



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO – ECO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

RICARDO NASCIMENTO DE MORAES

A dramaticidade do fato:

**Uma abordagem tipológica sobre o drama midiático como construção
simbólico-discursiva**

**Doutorado em Comunicação e Cultura
ECO/UFRJ
Rio de Janeiro, 2018.1**

RICARDO NASCIMENTO DE MORAES

A dramaticidade do fato:

Uma abordagem tipológica sobre o drama midiático como construção
simbólico-discursiva

Tese apresentada em defesa à Banca Examinadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTOR em Comunicação e Cultura, na linha de pesquisa Mídia e Mediações Socioculturais, sob a orientação do Prof. Doutor Muniz Sodré de Araújo Cabral.

Doutorado em Comunicação e Cultura
ECO/UFRJ
Rio de Janeiro, 2018.1

Moraes, Ricardo N.

A dramaticidade do fato:
Uma abordagem tipológica sobre o drama midiático como construção simbólico-
discursiva / Ricardo N. Moraes. Rio de Janeiro, 2018.
233 f.

Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro
- UFRJ, Escola de Comunicação - ECO, 2018.

Orientador: Muniz Sodré de Araujo Cabral.

1. Teatro. 2. Drama. 3. Mídia. 4. Dramaticidade Midiática. 5. Tipologia. 6.
Comunicação Social. 7. Indivíduo. I. Muniz Sodré (Orient.). II. Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. III. Título.

Tese apresentada em defesa à Banca Examinadora
do curso de pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal
do Rio de Janeiro - UFRJ/PPGCOM.

A dramaticidade do fato: Uma abordagem tipológica sobre o drama midiático
como construção simbólico-discursiva / Ricardo N. Moraes. Rio de Janeiro,
2018. 233 f.

Tese de Doutorado submetida à Banca do Programa de Pós-
Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade
Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção
do Grau de Doutor em Comunicação e Cultura.

Orientador: _____

Prof. Dr. Muniz Sodré de Araújo Cabral – Universidade Federal do Rio de
Janeiro/UFRJ/ECO.

Membro: _____

Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho – Universidade Federal do Rio de
Janeiro/UFRJ/ECO

Membro: _____

Prof. Dr. Mohammed Ellahji - Universidade Federal do Rio de
Janeiro/UFRJ/ECO

Membro: _____

Profa. Dra. Patrícia Saldanha – Universidade Federal Fluminense/UFF/Rio de
Janeiro.

Membro: _____

Prof. Dr. Marcelo Monteiro Gabbay – Centro Universitário Fiam-Faam/Unifiam-
faam - São Paulo.

Tese aprovada em _____ de _____ de _____ .

Dedico este trabalho

*Aos amores: Minha família, esposa Verônica, meu filho Gael e a minha filhinha canina,
Aylla, que tanto vêm me ensinando a cada dia;*

*à família de origem, meus pais, Arnaldo e Elizabeth, meus irmãos, Patrícia e
Júnior, e meu tio Antônio (in memorium);*

aos meus sogros, Rozana e Jorge.

Às minhas paixões: minha vida, ao teatro, ao jiu-jitsu, a arte e a pesquisa;

ao Mestre: Dr. Daisaku Ikeda, meu Mestre da vida.

Agradeço

A energia original do universo que vincula os seres humanos e o mundo natural;

À minha família, esposa Verônica Maia, pela compreensão, coragem, confiança, carinho, amor e dedicação à minha empreitada nos estudos e na vida, me apoiando numa das mais difíceis fases de minha existência; ao meu filho Gael, que chegou no momento certo para transformação necessária em minha vida, a Aylla, que com seu olhar doce me ensina sem palavras que o mais importante estão nas coisas simples, até mesmo o amor sincero.

Aos meus pais, Arnaldo Bechara e Maria Elizabeth, pela vida, apoio, suporte e doação de confiança;

Aos meus irmãos, Arnaldo Bechara Jr. e Patrícia Moraes, pelos incentivos, palavras de convicção e confiança em momentos fundamentais de comprovação diante da vida;

Aos meus sogros, Rozana Pinheiro e Jorge Pinheiro, pela confiança e entrega dos seus afetos, ensinando que servir o outro é a maior razão de estarmos aqui, mostrando sempre uma sensibilidade muito importante para mim;

Ao meu Mestre da vida, Daisaku Ikeda, líder humanista e filosófico da Organização Budista SGI – Soka Gakkai Internacional – Sociedade de Criação de Valores Humanos, que tem como base a transformação humana através da Paz, Cultura e Educação por meio do Budismo de Nitiren Daishonin;

Ao meu Mestre de Jiu-Jitsu Ricardo De La Riva Godêd pelos seus ensinamentos éticos e morais exercitando a consciente pedagogia prática do ensino tácito da vida, auxiliando a formar meu caráter me forjando como homem social;

Ao Professor, Muniz Sodré, meu orientador, pela convicção, apoio, altruísmo, e principalmente, por ter confiança em mim durante o curso e nesta fase da pesquisa. Seu trabalho intelectual e seu companheirismo afetivo e profissional foram sempre a minha inspiração, principalmente em um momento muito difícil e crucial de minha vida, se, pelo qual, eu não o tivesse ultrapassado, o término desta pesquisa não seria possível. Muito obrigado!;

Ao amigo e conterrâneo, Prof^o. Marcello Monteiro Gabbay, pela atenção e carinho em meus momentos de dúvidas;

Aos professores do PPGCom da ECO/UFRJ, pelas aulas e oportunidades de aprendizado e trocas. Em especial àqueles com quem interagi diretamente: Muniz

Sodré, Raquel Paiva, Eduardo Granja Coutinho, Márcio Tavares D’Amaral; Ana Paula Goulart Ribeiro, Paulo Vaz, Mohammed Ellahjji, Henrique Antoun, Maria Nízia Villaça; e aos professores externos a UFRJ, Bárbara Szaniecki (UERJ), Adriana Amaral (UNISINOS), Paulo Afonso (Universidade de Lisboa) e Craig Brandist (University of Sheffield)

Aos amigos do Laboratório de Estudos em Comunicação Comunitária – LECC, pelos momentos de diálogo, reflexão e apoio, em especial ao Marcello Gabbay, Pablo Laignier, João Paulo Malerba, Zilda Martins, Verônica Maia, Renata Souza e Patrícia Saldanha. E também aos amigos da ECO, Pedro Barreto e Patrícia da Veiga.

Aos funcionários do PPGCom UFRJ, Jorgina Costa, Thiago Couto e Rodrigo Lessa pela pronta atenção e disponibilidade em ajudar sempre;

À CAPES pelo apoio financeiro fundamental à esta pesquisa, à Faperj e ao Cnpq pelo apoio financeiro primordial e atuação no financiamento das pesquisas strictu sensu e da iniciação científica no Brasil;

Aos amigos da Organização Budista BSGI pelas orientações, incentivos e companheirismo, muito importantes no meu crescimento pessoal, em particular ao Rufino, Fábio Cristiano, Marcelo Morgado, Anna Landi, Rozenildo, Débora Cristofolini, Fábio Cristofolini, Cesar Henrique (Marreco), Maíra Dias.

À memória de meu querido e amado Tio, Antônio Cássio Bechara de Moraes, que partiu subitamente, porém, contribuindo imensamente para minha formação nos estudos, colaborando, dessa forma, para a orientação do meu caráter e educação;

À memória de meus avôs, Agostinho, Laura, José Pinheiro e Luíza, e tios, Síria e Racibi, que em seus apoios afetivos e financeiros também contribuíram para minha educação e criação;

À memória de Ilka Albandes Ferreira (avó de consideração), que me concebeu (criando) uma das essências mais importantes da minha vida, minha “pequena” Verônica, fonte primordial deste trabalho;

À memória de Nitiren Daishonin (pescador, estudioso do budismo e samurai) Tssunessaburo Makiguti (educador/professor) e Jossei Toda (educador/professor), professor e aluno, mestre e discípulo, àquele fundador da Soka Gakkai, este, segundo presidente da Organização, que se estende atualmente por mais de 193 países propagando o Budismo Nitiren através da Paz, Cultura e Educação com a condução do atual terceiro presidente, Dr. Daisaku Ikeda.

RESUMO

MORAES, Ricardo N. A dramaticidade do fato: Uma abordagem tipológica sobre o drama midiático como construção simbólico-discursiva. Orientador: Prof. Doutor Muniz Sodré de Araújo Cabral. Rio de Janeiro, 2018. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Em tempos tecnológicos avançados, atômicos e atinentes as supostas necessidades individuais do sujeito virtual, encontramos a expectativa de sermos atendidos plenamente e diariamente pelo nosso maior veículo informacional midiático: a televisão. Ou seja, a lente que tudo mostra, que tudo molda, que tudo formula através de um grande drama cotidiano midiático. Este, que perpassa pela formação do sujeito social atuando diretamente num vazio conteudístico contrariando a ética da responsabilidade informacional. Busca-se trazer à tona com esta pesquisa a metamorfose imperceptível do indivíduo em um sujeito social entorpecido, absorvido, pelas telas midiáticas contemporâneas. Tal abordagem será apresentada neste estudo através de uma tipologia dimensional crítica das dramaticidades simbólico-discursivas, como, por exemplo, no jogo e no lúdico – do torneio à competição, como o futebol -, na cidade-palco - nos noticiários -, ficções e realidades das telenovelas e do cinema, nos discursos da comunicação - produção da verdade pelos discursos midiáticos de culpa, vergonha, confissão e testemunho –, além da mídia em geral e o movimento de imigração, dentre outros cenários afluentes dessa metamorfose intelectual submissa do indivíduo, alheia à vontade da sensibilidade humana. Para iniciar o estudo abordaremos o jogo e a cultura de outrora como um princípio assaz relevante para o atual panorama das relações sociais. Portanto, propõe-se aqui uma abordagem tipológica, não didática, mas, entremeada e conectada pelos cenários propostos neste estudo.

Palavras-chave: Teatro; Drama; Mídia; Dramaticidade Midiática; Tipologia; Comunicação Social; Indivíduo.

ABSTRACT

MORAES, Ricardo N. The drama of the fact: A typological approach to the mediatic drama as a symbolic-discursive construction. Advisor: Muniz Sodré de Araújo Cabral. Rio de Janeiro, 2018. Thesis (Doctor in Communication and Culture) - School of Communication, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

In advanced technological, atomic and pertinent times the supposed individual needs of the virtual subject, we find the expectation of being attended fully and daily by our largest media information vehicle: television and audiovisual. That is, the lens that shows everything, that shapes everything, that formulates everything through a great daily media drama. This, which goes through the formation of the social subject acting directly in a content void against the ethics of informational responsibility. It seeks to bring to light with this research the imperceptible metamorphosis of the individual into a numbed social subject, absorbed by the contemporary mediatic screens. This approach will be presented in this study through a critical dimensional typology of symbolic-discursive dramatizations, such as in the game and in the play - from tournament to competition, such as football - in the city / media - in the news - fictions and realities telenovelas and cinema, in the speeches of communication - the production of truth by the mediatic discourses of guilt, shame, confession and testimony -, in addition to the media in general and the immigration movement, among other affluent scenarios of this submissive intellectual metamorphosis of the individual, human sensitivity. To start the study we will approach the game and culture of the past as a very relevant principle for the current panorama of social relations. Therefore, a typological approach is proposed here, not didactic, but, interspersed and connected by the scenarios proposed in this study.

Key Words: Theater; Drama; Media; Mediatic Dramaticity; Typology; Social Communication; Individual.

RESUMÉ

MORAES, Ricardo N. Le drame du fait: Une approche typologique sur le drame médiatique comme une construction symbolique-discursive. Politique de confidentialité Docteur Muniz Sodré de Araújo Cabral. Rio de Janeiro, 2018. Thèse (Doctorat en communication et culture) - École de communication, Université fédérale de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

En temps de technologie avancée, atomisée e liée aux supposés besoins individuels du sujet virtuel, on retrouve l'espoir d'être servi pleinement et tous les jours pour le plus grand véhicule d'information: la télévision et audiovisuel. Ça veut dire, la lent que tout démontre, que a tous moule, et que forge tout à travers un grade drame quotidien et médiatique. C'est ce que traverse la formation du sujet social, en agissant directement dans un vide de contenu, et en contrariant l'éthique de la responsabilité sur l'information. On cherche, avec cette thèse, mettre en évidence la métamorphose imperceptible de l'individu dans un sujet social engourdi, absorbé pour les écrans médiatiques du contemporain. Tel abordage sera présentée dans cet étude à travers une typologie dimensionnelle critique des dramaticités symboliques et discursive, comme par exemple dans le jeu et le ludique – des tours aux compétitions, comme le football –, dans la ville/média – dans les journaux –, dans les fictions et réalités des novelas et films, dans les discours de la communication – production de vérité pour les discours médiatique de culpabilité, honte, confession et témoignage –, en outre, dans les média en générale, dans les mouvements d'immigration, parmi d'autres scenarios affluents de telle métamorphose intellectuel soumis de l'individu, inconscient de la volonté de la sensibilité humaine. Pour commencer l'étude, on ira aborder le jeu et la culture de jadis, comme un principe assez important pour l'actuel scenario des relations sociaux. Pour en faire, on propose ici une abordage typologique, ne pas didactique, plus, traversée par et connectée aux scenarios proposés dans cet étude.

Mots-clés: Théâtre ;Drame; Média; Dramaticité médiatique; Typologie; Communication Sociale; Individu.

Lista de Figuras

Figura 1. Revista da Cultura: Retratos do Tempo – <i>Cidade</i>	41
Figura 2. Revista da Cultura: Retratos do Tempo – <i>Os Chicos</i>	42
Figura 3. Espetáculo <i>Agora</i> , sobre a cidade e as questões de pertencimento.....	54
Figura 4. A intervenção teatral urbana <i>Evangelho para lei-gos</i> , inspirado na Obra de José Saramago, realizada pela Cia. ArteHúmus na Galeria Sanitária do Viaduto do Chá, em São Paulo.....	63
Figura 5. A atriz Izabela Bicalho em espetáculo <i>Olavo vê estrelas</i> na tradicional Colombo, no centro do Rio.....	65
Figura 6. A atriz Izabela Bicalho e o ator Tadeu Aguiar.....	65
Figura 7. Programa de entretenimento, <i>Vídeo Show</i> , da Rede Globo.....	107
Figura 8. Famílias no evento em homenagem ao longa metragem <i>The Warriors</i>	111
Figura 9. Pai e fã brincando com o filho no evento <i>The Warriors</i>	111
Figura 10. Banda profissional no evento em homenagem ao longa metragem <i>The Warriors</i>	112
Figura 11. Elenco na locação da filmagem de <i>The Warriors</i> , em 1979.....	112
Figura 12. Elenco 35 anos depois na mesma locação da filmagem.....	112
Figura 13. Revista Veja. Narrativas da vida das vítimas do voo da dor.....	168
Figura 14. Reportagem sobre a grave epidemia de dengue de 2008.....	170
Figura 15. Tiroteio na orla de Ipanema.....	170
Figura 16. Atentado em Paris, em junho de 2016. Cena montada.....	172

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	14
PARTE I	
2. A DIMENSÃO DO JOGO DA DRAMATICIDADE COMO ELEMENTO CULTURAL: ARTE, ESPORTE, VIDA COTIDIANA E JOGO, LIMITES E HIATOS NA CIDADE E NA MÍDIA	
2.1. Jogo: elemento histórico e lúdico da cultura.....	24
2.2. Teatralização essencialmente humana e a dramatização midiática.....	26
3. A Cidade como espaço <i>não convencional</i> da ação dramática.....	34
3.1. Intervenções artístico-sociais e políticas na metrópole contemporânea: dramaticidade urbana.....	35
3.2. Cidade e Teatro: interrelações do espaço urbano e da dramaticidade.....	46
3.3. Territórios e <i>não-lugares</i>	53
3.4. Cidade-palco: intervenções, encenações e discursos dos corpos sociais.....	57
4. A perda do fundamento histórico, a cidade e a mídia.....	66
4.1. A verdade simulada como unidimensionalização do pensamento e o enveredamento pela eficácia.....	67
4.2. O corpo e a cidade.....	70
4.3. Canais midiáticos como edificadores do drama simulado.....	76
PARTE II	
5. A DIMENSÃO DO DRAMA COTIDIANO NA COMUNICAÇÃO E NA SUBJETIVIDADE DO TECIDO SOCIAL	
5.1. Disseminação de poderes em redes e subjetivação.....	82
5.2. A biopolítica e a sinestesia social.....	88
6. A dramaticidade midiática em meio a cultura de entretenimento.....	94
6.1. Quando ficção e realidade se alternam no discurso universal: dramaticidade na televisão e na política.....	94
6.2. O fã como elemento importante da estrutura midiática dramatizadora.....	102
6.3. A dramaticidade do gosto e do consumo nas mediações da cultura pop e nas relações sociais dramatizadas.....	109
7. Conceitos Bakhtinianos e os dramas na esfera da comunicação audiovisual.....	113
7.1. A incompletude do sujeito no jornalismo dramatizado e na teledramaturgia.....	114
7.2. O mito como discurso da comunicação dramatizada.....	120
7.3. O discurso teledramatúrgico como dramaticidade midiática.....	123
7.4. Comunicação e conceitos do sensível na dramaticidade.....	128

PARTE III

8. A DIMENSÃO DO DRAMA MIDIÁTICO NO DISCURSO DA VERDADE

8.1. Sedução e afeto para o consumo da informação simbólica.....	133
8.2. O drama midiático para disciplina social.....	136
8.3. A mídia como moderador da vida social: afeto e sensibilidade em consumo tecnológico.....	149
9. Confissão e Testemunho como discursos de dramatização da vida na mídia.....	157
9.1. Do jogo discursivo à dramatização midiática.....	157
9.2. A Dramaticidade como elemento da espetacularização social.....	158
9.3. Jogo dramático, teorias sógnicas e comportamento social.....	160
9.4. O drama histórico ou tradicional na mídia contemporânea.....	163
9.5. Confissão e Testemunho no campo midiático.....	166
10. O sujeito imigrante intervencionista: <i>Ethnos</i> de dramaticidade.....	175
10.1. <i>Establishment</i> e o texto midiático na alteridade dos sujeitos Imigrantes.....	175
10.2. Sujeito, veículo e violência midiática.....	181
CONCLUSÃO.....	187
BIBLIOGRAFIA.....	192
REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES.....	201
ANEXO I: Textos do autor no Jornal Arte Rio: <i>O valor social do espetáculo de massa; Eu passarei, Tu passarás, Eles urubus</i> (uma dramaticidade literária); <i>As Origens do Teatro</i> (O essencialmente humano com reverberância na dimensão social); Música e Teatro Religioso em Johannesburgo, na Africa do Sul.....	206
ANEXO II: Texto do autor no portal cultural Eletroliterária: <i>O Teatro da Crueldade</i> (indivíduo e sociedade) Para acabar com o julgamento de deus, de Antonin Artaud; Elucidação sobre <i>O Evangelho para leigos</i> , por Vera Bastazin.....	210
ANEXO III: Depoimentos na íntegra de alguns entrevistados para pesquisa: <i>A notícia e a dramaticidade; Obras de “fachada” no corredor cultural “teatralizado” do Centro do Rio de Janeiro; Realidade e Ficção na esfera sociocultural: Do drama animado para vida real.....</i>	215
ANEXO IV: Filmes e Telenovelas mencionados no estudo.....	219

Introdução

Ao abarcar o drama essencial do teatro como discurso metodológico de análise comunicacional no interior dos veículos televisivos, ou seja, da apropriação discursiva que tais veículos realizam, encontra-se a possibilidade de integração conjunta da arte teatral com a comunicação, porém, num viés crítico-reflexivo sobre a estrutura disseminadora das falas hegemônicas que constroem um mundo simbólico de relações sociais. Sediadas num espaço tecnológico, cultural e geográfico, essas narrativas midiáticas aludem a circunstâncias ilusórias, porém reais, das ações sociais, colocando a população na redoma da verdade midiática. Desse modo, o drama essencialmente humano que era manifestado pelo povo, erguido do popular, torna-se uma simples técnica a serviço do mercado, enfraquecendo mediante a estruturação comunicacional em relação aos fatos sociais, edificando uma dramaticidade ou encenação comprometida com a mídia. Por outro lado, sabe-se que a dramaticidade constitui a moral, pois está ligada ao teatro que cada indivíduo carrega consigo, abalizado pela tríade *Pessoa-Persona-Máscara*. Sabe-se aí que a questão principal da moral é o caminhar mascarado erguido pelas construções sociais. Diante desse painel sociológico ou das ciências sociais é importante ressaltar o lugar da comunicação social reflexiva que abre uma possibilidade mais direta e analítica dos fatos.

Muniz Sodré (2014) aponta em *A Ciência do Comum* que três abordagens de níveis operacionais são necessárias para uma percepção comunicacional da sociedade e da mídia: o vinculativo, o relacional e o crítico-cognitivo. Entretanto, conforme coloca Patrícia Saldanha (2016, p.2), o autor “se posiciona criticamente no referente à falta de conexão interna entre os níveis, que gera uma dispersão cognitiva, que reforça (...) o aspecto relacional e mecanicista”, o que limita o entendimento da comunicação sobre o âmbito social, principalmente o assunto abordado neste estudo. Direciona-se, portanto, que o desenvolvido na presente escrito aponta o campo relacional como a superficialidade das relações simbólicas dos indivíduos, o vinculativo a ligação ou integração dos grupos sociais, e o crítico-cognitivo como a possibilidade real da percepção e pensamento reflexivos dos fatos, colocando o sujeito numa esfera de conteúdo crítico próprio, no seu elaborar intelectual.

A constatação desse panorama levou, proveitosamente, o estudo a uma abordagem tipológica dos dramas midiáticos dos fatos. Contudo, a leitura não se encaminhará por um eixo didático, ou seja, a explicação dos tipos de drama um após o outro, mas sim, uma tipologia entremeada por conexões dos vários ambientes dramáticos aqui expostos. Acredita-se ser de mais-valia a exploração do tema por essa abertura, utilizando estruturalmente um caminho de construção elaborada pela percepção de um processo teatral e não somente espetacular dos fatos. Assim, o texto discorre passando pelos principais aspectos e áreas possíveis do campo social, apresentando, então, modos de abordagem das dramaticidades na mídia em meio aos campos da educação, imigração, esporte, entretenimento – cinema e telenovela, dentre outros arcabouços formadores do sujeito contemporâneo, como, por exemplo, a cidade e sua estrutura simbólica e discursiva mediante a sua cultura. Vale ressaltar que o mundo mecanizado exaltado neste estudo não cabe somente a um lado – mídia ou público -, mas sim, um consenso geral e universalizante, alimentador do automatismo social.

Partindo desse ponto, encontramos o teatro de tradição que mantém viva a memória e a identidade de um povo, civilização, sociedade, conservando viva uma determinada cultura e exercendo dialeticamente a sua função de comunicação. A partir desse tipo de manifestação cênica empreendemos muitas linguagens teatrais, desde as ilusórias representações abarcadas pelo esvaziamento de sentidos até atos reivindicatórios como muitas cenas cotidianas que se manifestam nas cidades. Entretanto, o mais importante neste estudo é o olhar lançado como hipótese de pesquisa ao apontar criticamente a utilização dos recursos teatrais essenciais ao humano como uma ferramenta simplesmente mecânica, automatista e vazia, em prol de implementações informacionais edificadas nos canais midiáticos. Para tanto, é preciso assinalar o seu espaço (do teatro) de atuação política desde os meandros da civilização grega e sua atenção primordial a arte de encenar como uma essencialidade para a compreensão do indivíduo enquanto tal, e também dentro da atual estrutura social. Vale ressaltar que não somente a origem grega de encenação é a única referência estrutural de pensamento. Parece hoje que podemos refletir a filosofia somente através de uma estrutura alemã de reflexão. A História da Filosofia é um caminho, por outro lado, pensar o que é filosofia desponta noutra forma de pensar. É importante que não haja confusão entre essas duas abordagens. Pensarmos e sabermos que a linha histórica de Sócrates, Platão, Aristóteles é necessário para pensar sobre a história da filosofia, assim

como outros filósofos, como, Tales de Mileto, Parmênides, Pitágoras, dentre outros. Pensar a filosofia, ou o que ela é, nos leva a pensar nos entrelaces humanos, suas relações em meio a polis, hoje, nossa cidade com seus movimentos e interações estruturais que constroem material para uma filosofia contemporânea com o máximo potencial endógeno (SODRÉ, 2017). Quando abordamos o teatro essencialmente humano pensamos nessa filosofia, das relações, das vivacidades, das integrações sociais, tendo como ponto principal o indivíduo e suas ações transformadoras. Extrair desse modo a sua capacidade crítica para levá-lo a um lugar não submerso pela ilusão universal.

Entretanto, não podemos deixar de falar sobre as outras duas principais origens do teatro, que conformam a primazia do bem-estar do homem e do coletivo. São elas, o teatro indiano e o teatro japonês, que firmavam naturalmente, através de manifestações artísticas, o seu primor pelo seu povo. O indiano, com o seu clássico teatro das sombras buscava transcrever cenicamente toda a sua ancestralidade histórica exaltando o caráter espiritual do homem - somente dessa forma, naquela cultura, ele poderia tornar-se um homem social. Há também, o Kathakali, um teatro-dança ou dança-teatro trabalhado mais com indumentárias e máscaras a fim de prover ao público um trabalho artístico de precisão corporal e representação dos seus deuses-homens através da dança. Tanto numa vertente quanto na outra aparecia nesse teatro a forma mais intrínseca do homem indiano banhada pelas ricas histórias culturais de seu povo. No teatro japonês vamos encontrar também duas vertentes principais, o Teatro Nô, originado no século XIV, que se configura numa arte que exaltava determinados valores históricos pertinentes as suas origens, ou seja, de um povo de famílias aristocráticas, mas também simples; por outro lado, existe o Kabuki, emergindo após o Nô, no século XVI. Esta outra vertente apresenta um processo popular estilístico que se pretendia mais erudito, tanto em sua estética quanto em suas abordagens cênicas. Pode-se dizer que o Nô e o Kabuki foram as duas formas de teatro mais difundidas no Japão. A primazia dessas origens teatrais está intrinsecamente ligada à alma comum de uma coletividade, podendo haver uma ideologia presente, porém, com o intento primordial de desenvolver e aprimorar o espírito do homem.

Dessa forma, além dessas principais origens teatrais, existem outras como a africana e a nórdica, a primeira, se manifesta na conjuntura de rituais para exaltação de seus deuses - os africanos sempre e ainda hoje não falam “vou ao teatro”, mas sim, “vou

clarear os olhos”, ação que o veículo televisivo não faz e não tem a intenção de fazer. A atriz brasileira Giovanna Abbud manteve por alguns anos o seu projeto de pesquisa teatral-religiosa em algumas aldeias de Johannesburgo, na África do Sul. Ela disse: “O teatro e a dança para o povo africano são a salvação de seu espírito coletivo, de sua agregação espiritual com os deuses, só assim poderão ver de forma clara o ser que habita o outro a sua frente”¹. Já a nórdica, em sua filosofia dos deuses naturais materializou a força máxima destes através de personagens-ícones que se concretizaram na história cultural desse povo.

Sabemos neste momento que não devemos perceber o mundo apenas pela consideração do olhar alemão, ou seja, de uma perspectiva apenas greco-germânica. No entanto o fato é que todos esses propósitos que cultivam o homem como soberano maior, inclusive de si, ao se autorreconhecer pelo teatro, evanesceram ao longo dos tempos, e mais contemporaneamente em nossa esfera midiática.

Primeiro, faz-se necessário apontar e definir o lugar de fala do propósito aqui pretendido. Apresentam-se fatos apropriados pela hegemonia analisados com a perspectiva do mundo sensível de uma determinada comunidade ou sociedade – a dos gregos, por exemplo -, que segundo Jaeger (1995) utilizava a estética cênica como uma verdadeira ação de comunicação diante dos acontecimentos sociais que enredavam as ações teatrais. Para partirmos do mais conhecido, enfatizaremos a sensibilidade do teatro grego. Tratava-se de dramatizações com intuitos de reconhecimento do próprio indivíduo em meio ao campo no qual se articulava, e principalmente, se desenvolvia para a vida em sociedade. A dramatização dos fatos à época tinha por objetivo o entendimento social e pretendia aflorar o sentimento de pertença de cada um, ou seja, saber qual peça da engrenagem social o sujeito, consciente de si, representa (JAEGER, 1995). A teatralização ou dramatização essencial ao humano, que aqui é utilizada como contraponto aos canais midiáticos, “engendra um conteúdo de conscientização e potencialização do sujeito no coletivo” (MORAES, 2011a, p. 4). Na mídia essa característica, ou melhor, fundamento humano do teatro, é erradicado.

O estudo transcorre por intermédio de uma análise teórica sobre a dramaticidade dos fatos midiáticos em complemento com uma pesquisa de articulação empírica pertinente a abordagem do tema. Dessa forma, abriram-se horizontes para

¹ Entrevista realizada pelo autor em 13/01/2018.

esclarecimentos e pensamentos bastante significativos em relação à identificação e construção do sujeito individual e coletivo em frente aos sutis direcionamentos da mídia.

Foram postulados estudos de caso e embasamentos para toda esta pesquisa. Foi através deles que tudo se iniciou, logo após o Mestrado, no qual era abordado o teatro popular nas comunidades como autorreconhecimento do indivíduo para formação de um sujeito. Embora atingindo outro foco do aqui intencionado, apresentava uma percepção crítico-reflexiva sobre o poder midiático e o homem social.

A presente Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura se iniciou oficialmente em 2014, porém, a pesquisa tácita iniciou em 2013, quando surgiu o desejo através dos estudos de caso, ainda informalmente, de estender o trabalho à academia, aplicando a carga teórica necessária. Por meio da continuidade da participação no LECC – Laboratório de Estudos em Comunicação Comunitária foi possível a constância tácita da pesquisa e o início formal do presente estudo.

Para análise teórica de tais experiências práticas, ancoradas também por depoimentos e entrevistas, aglutinam-se os conceitos de pensadores como Muniz Sodré, Johan Huizinga, Roger Calois, Mohammed Ellajji, Ricardo Kosovski, Pierre Bourdieu, Home Bhabha, dentre outros, cada um respectivamente contribuindo com suas vertentes intelectuais para o corpo deste estudo. Além desses, outros autores também serão apresentados como alicerces durante o percurso da leitura, seguindo-se, então, de uma reflexão crítica e multiperspectívica amparada no conhecimento teórico e na experiência dialógica da empiria.

Observando as consequências sociais e culturais sofridas pela sociedade mediante um projeto de ressignificação estetizante de um discurso estruturado pelo sistema da mídia percebemos uma significativa obscuridade reflexiva que passa pelo viés principal de um potente arcabouço simbólico de ordenação social. Nele, as questões de integração educacional contidas na essencialidade teatral evanescem, e toma lugar a apropriação da real finalidade do teatro pela instância midiática que adéqua a proposta primeira dessa arte ao seu discurso tecnicista e consumista. Nessa rede de ações influenciadoras da mídia, perde-se a provocação do dialogismo teatral sobre os reais valores humanos.

Nessa perspectiva, este estudo por meio de uma forte crítica à mídia por intermédio da dramaticidade dos fatos, procura estimular a capacidade criativa da sociedade autônoma e orgânica como caminho para um olhar perscrutador sobre o mundo por meio da “oscilação” ou “estranhamento”, como afirma Gianni Vattimo (1990, p. 142), sendo isso possível através da experiência estética “do trabalho de recomposição e readaptação” próprio também da criação artística teatral, que é também de forma particular e potencial, uma ação comunicativa e vinculativa. Por outro lado, a instituição midiática utiliza essa capacidade particular comunicacional da arte aliando-a aos seus interesses de condução diretiva. Aponta-se aqui o cerne desta pesquisa: a deturpação das racionalidades e emocionalidades do teatro por parte dos aparelhos da notícia, principalmente o televisivo, expandindo uma falsa consciência que tem por finalidade a “encenação da informação”, tal como a arte de iludir do teatro, porém, aos seus próprios zelos direcionadores comportamentais, causa principal da formação do sujeito contemporâneo.

Na primeira parte do trabalho, encontra-se uma abordagem filosófica necessária à compreensão do jogo lúdico como dramaticidade e elemento fundamental da cultura através da arte e da vida cotidiana na cidade e na mídia. Mostra-se a cidade como um espaço disponível e possível de intervenções urbanas pelo material humano. Desse modo a estrutura, tanto arquitetônica como relacional, se apresenta para nós como uma cidade-palco: mundo das relações e desenvolvimento social. Nesta ocasião unimos as percepções de Huizinga sobre o jogo - suas transições entre a ludicidade e a competição - e as relações humanas. Sobre a dimensão cultural dos jogos, Marin e Ribas assinalam que o jogo evolui e se transforma ao longo dos anos, conforme todo o fenômeno social, e mesmo sendo bastante representativos no passado alguns jogos tradicionais perderam o seu brilho e foram deixados à sombra. Eles não são mais percebidos como mensageiros de valores do momento. Também, por esse motivo, os jogos se revestem de interesse a vista dos pesquisadores, principalmente, no que diz respeito aos “comportamentos que eles encorajam, a lógica interna que eles ilustram”, e que “correspondem as esperas, as aspirações e as normas de sua época” (MARIN; RIBAS, 2013). De acordo com os autores, os jogos são o espelho da sociedade que lhes coloca em cena, além de representarem a imagem viva da mentalidade de sua comunidade, de sua nação. Os jogos fazem viver, no corpo dos participantes, e ainda, no corpo social certos traços marcantes de sua cultura.

Em um segundo momento do estudo, procura-se avaliar a construção de narrativas estereotipadas por parte do aparelho ideológico da mídia hegemônica acerca das ditaduras de pertencimento. Pensemos nos mandos da moda, do comportamento, do vestir, do comer, e até da religiosidade. A construção de um pensamento crítico sobre as relações entre família, sociedade – dramaticidade - mídia, dramaticidade e poder, levou à elaboração deste trabalho teórico vislumbrando as possibilidades de apresentar uma visão crítica e reflexiva deliberadamente teatral sobre a comunicação e seus afetos.

Nesta parte foi abordada a dramaticidade cotidiana na comunicação e na subjetividade do tecido social através da biopolítica e da sinestesia social de Agambem, o entretenimento dessa estrutura como ponto primordial de sensibilidade e aceitação do público acerca da dramaticidade vazia e ilusória a que estamos imersos diariamente, desde a cidade como habitat até a moldagem da informação para circulação nacional ou mundial. Com tal cenário em mãos, enxerga-se ainda a incompletude do sujeito diante de si, e assim, diante do outro também, que precisa acabá-lo em sua formação como sujeito, porém, esse conceito Bakhtiniano quando aplicado em meio à áurea ilusória da mídia ou do Estado acaba por dissolver sua real percepção: o sujeito que precisa do outro para se conhecer existencialmente. No espaço social e midiático do desenvolvimento humano, essa relação manifestada no círculo ilusório da má consciência, edifica um sujeito inerte às circunstâncias apresentadas pela dramatização mecânica e superficial dos fatos.

A partir disso, então, toma-se como base as noções de consenso ativo em Gramsci (2001; 2007) e o conceito bakhtiniano do texto social como construto heterogêneo ou polifônico, dialógico (BAKHTIN, 1987; 2010) para pensar na enunciação como ato de produção coletiva e não individual, mas que tem um ponto de partida, um lugar de fala e uma leitura preferencial tomada por posicionamentos ideológicos ou pontos de vista. Aliam-se nesse momento as considerações de Sodré (2002b) e Lukács (2009) sobre as sátiras e o teatro do estereótipo devido ao seu caráter reflexivo, o que atualmente perdeu o sentido na programação televisiva, tanto nas telenovelas quanto nos programas de entretenimento, e até mesmo nos noticiários, que muitas vezes fazem o público envolvido rir sem querer dar risada, achar que está tudo bem quando tudo está muito longe disso, e principalmente, afirmar diante das câmeras que acredita no Estado, como é o caso das reportagens feitas apenas como apoio social num espaço geográfico desfavorável no qual as benfeitorias não chegam, e tudo fica

jogado à sorte. Unem-se neste momento da pesquisa o pensamento educacional de Paulo Freire (1983; 1996), o conceito de “Criação de Valores Humanos”, representado pela expressão Soka, do Dr. Daisaku Ikeda (2010), além de outros conceitos importantes que estruturaram o corpo deste estudo.

Em outro momento, no terceiro capítulo, apresenta-se como exemplo o drama midiático como discurso da verdade impelindo suas vontades pela sedução e pelo afeto de sua esfera envolvente e atraente ao mesmo tempo, o que gera o consumo da informação simbólica. Isso é o que torna a dramaticidade da mídia um elemento de grande autoridade comportamental. Desse modo, o canal midiático torna-se um grande moderador da vida social. Enxerga-se isso mediante seus textos sobre confissão e testemunho apresentados em notícias sensacionalistas, onde as vítimas se transformam no único referencial daquela abordagem jornalística, cria-se uma enunciação unilateral para os fatos, conforme apresenta D’Amaral sobre a verdade simulada como unidimensionalização do pensamento e o enveredamento pela eficácia. Assim, como discorreremos também sobre o sujeito migrante, a violência e o veículo. Seu status de estrangeiro “ameaçador” faz com que haja pouquíssimos hiatos midiáticos para uma possível pronúncia à respeito desse grande movimento que integra a miscigenação e também move a grande economia. Esta é também uma esfera bastante dramatizada por parte dos aparelhos midiáticos.

Para uma abordagem teórica do fato adere-se a Raymond Williams (2010) e suas sugestões sobre o caráter de identificação do público e a relação entre a ciência - colocada aqui para ilustrar a objetivação, a exatização - e a arte, alicerçadas pelo sistema econômico, este, regulador das relações sociais e dos modos de vida, todos envolvidos pelo grande poder da mídia. Aproveita-se nesse interstício Sodré (2002) e suas considerações sobre a midiatização, como apontado neste estudo, meio de forte influência e intervenção cotidiana. E ainda, Foucault (1988) abordando o modo comportamental entre o sujeito e o poder. Todos esses elementos estruturais da abordagem tipológica realizada aqui se encontram sob a luz dos aspectos da percepção do atual tecido social - corrompido - criticamente articulado ao fortalecimento da identidade exposto por Appiah (1997), que busca uma autodenominação através da história e da memória almejando uma narrativa justa sobre a identidade do sujeito.

Concluindo este trabalho, posicionamo-nos colocando em questão o lugar e a potencialização da dramaticidade essencial, seu papel na formação crítica, educacional e no comprometimento social diante das variadas estratégias de captura dos aparelhos midiáticos, da dominação ideológica, e da sutil relação de direcionamento social em que estão envoltos os sujeitos contemporâneos. Pode-se perceber grande semelhança num significativo exemplo, embora em outra vertente: a folhetinização da informação, expressão cunhada pelo francês Michel Gillet a respeito da utilização dos elementos do folhetim no processo de construção da notícia. Elementos esses surgidos a partir da publicação seriada de ficção nos jornais populares franceses no século XIX.

De tal modo, lança-se aqui, sob a égide de uma abordagem literalmente embasada nos recursos teatrais, um olhar crítico sobre a comunicação simbólica tida antes como uma espetacularização dos fatos, quando de fato urge a importância de analisarmos por meio de uma percepção meticulosa, tendo como caminho principal a essencialidade do teatro, uma crítica sobre o mau uso do mesmo pela mídia unicamente com o intento da “encenação da notícia”, ou seja, da informação. Na sua disposição em se esquivar das manipulações estruturantes do poder, da apropriação mercadológica das instâncias midiáticas e do esvaziamento de sentidos, o drama essencial ergue sua capacidade íntegra de renascer a partir do passado com contornos atuais na edificação de um espírito comum de constante movimento.

PARTE I

2. A DIMENSÃO DO JOGO DA DRAMATICIDADE COMO ELEMENTO CULTURAL: ARTE, ESPORTE, VIDA COTIDIANA E JOGO, LIMITES E HIATOS NA CIDADE E NA MÍDIA.

2. A dimensão do jogo da dramaticidade como elemento cultural: arte, esporte, vida cotidiana e jogo - limites e hiatos na cidade e na mídia

Sabe-se que desde os primórdios da busca filosófica do homem pelo seu real sentido abarca, além de seus pensamentos e de suas relações humanas, o proferir do seu discurso quando busca se relacionar através de suas interlocuções em conjunto com as de outros, para desse modo chegar, talvez, ao sujeito social pertencente à comunidade em que vive.

Essa relação, em uma sociedade mais rústica nos leva a pensar em uma comunidade que se relaciona pelo bem comum, logo, como dizia Sócrates, sem interesse maior que não seja o bem de todos que ali se desenvolvem como indivíduo e sujeito. Quando não existe essa relação de interesse em primeiro plano, o desenvolvimento é maior para o indivíduo e mais abrangente para a comunidade. Isso faz com que esse desenvolvimento mútuo abarque os principais pontos de um grupo. As afinidades construídas dessa forma mostram-se através do jogo cotidiano da vida, ou seja, perceber as relações como um fato natural, sem o pesar da obrigação social, mas sim, um conjunto de regras “jogado” naturalmente pelos conviventes, e assim, expandindo essencialmente a engrenagem que movimenta o arcabouço estrutural de determinada sociedade. Esse é o jogo essencial da vida, o jogo sem interesses, a não ser se conhecer, conhecer o outro e a comunidade ou sociedade na qual se vive. Johan Huizinga (2001) percebe isso nos animais e nas crianças, onde o instinto de entrar em ação, agir, extravasar, se mostra em nada mais simples do que o brincar, ou seja, se desenvolver, evoluir com o outro e a comunidade por meio da brincadeira da vida. Essa é a vida essencial, edificada através do respeito e crescimento conjuntos, porém, sem perceberem, pois não há essa intenção como objetivo primordial, isso é uma consequência do espírito comum do alargamento motor e intelectual, tanto das crianças quanto dos animais. A ideia é apenas “brincar puramente para, sem perceber, se relacionar naturalmente”. Não há pensamento racional nesse sentido, pois a razão não faz parte ainda do universo desses filhotes. Durkheim (2014) diz que ao longo do desenvolvimento do indivíduo, a razão naturalmente, pelo processo de aprendizagem e civilização, torna-se comum. Isso é absolutamente normal. Por outro lado, o homem com os adventos da sociedade para o bem ou para o mal, em sua possível alienação, se transforma em seu próprio lobo (AGAMBEM, 2002).

Primeiramente, é nessa questão histórica do jogo essencial sem interesses que irá se basear a primeira parte deste estudo, ou seja, o jogo lúdico como elemento cultural. Faz-se necessário o entendimento desse envolvimento lúdico anterior à sociedade estrutural para que possamos entender ao longo do trabalho o esvaziamento desse sentido e a expansão do discurso que encontramos atualmente em nossa coletividade midiaticizada.

2.1. Jogo: elemento histórico e lúdico da cultura

O fato de assinalar a presença de um elemento lúdico da cultura não quer dizer que se atribui aqui aos jogos um lugar de primeiro plano dentre as diversas atividades da vida civilizada, muito menos afirmar que a civilização teve origem no jogo por meio de um processo evolutivo. Não existe e nem existiu algo que era jogo e depois passou a não ser e tornou-se cultura. Na verdade, a cultura surge sob a forma de jogo, ela é desde os primórdios “jogada”.

Por meio das relações, sejam elas maiores ou menores, bem estruturadas e outras nem tanto, é que a sociedade exprime sua interpretação dos fenômenos, ou seja, da vida e do mundo, e isso se dá sob a forma de jogo. Huizinga (2001) deixa claro que não quer dizer com isto que o jogo se transforma em cultura, mas sim, que “em suas fases mais primitivas a cultura possui um caráter lúdico, que ela se processa segundo as formas e no ambiente do jogo” (idem, p.53).

Na dupla unidade do jogo e da cultura, é ao jogo que cabe a primazia. Este é objetivamente observável, passível de definição concreta, ao passo que a cultura é apenas um termo que nossa consciência histórica atribui a determinados aspectos (idem).

No decurso da evolução de uma cultura a relação original por nós definida entre o jogo e o não-jogo não permanece imutável. Regra geral, o elemento lúdico vai gradualmente passando para segundo plano. O restante cristaliza-se sob a forma de saber: folclore, poesia, filosofia, e as diversas formas da vida jurídica e política. Fica assim completamente oculto por detrás dos fenômenos culturais o elemento lúdico original. Mas é sempre possível que a qualquer momento, mesmo nas civilizações mais desenvolvidas, o “instinto” lúdico se reafirme em sua plenitude, mergulhando o

indivíduo e a massa na intoxicação de um jogo desmesurado fazendo-se valer da atuação cênica. Esse é um exemplo claro do que vemos nos aparelhos midiáticos atualmente., “(...) especialmente com um discurso bem estruturado e um bom desempenho cênico” (LUSTOSA, 1998, p.113).

Desse modo, percebemos as interações sociais, o fazer social, ou ainda a produção de discursos e saberes envolto por uma atmosfera agonística que busca, porém nem sempre, certa emulação para continuar existindo mediante a atonicidade dos fatos e a dinâmica das concorrências. O jogo dos primórdios é manipulado e jogado agora repetidamente tendo como aporte contemporâneo as características líquidas e atinentes à época das relações fluidas, sem reflexões filosóficas, sem grampos, ganchos, laços ou sentimentalismos que nos prendam ou vinculem a algo do qual não queremos mais do que nos relacionar momentaneamente para atingir os próprios interesses. Se na arte a característica agonística surge de modo a direcionar as relações e os modos de produção.

É frequente uma atividade possuidora de um caráter autônomo, como por exemplo, uma peça de teatro ou uma composição musical, passar ocasionalmente para categoria agonística, por tornar-se pretexto para uma competição, sendo o prêmio conferido em função da composição ou da execução, como acontecia no teatro grego (HUIZINGA, 2001, p. 55).

Imagina-se a influência desse jogo superficial em um plano cartesiano, objetivo, fora das áreas humanas. Enxergamos que se trata de um ponto bem limítrofe entre uma função realmente essencial dos manejos discursivos - tanto na arte como na vida e na mídia - e um uso superficial do material relacional das várias capacidades humanas que compõem a sociedade. O jornalista e professor Elcias Lustosa (1998) nos diz que na comunicação, principalmente na política, a mensagem ultrapassa o limite da persuasão, pois o propósito é a comoção através da sensibilização do receptor para que ele possa se mover em função da mensagem recebida e internalizada. O intento é perturbar e abalar para mobilizar. Lustosa continua assinalando ainda que a simples inserção do ator social na mídia não implica que ele obtenha uma resposta imediata do público. Ao mesmo tempo em que a mídia é interativa e em tempo quase real, dependerá dos tais manejos discursivos que ela empreenderá para envolver, influenciar e direcionar aos seus interesses a grande população, ou seja, movimentar-se com as paixões da massa. Em uma peça de teatro a reação é imediata e bem semelhante em quase sua totalidade, tal

como no teatro grego; porém, o conteúdo veiculado na televisão, por exemplo, leva um pouco mais de tempo no sentido de ação do público.

No teatro, a representação dos atores estimula o público a rir, chorar, fechar os olhos, colocar a cabeça entre os joelhos, ficar de pé, xingar e uma infinidade de atitudes em resposta ao jogo simbólico construído na apresentação da peça. Os atores das telenovelas televisivas enfrentam a confusão entre o imaginário e o real; quando expostos em locais públicos, às vezes sofrem agressão verbal e até física e, outras, recebem inusitadas manifestações de carinho de anônimos (LUSTOSA, 1998, p.53-54).

Assim, vemos a influência da mídia no comportamento humano contemporâneo nos apontando o limiar das relações por intermédio das janelas midiáticas, ou seja, da tecnocracia presente na maioria das produções de sentidos, saberes e verdades. Trata-se, portanto, de um jogo aparentemente sério, porém, no qual a população embarca com certa ludicidade, como, por exemplo, programas de auditório, Big Brother, telenovelas, e principalmente, nos noticiários que incitam a aceitação do público sobre fatos veiculados na grade da programação. Dessa forma, o telespectador, participa ativamente dessa construção simbólica – porém real -, pois em sua facilidade de aceitação do que lhe é “empurrado” sem chance de deglutir, está corroborando para a formação e disseminação daquela verdade midiática, aí se completa a produção da dramaticidade midiática.

Continuaremos a partir daqui observando o real propósito em teatralizar a vida (que por si só já é um drama natural) e a evanescência desse momento durante a produção do drama cotidiano exibido pela mídia, direcionadora e invasiva.

2.2. A teatralização essencialmente humana e a dramaticidade midiática

O propósito de encenar a vida nos primórdios gregos primava por colocar à mostra a vida cotidiana daquela sociedade para reflexão e entendimento da população sobre as relações entre os deuses e os homens. Por outro lado, colaborava para resolver conflitos entre determinadas regiões e o próprio entendimento humano individual. Por isso também era chamado de curativo social, ou seja, o teatro era tomado como algo essencial àquela comunidade, pois era o único modo de comunicação coletiva, fora os jogos esportivos e as grandes oratórias públicas, em que os indivíduos se viam

integrados ao coletivo. Assim era em todos os aspectos que constituíam tal sociedade, de modo a trazer à tona discursos para o bem da humanidade. Era uma eterna busca pelo conhecimento do homem em sua plenitude, o entendimento sobre o ente e o mortal comum. Mesmo que essa busca fosse imbuída de um espírito agonístico, o intento almejava sempre o melhor para o povo. Percebia-se isso nos torneios, bastante comuns aos gregos, por isso, talvez, buscamos contemporaneamente direcionar tudo por um caminho competitivo, e muitas vezes, nem sempre cordial, como é o caso da política partidária e instituições de coerção. O lúdico perde a essência quando é tomado por regras, passando à um compromisso, preocupação e obrigatoriedade de vencer. Huizinga (2001) aborda esse assunto de modo a nos fazer entender que o torneio raramente pode ser considerado um esporte, mesmo com sua característica de encenação bem dramática e sua grandeza aristocrática. Esse tipo de evento desempenhava um papel próprio do teatro, ou seja, organizado dentro de uma linha contínua de ações, quer dizer, atividades que embora sejam lúdicas, artísticas ou de entretenimento, são extremamente manifestadas com seriedade. Porém, tal sistematização pode levar à perda da leveza, atributo contido no aspecto lúdico mais legítimo.

(...) esta sistematização e regulamentação cada vez maior (...) implica a perda de uma parte das características lúdicas mais puras. Isto se manifesta nitidamente na distinção entre amadores e profissionais, que implica uma separação entre aqueles para quem o jogo já não é jogo e os outros, os quais por sua vez são considerados superiores apesar de sua competência inferior. O espírito do profissional não é mais o espírito lúdico, pois lhe falta a espontaneidade, a despreocupação. Isto afeta também os amadores que começam a sofrer de um complexo de inferioridade (HUIZINGA, 2001, p. 219-220).

Observa-se claramente nesse momento uma transição do teatro essencial da vida, ou seja, uma dramatização para a sociedade, para a compreensão comunal de todos que abarca todas as áreas da vida coletiva e individual para um discurso vazio que busca eficácia e resultados. A ligação com o ritual contida no teatro e na teatralização foi completamente dizimada, tudo se tornou profano, dessacralizado sob todos os aspectos e deixou de possuir qualquer ligação orgânica com a estrutura da sociedade, sobretudo quando é de iniciativa governamental. O fator lúdico sofreu uma atrofia quase completa nos dias de hoje. A arquitetura estrutural midiática comporta o atomismo necessário à época e encerra qualquer tipo de pensamento sensível do homem, sendo dessa forma, autoritária, porém, com um rosto democrático. Há um “noticiário de imprensa

caracterizado por um estilo próprio, extremamente ridículo para o leigo inocente” (idem, p. 220). Esse é o canal da dramatização midiática exposto neste estudo sob os olhos críticos do teatro essencial concomitantemente sob a luz crítica da comunicação, aliando assim o poder da arte, tão cara à vida em sociedade, com a semântica comunicacional. Sobre isso, Muniz Sodré², coloca a questão da dramaticidade nos esportes, hoje programados por meio de torneios contemporâneos, ou seja, não lúdicos essencialmente. Os esportes mergulharam a fundo em regras de planejamento e execução, o que afastou de vez a cumplicidade entre os participantes, e trouxe certa desconfiança, um pré-planejamento estratégico visando um evento agonístico e não celebrante ou confraternizante, embora, muitas vezes, ele seja veiculado como tal. O nosso grande exemplo é a maior paixão nacional do brasileiro, como dizia Nelson Rodrigues: o futebol.

Essa teatralidade exacerbada atinge também as redações, o que nos comprova a lógica do mercado da informação. Vemos isso na forte dramaticidade colocada por Nelson em suas crônicas futebolescas:

E é sob essa linha dramática que Nelson Rodrigues desenvolve suas produções, mesmo em se tratando do gênero crônica. Uma de suas características textuais se refere a trazer para os fatos “(...) um toque ficcional estilístico para que adquirissem um sentido transcendente e, conseqüentemente, alcançassem uma dimensão mítica” (SOUZA, 2006 *apud* LISE; CAPRARO, 2017, p.230).

Elcias Lustosa (1998) nos mostra isso ao falar do redator e do jornalista. Ele afirma que o redator é o último a incorporar ao material que chegará às mãos do leitor qualquer nesga de seu próprio repertório, no sentido ideológico. Há as exceções, como Nelson Rodrigues, colocado como um gênio das crônicas e de textos jornalísticos, dramaturgicos, romancistas, ou seja, um gênio das palavras e personagens. Era muito maior do que as regras e padrões gerativos do veículo em que atuava. Estava sempre intelectualmente à frente dos moldes comunicacionais, sendo desse modo respeitado, admirado, mas também, odiado.

(...) uma particularidade do autor, incomum a outros cronistas, é a criação de personagens imaginários – sendo alguns inventados a partir de personalidades reais – na crônica esportiva. Tal é o caso do

² SODRÉ, Muniz. Futebol, teatro ou televisão? In: Monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2010.

“Sobrenatural de Almeida”, personagem clássico que sempre aparecia para explicar uma jogada futebolística inexplicável, fosse esta um gol esquisito ou mesmo um resultado inesperado. Assim como o “Sobrenatural de Almeida”, as demais personagens – como o “Gravatinha”, a célebre “Grã-fina das narinas de cadáver”, o “Padre de Passeata”, os “Idiotas da Objetividade” ou as “Estagiárias de Jornal”, por exemplo – eram frequentemente lembradas nas crônicas, tornando-se familiares ao público. Essa característica de incluir personagens e dramaticidade nas crônicas esportivas está diretamente vinculada a uma peculiaridade rodrigueana o trânsito entre um gênero literário e outro (PEREIRA, 1998, p. 80).

Lustosa nos conta que nos anos 1960 e 1970 os textos que produzia para o jornal *O Globo* iam de contramão à isenção e imparcialidade determinadas pelos modelos de redação, pois eram assumidamente em favor e sempre em defesa do seu time de preferência, ou melhor, do coração, o Fluminense. Além disso, ainda havia o seu proselitismo político, considerado de direita e reacionário, quando todo jornalista, à época, e até mesmo por modismo, se autoproclamava de esquerda para se coligar ou simplesmente se rotular em oposição à ditadura militar. Nelson fugia a essa padronização mecânica de produção da informação, mesmo estando dentro do veículo, tal como sugere Sodré ao dizer que devemos ter um pé dentro e outro fora (para aguçar a luz crítica) da esfera mercadológica. Percebemos a mesma notícia ou informação igualmente veiculada por outros canais comunicacionais, nada difere, apenas a irrelevante voz do locutor ou do repórter. Para Lustosa, o jornalista, mesmo com certo poder de eventualmente causar um mal-estar aos envolvidos com a mídia, está mais próximo de um empacotador de supermercado, ao trabalhar um texto, do que um criador intelectual. O mesmo ocorre com redatores de novelas televisivas, que ficam na ilusão da colaboração ou coautoria. “Apenas os autores que produzem um livro de contos, um romance ou uma coletânea de poemas (...) efetivamente criam alguma coisa”. (LUSTOSA, idem, p. 47).

Nesse ponto é que o presente estudo aborda com olhar crítico e teatral a submissão do repórter à grande instituição comunicacional a qual presta serviço, assim, como os atores sociais dos fatos veiculados. São posições que exercem a mesma função de direcionamento embora de esferas diferentes, mídia e teatro: instituição fomentadora (canal midiático comunicacional/empresas patrocinadoras) direcionador de cena ou produção de notícia (repórter/diretor) e o agente objeto dos fatos (ator social, político e ator artístico). Aproveitando as oportunidades, é preciso que a intervenção do ator político prime pelo interesse coletivo, mesmo que o movimento e o discurso para isso

sejam sensacionalistas, comocionais e ilusórios. Porém, a escolha é da mídia e não do ator, cabe ao ator pronunciar o que o representante da mídia quer ouvir, ou seja, o jornalista. Ele necessita de algo que lhe dê grandes oportunidades de publicar alguma coisa absorvível pelo teatro noticioso. O repórter tem que apresentar resultados concretos, portanto o seu material jornalístico deve ter um aproveitamento, se não cem por cento, quase isso. Desse modo, sua remuneração e seu prestígio serão maiores, suas oportunidades de trabalho surgirão em um leque de opções. Essa é a relação entre jornalista e ator político, social ou esportista, um querendo a moeda de troca do outro para atender um interesse sistematizado do grande teatro da mídia, em outras palavras, o drama midiático. “O problema essencial do ator é que dificilmente terá condições de impor algo novo que não seja objeto rotineiro do espetáculo noticioso” (LUSTOSA, 1998, p. 67), por isso é dirigido e induzido pelo repórter - como um diretor teatral direciona o seu ator artístico - durante a preparação da matéria.

Esse entremeado discursivo da comunicação e dos recursos teatrais aplica-se aos vários meios de informação numa abordagem sobre qualquer assunto, basta haver um interesse em manejar determinado grupo. Voltemos ao futebol e ao teatro na mídia.

O teatro está presente no futebol conforme nos fala Sodré. Desde a atuação dos jogadores participantes quanto da torcida que precisa estar presente no estádio para que haja a troca semiológica desse grande evento competitivo, e essa conexão se dá ali, na hora, no momento da catarse. São momentos onde quem viveu não viverá novamente da mesma forma, e quem não viveu não viverá mais. È assim no teatro. Essa abordagem do drama no esporte traz mais uma visão das tipologias dos dramas midiáticos. O autor baiano observa:

(...) futebol, no Brasil, também é teatro, embora se recalcie essa significação. Achamos que reencontrar as articulações históricas, que na formação social brasileira, produzem esta significação ou este “índice” de teatralidade, pode trazer mesmo a indicação de alguns caminhos para uma Semiologia (ou uma Sintomatologia) do fenômeno social (SODRÉ, 2010, p.136).

O pensador ainda analisa que não devemos misturar os conceitos de esporte e jogo físico, este livre de preocupações, com movimentos caracterizados pela espontaneidade, que busca um fim produtivo e almeja a liberdade do corpo. À exemplo, observa Sodré, os gregos são boa fonte de observação, pois viviam envoltos por torneios

que tinham como sentido celebrações rituais exercidas na “Pólis sacralizada”, ou seja, a comunidade politicamente constituída. O autor faz essa analogia ainda ao indígena e seus jogos de luta, que embora haja competição, não demonstram características esportivas, mas sim, do jogar despreocupadamente. Sodré (p.137) ressalta: “É preciso esclarecer que, ao opormos jogo e esporte, não queremos afirmar a esterilização absoluta da função lúdica (muito bem analisada por J. Huizinga em *Homo Ludens*) no esporte”. O autor ainda ressalta: “Queremos, sim, afirmar, que o esporte está além (e aquém) do jogo, que o esporte é *outra coisa*”. Por outro lado, com a inserção midiática os discursos se confundem tratando ambos como se tivessem o mesmo intento, finalidade e estrutura conceitual. É importante ter em mente que o esporte pressupõe uma grande mecanização dos meios de trabalho acompanhado de um processo de produção evolutiva sobre o corpo do homem. Tomando tal processo como caminho principal para o desenvolvimento do esporte não demora que a trama das relações sociais converta-o numa forma de “organização técnica do corpo, capaz de reproduzir as regras políticas dominantes, como qualquer outra organização produtiva” (Sodré, 2010, p. 138), assim como os aparelhos midiáticos, principalmente a televisão. O esporte funciona dessa forma semelhante a uma indústria banhada pelo tecnicismo no período evolutivo do atleta, desde a execução mecânica regulada do movimento até o seu resultado, ou seja, a vitória sobre si e os outros. “(...) o esporte produz necessariamente relações sociais – que permitem caracterizá-lo como uma prática política” (idem, p.139). Vemos ainda:

É a partir da Idade Clássica europeia que o corpo se torna objeto de um poder exercido através de uma verdadeira economia política corporal, implicada nos métodos disciplinares dos exercícios. O soldado, por exemplo, é tratado como uma máquina, a fim de tornar-se aquilo que Michel Foucault chama de “corpo dócil”, ou seja, o corpo definido, em suas mínimas operações, numa relação coercitiva com o aparelho de produção. Nos locais públicos, na escola, à mesa, os atos e os gestos amoldam-se a uma nova economia do corpo, em que este deixa ver o funcionamento metódico de um organismo. (...) O corpo do atleta é uma síntese dos investimentos teconopolíticos contidos no exercício físico. (...) E em certas conjunturas históricas, a *Ordem Social* – que é o objeto formulado ou produzido por toda prática política – transparece claramente na ideologia esportiva (SODRÉ, 2010, p.139-140).

Trazendo as colocações acima à relação do jogo com o teatro percebe-se o que o futebol é na verdade um grande espetáculo de massa. Excluindo a carnificina pode-se dizer que é um espetáculo de grande vulto como o do antigo coliseu, onde se condensava grande parte da população para assistir, presenciar e participar ativamente como espectadores interativos do momento mais importante daquele dia. Hoje temos o grande canal da mídia como aliado interativo do espectador não presencial, que o transporta para o exato momento do ocorrido através de suas janelas midiáticas e sua teatralização eletrônica dos fatos e das imagens, exacerbando tudo aquilo que acontece verdadeiramente em loco. É a comoção da mídia pelo drama espetacular do futebol, que hoje não se trata mais de um jogo de bola, nem mesmo as peladas do aterro ou das praias cariocas primam mais por essa expressão lúdica.

O futebol brasileiro figura como uma prática política teatralizada. O jogo apresenta um sentido ritualístico, quer dizer, executa as mesmas regras, as quais englobam todos os envolvidos, principalmente o público. O torcedor passa a ser espectador e ator ao mesmo tempo, pois ele é elemento necessário do show teatral.

Sodré mostra que a aproximação do futebol e do teatro não é imposta. Diz que Brecht encarava a diversão como funções mais gerais do espetáculo teatral. Tal ação artística não é mais do que um movimento de produção de representações vivas de fatos humanos com o intento de divertir. O teatro, aponta o autor, tem relações bem estreitas com a brincadeira e o jogo.

Efetivamente, no final da Idade Média, a arte dramática era predominantemente sacra, não satisfazendo a fantasias da época (ideais do amor cortês). (...) Hoje também o futebol se investe da expressão de determinadas fantasias populares que não encontram representação nas formas artísticas contemporâneas. O jogo de bola pode afigurar-se, assim, como um lugar de representações sociais afetadas por valores que circulam no campo ideológico das diferentes classes na formação social brasileira. (...). Assim, o futebol seria um objeto deslocado (à maneira de uma encenação teatral) de tendências político-sociais frustradas. (...) o torcedor faz, como o espectador de teatro, a economia de um esforço – a ação física, o risco atlético real (SODRÉ, 2010, p. 142-143).

Há sim, uma energia conjunta que emana durante o evento esportivo, bem como numa representação teatral. Há uma troca muito significativa para que o espetáculo ocorra em sua plenitude. Muniz Sodré explana ainda sobre a questão comparativa do teatro com o esporte dizendo que antagônico ao teatro, uma partida de futebol não é

imaginária, não possui enredo, mas seus personagens, ou seja, os jogadores, os comentaristas, o público representam funções para que o todo aconteça. O ato de representar faz parte da dinâmica fundamental de todo grupo social, e isso se expande para comunidade e para sociedade como um todo abarcando suas formas de relação. Nas palavras do professor Emanuel Carneiro Leão, utilizado por Sodré, representar é *pôr* as vicissitudes de diferenciação que cada integrante do grupo, comunidade ou sociedade atravessa inconscientemente para edificar sua consciência, quer dizer, o seu *ser* com sentido social e próprio. No teatro, a comunidade identifica-se com essas diversidades e o fluxo de suas distinções. Ainda utilizando Carneiro Leão, Sodré segue discorrendo o como podemos enxergar a função do ator: “*Ator* significa em grego *aquele que responde (hipokrités)* (...) as necessidades de representação dos momentos cruciais do desenvolvimento do grupo”. Representar, como aborda o professor, “é o ato de responder à provocação de restituição da dinâmica edificadora do grupo”. Assim, o sentido teatral que se busca entremear ao futebol corresponde a uma dinâmica grupal, tanto energética quanto comportamental (psíquica e corporalmente) perceptíveis na formação social brasileira.

Todo esse aparato relacional, comportamental, acional, e mais ainda intelectual, se mostra, nos momentos atuais, conduzido não somente pelo convívio entre os homens, mas também, forçosamente e principalmente pelos canais midiáticos de todos os modelos e padrões intervencionistas. Há uma vida biopolitizada, biointervencionada, bioatravessada pela mídia, conforme externaliza Sodré, e é nesse canal que abrangemos neste estudo a dramatização ou teatralização dos fatos. Para haver a teatralização de uma história, fato ou evento, vem primeiro a ação do indivíduo, o agir, que ocorre no campo, assim como no do jogo de futebol, também no social. Tudo entremeado pelas circunstâncias emocionalmente aparentes. “Na forma em que estas se dão, reproduzem-se imaginariamente, por investimento, aquelas representações vivas de fatos humanos, de que fala Brecht”. Portanto, nesta dada reprodução inteiramente de mitos políticos, enxerga-se uma visão ideológica fantasmática, ou seja, uma formação imaginária do funcionamento da engrenagem social.

Assim como no teatro e na encenação psíquica da fantasia, o futebol acena com um *ideal do eu* para mobilizar os mecanismos de identificação do espectador. (...) a exemplo da prática política, o futebol assimila o real já dado na sociedade, reforçando ou retraduzindo

determinados sentidos mantidos pela Ordem Social. Ele faz, a seu modo, uma representação viva de fatos humanos. A uma política do corpo, junta-se uma visão política do comportamento social (SODRÉ, 2010, p. 144).

Embora existam divergências entre ambos os ambientes sociais colocados aqui, um artístico, outro esportivo, percebem-se também as semelhanças no sentido da visão proposta aqui sobre a representação teatral no âmbito social como um todo: na cultura, na economia, na política, no esporte, na cidade, enfim, no cenário social humano, midiático e arquitetônico da cidade em que atuamos de certo modo a todo o momento.

Exploraremos agora a estrutura cidadina mediante possibilidades de ações dramáticas espontâneas, conforme o jogo lúdico, porém, passíveis de teatralizações cotidianas banalizadas que formam atualmente todo o nosso tecido social, principalmente, pelo intermédio dos aparelhos midiáticos. Vamos à cidade!

3. A Cidade como espaço *não convencional* da ação dramática

A ligadura que podemos fazer entre cidade e mídia é cada vez mais frequente nos pensamentos científicos atualmente, principalmente quando analisamos tais aspectos entremeando-os com a transformação do comportamento social do indivíduo, e mais, quem sabe até uma significativa influência na formação parcial da personalidade social do sujeito. Assim, procuramos abordar aqui a intervenção teatral buscando espaços citadinos recônditos antes não praticáveis socialmente, expondo seus conflitos, efeitos sociais e políticos em ação conjunta com a cidade e suas interculturalidades. Exporemos tal intento mediante a linha sistêmica *ator social – cidade – público*, interagindo e integrando cidadãos e agentes culturais para refletir, através do indivíduo, sobre o lugar em que habitamos, antes de nos direcionarmos à mídia e seus dramas resignificados. Vale percorrer primeiro sobre as linhas do grande fenômeno urbano, este que se tornou a expansão da cidade, da sua arquitetura, de seus espaços e suas relações intrínsecas na contemporaneidade.

3.1. Intervenções artístico-sociais e políticas na metrópole contemporânea: dramaticidade urbano-midiática

*Entre dois grãos de areia
Por mais juntos que estejam
Existe um intervalo de espaço,
Existe um sentir que é entre o sentir...*

Clarice Lispector

Cidade, lugar visto. Palco, lugar de onde se vê. Podemos traçar um paralelo entre ambas as expressões ao percebermos a cidade como um grande palco dos acontecimentos que entrelaçam encontros, ancoram construções arquitetônicas e se transformam a cada momento mediante intervenções humanas em seu seio. Da arquitetura rústica à moderna, das vias principais aos becos históricos, das calçadas lapidadas às rachadas e desniveladas, da mobilidade ao impeditivo móvel, tudo nos traz uma percepção, uma intervenção, e uma atenção maior sobre a cidade. É necessário um olhar mais aguçado para conviver nesse espaço onde tudo e todos estão envolvidos em uma extensa áurea coletiva, porém, ao mesmo tempo em grande parte individual.

Ao chegar numa cidade, pelo céu ou por terra, temos a impressão de contemplá-la como se estivéssemos fazendo um reconhecimento do local em que iremos intervir socialmente. Porque, então, não pensarmos que a cidade com todos os seus entrelaces sociais pode também nos olhar? Pois nela, há indivíduos se relacionando, portanto, essa outra visão seria o olhar da cidadela para fora, para o seu entorno, sentindo os que chegam e os que partem. Lembremos aqui, através de uma janela midiática, os clássicos filmes Westerns, estrelados por John Wayne ou Gary Cooper, em que um forasteiro chegando a um povoado avistava uma cidade de cima de seu cavalo ao alto de uma colina. Isso poderia ocorrer em sua chegada ao início do filme ou em sua partida após o término da estória. No momento da chegada ele já se relaciona visualmente com a cidade, e no momento da partida carregado de um sentido produzido pela relação construída entre ele e os cidadãos, o que forma um elo com a cidade deixada. Em um momento mais contemporâneo tal relação de chegada e partida fica por conta da janela de um avião, e não mais pela rusticidade do equino.

Assim, podemos perceber a cidade também como *lugar de onde se vê*, e não somente que *é visto*. Ou seja, um grande palco dos acontecimentos. Lugar onde se dão os conflitos, constroem-se e dissolvem-se afinidades, ou seja, um lugar de ação social tal como no grande palco do teatro grego, de onde vem a expressão citada na abertura deste estudo. Por meio dela faz-se um contraponto com a visão errônea que se tem sobre a cidade na maioria das vezes: somente um habitat ou algo que é visto. Desse modo fica-se à margem da compreensão dos seus meandros inter-relacionais, e também de sua natureza. A respeito, expõe-se aqui:

A aparência das coisas e o modo como funcionam estão inseparavelmente unidos, e muito mais nas cidades do que em qualquer outro lugar. Porém, quem está interessado apenas em como uma cidade 'deveria' parecer e desinteressado de como funciona ficará desapontado (...). É tolice planejar a aparência de uma cidade sem saber que tipo de ordem inata e funcional ela possui. Encarar a aparência como objetivo primordial ou como preocupação central não leva a nada, a não ser a problemas (JACOBS, 2003, p. 14).

As ideias de Jacobs acima atrelada à questão da aparência social e a sua proposta sobre outra forma de organização - mediante habitações, transportes, projetos, planejamento e administração como objetos de discussão do principal problema que envolve as cidades: manejar a complexidade ordenada - nos mostra o seu apontamento para suprainportância dada a visualização que se tem da cidadela, e com isso, acompanham-se construções, contratos empresariais, licitações que beneficiam somente alguns espaços, iluminando-os de forma a ficarem mais atrativos aos olhos do cidadão próprio ou do estrangeiro.

Como exemplo, mostra-se a colocação do responsável pela assessoria de imprensa do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Sr. Nelson Moreira Jr. sobre as obras da instituição iniciadas em 2008:

Depois de decidido quais empresas realizariam as reformas aqui no museu, passou-se à negociação para abarcarmos como prioridade as obras de estruturas internas, haja vista, que o prédio é antigo e tem uma grande rotatividade de público. Mostraram-se, então, algumas barreiras burocráticas com relação aos contratos de reforma que priorizavam as fachadas externas dos corredores culturais do centro da cidade. Tal questão acarreta o comprometimento do funcionamento interno do museu, que se encontra em sérias questões estruturais quanto a alicerces, encanamentos, canais de ventilação para manutenção e preservação das obras de arte. Tais prioridades nos

fazem submissos a uma soberania de contratos e divisão de benefícios monetários. (*Trecho da entrevista realizada em 22 de outubro de 2015*)

Vemos aí uma questão de aparência estrutural dentro de uma lógica econômica circundante dos entrelaces que permeiam aspectos relacionais, sendo eles, de indivíduo a indivíduo, de coletivo a coletivo ou ainda de instituição a instituição. Tais relações abarcam os entremeios empresariais de iniciativa privada que são grandes fomentadores da maioria das instituições culturais, tal como o Museu Nacional de Belas Artes/MNBA do Rio. Essa órbita econômica gerada pela intenção de visualização prioritária de determinados aparelhos sociais é criticada por Jacobs, o que nos faz refletir sobre os sinuosidades relacionais e estruturais da cidade. A veiculação midiática nesse momento nos revela que o visual é a grande benfeitoria que irá proporcionar um confortável encontro dos olhares humanos com a estrutura arquitetônica “externa” da instituição, enquanto a sua real necessidade interna continuará agonizando.

Podemos atrelar a essa questão não somente aos aspectos de reforma, mas também a campos que dizem respeito à revitalização de certas áreas, o que implica em remoções de coletivos bastante significativos que habitam determinados pontos da cidade. Trata-se de uma lógica de reurbanização que ilumina uns pontos em relação a outros, o que nos faz pensar em outra forma de estruturação social. Ou seja, de que forma outros modos de revitalização, que não sejam totalmente os da reurbanização racional da economia, aliviarão mais satisfatoriamente, se possível, o não esvaziamento de determinadas áreas e das regiões a sua volta? Questionamento surgido ao ler a obra de Jacobs, *A morte e a vida nas grandes cidades*. A partir desse ponto buscaremos atrelar a ação teatral interventora no espaço não convencional: a cidade, e então observar como esse material é reconfigurado e retratado nos dramas factuais da televisão.

Conceito e estrutura

Seria interessante pensarmos a cidade como expressão maior de racionalidade, e ainda uma redefinição dessa racionalidade trazendo uma percepção mais holística para formação de um pensamento ou sentido para cidade. Se basearmos a nossa reflexão a partir da questão histórica é factível percebermos o fenômeno urbano existente há pelo menos 10 mil anos. Um exemplo são as civilizações sem cidades como as meso-

americanas – maias e astecas – da América Central, e também as africanas, onde desde o século XIX o fenômeno urbano apareceu nas regiões agrícolas³.

Enxerga-se, desse modo, a cidade como uma organização social necessária aos coletivos. Trata-se de um dispositivo novo de mobilização de forças, uma nova forma de viver, esta que é determinante no desenvolvimento dessa organização. Por outro lado, dentro da racionalidade expressada que por sua vez é a cidade encontramos irracionalidades, como, por exemplo, da violência, da desigualdade social e do excesso populacional. Tais formas em contraponto com a razão organizacional equalizam um equilíbrio social que por sua vez influenciará no alargamento organizacional dos coletivos e de suas políticas de bom viver.

Nota-se a cidade em três vertentes segundo Muniz Sodré (*n.a*, 2014). A Cidade como Monumento, em que se percebe o resultado da ação humana e onde a cidade é o coração do espaço político, a moradia dos deuses, na qual a comunidade estará sempre ligada. Pensemos na pólis grega em que os cidadãos são vistos como iguais e semelhantes, e onde vemos um *pelein* - desabrochar, crescer e morar - ou seja, o alimento social de toda cidade.

Como exemplo histórico podemos pensar na Ágora – praça pública – lugar aonde se desenvolviam grandes reuniões de pessoas, o grande encontro do povo, das grandes massas. Nesse contexto há também os templos como lugares de culto público e cívico, sem sacerdotes, como um amplo lugar de assembleias para fins de tomadas de decisões políticas com relação à cidade. De acordo com Sodré (*idem*) existe uma “eudaimonia”, ou seja, uma forte integração espiritual com a pólis. Existia a lei para os iguais – *isonomia* - de castas equivalentes em significado social, por outro lado, havia a *isegoria*, ou seja, falar e ser escutado pelos iguais. A respeito da cidade como forma política original observa-se que:

Quando esta se constituiu durante o século VI a.C., as organizações político-sociais tradicionais eram (...) realezas de tipo feudal, onde predominavam grandes famílias – os “bem-nascidos” – que exerciam sua autoridade política, religiosa, jurídica e econômica sobre um pequeno povo de agricultores, artesãos e pescadores; e, nas terras bárbaras, vastos impérios comandados por um déspota que impunha dominação absoluta, apoiado em castas militares, sacerdotais e técnico-administrativas (CHÂTELET; DUHAMEL; PISIER-KOUCHNER, p. 13, 2009).

³ *n.a*, SODRÉ, Muniz. Comunicação Alternativa e Popular. ECOPÓS, 2014.2.

Tais títulos familiares de status social e militar tornavam mais fácil as influências de determinados coletivos nas tomadas de decisões político-organizacionais.

Diante desse cenário o pensador argelino Jacques Rancière (2005) reinterpreta Aristóteles e Platão cunhando a *Partilha do Sensível* para tornar visível o comum. Realiza uma “repartição estética da política”, podendo-se dizer, uma “repartição estética da intervenção do homem” na sociedade. O pensador expõe em seus pensamentos que só participa quem é visível, e assim pode falar desenvolvendo um discurso ativamente social. Acaba-se, desse modo, deixando um determinado grupo fora da política – aqueles que podem se organizar, se arquitetar e se mobilizar para enunciar sobre a cidade. E há outros que são excluídos fortemente como os escravos e artesãos que se encontram à margem de uma disponibilidade política para participações argumentativas e significativas.

Rancière desenvolve a partilha para apontar determinados conteúdos culturais humanos de formação histórico-social que são deixados de lado em um discurso sobre a cidade, e ainda o que ela pode nos oferecer para vivermos exercendo a nossa cidadania por meio do *nemein* – distribuição das pessoas nos espaços.

Lançamos mão a partir deste ponto dos apontamentos de Jacques Rancière (idem) sobre Platão e seus pensamentos correlatos ao teatro e a escrita no aspecto crítico e político, articulações que podemos agrupar com a atividade crítica e social do teatro realizado em espaços não convencionais atualmente, o que dará grande margem à um discurso contrário ao da mídia sobre os fatos cidaudelescos. Rancière expõe três maneiras “a partir das quais as práticas da palavra e do corpo propõem figuras de comunidade”.

A primeira é uma “boa *forma de arte* – consciente e crítica, a outra é a forma *coreográfica* da cidade que dança e canta sua própria unidade” (idem, p. 18), seus valores e princípios. E na terceira, o pensador grego identifica a superfície dos signos mudos como um nível de signos pictóricos que se dá pelo “espaço dos movimentos dos corpos, que se divide por sua vez em dois modelos antagônicos” que são o “movimento dos simulacros da cena oferecidos às identificações do público” e o “movimento autêntico, o movimento próprio dos corpos comunitários” (RANCIÈRE, 2005, p. 18). No primeiro movimento, contemporaneamente, percebe-se forte semelhança com as veiculações da mídia oferecidas ao público através da superficialidade da dramaticidade televisiva dos fatos.

Nesses êxodos coletivos, tanto nas partidas quanto nas chegadas, é que enxergamos fatos palpáveis para o desenvolvimento de determinadas cidades e suas organizações sociais.

Essas idas e vindas, além das relações já estabelecidas no interior da pólis, integram um aspecto bastante representativo, como por exemplo, produção de sentido nas relações adquiridas em meio à cidade e seus meandros. Podemos pensar nessa representação social que forma a cidade como um canal de cenas contemporâneas cotidianas que complementam a formação de cada ser, seja ele, *politikós*⁴ (CHÂTELET; DUHAMEL; PISIER-KOUCHNER, 2009) ou imigrante. Desse modo abrimos um caminho para imaginar a arte teatral emergindo nesse espaço, não ainda como performance ou teatralização concretizada e explícita, mas como uma veia natural do ser e sua relação interior com o espaço, e exterior com o outro, o que aguça a nossa percepção de uma *Cidade-Palco* a ser estudada.

É nesses três espaços de articulação apontados por Rancière - atrelados ao teatro e vinculados aos espaços da cidade - que se desenvolve o conceito de “partilha do sensível” colocado pelo autor:

A superfície dos signos “pintados”, o desdobramento do teatro, o ritmo do coro dançante: três formas de partilha do sensível estruturando a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido de comunidade. Essas formas definem a maneira como obras ou performances “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais (RANCIÈRE, 2005, p. 18-19).

Podemos corroborar tal afirmação junto aos movimentos dos indivíduos em meio à cidade, as relações entre si dos indivíduos, as relações das obras de arte ou maneiras de manifestações artísticas com o grande público, sem mencionar diretamente, ainda, a mídia.

Tendo em vista os aspectos do mundo sensível, a relação dos indivíduos nos colocará a pensar na relação como princípio de tudo, assim como o homem cavalcando em seu cavalo ou chegando de avião contempla a cidade e reflete sobre as relações que

⁴ Cidadãos nascidos na cidade.

ali já construiu ou que poderá ainda construir. Irá se preocupar com o desenvolvimento do espaço local em que está inserido direcionando seus discursos e obedecendo a uma linha contínua de atuação em meio ao grupo no qual se insere trocando informações mutuamente, se descobrindo, se desenvolvendo, e auxiliando no desenvolvimento alheio. Aí está a primeira e fundamental percepção da cidade como um grande palco de acontecimentos.

Com relação ao desenvolvimento de ações teatrais de fato em meio à cidade veremos mais adiante, em um segundo momento. O que quero frisar aqui é que a teatralização - a capacidade do ser humano de se relacionar com um determinado espaço – existe naturalmente no dia a dia de um indivíduo e de muitos coletivos.

Sobre a base do programa estético do idealismo alemão, a atuação do teatro no local incita “a arte como transformação do pensamento em experiência sensível” (RANCIÈRE, 2005, p. 67). É o que podemos ver na matéria *Retratos do Tempo*, da Revista da Cultura, que mostra o trabalho de um coletivo de artistas da fotografia, e no qual a *boa forma de arte*, expressão colocada pelo autor, se mostra na prática contemporânea, onde, podemos perceber o poder da imagem na construção dos discursos, principalmente, em interação direta com o público como faz a grande mídia através dos seus espetáculos imagéticos e discursivos, e mais, no espaço-tempo e urbano. A arte vai à cidade.



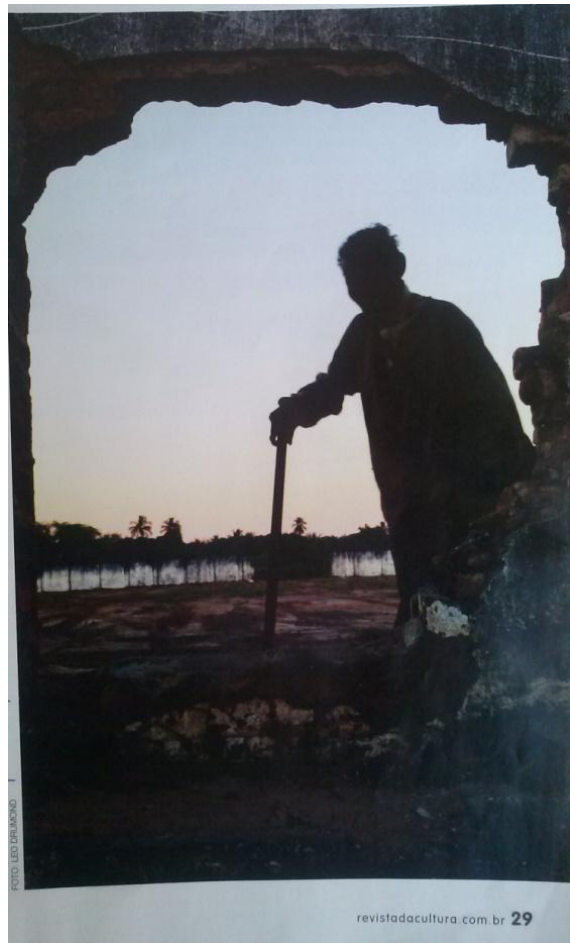


Figura 1 e 2. Com o passar dos anos altera-se a anatomia das cidades, impacta a relação de seus moradores com elas e fascina os artistas que tentam registrá-la.

Na primeira foto vemos o assunto espaço-tempo sob a curadoria de Usha Velasco, que já havia trabalhado com o coletivo *Punctuns*, de Brasília, existente há 25 anos. A fotógrafa refletiu a questão no seu trabalho, em 2015, através de retratos antigos feitos pelo seu avô e bisavô em relação direta com a cidade. A proposta da exposição intervencionista era explorar a noção de que a fotografia é uma janela aberta no rumo da percepção espaço-temporal. Assemelha-se o assunto às “janelas sociais” colocadas por Elhajji (*n.a*, 2015). Podemos enxergar a teatralização direcionada na foto das três crianças interagindo com a teatralização espontânea da cidade, ou seja, enquanto pessoas transitam pelo local, outra dorme, exaltando o contraste social num mesmo espaço-tempo urbano.

Já na segunda fotografia, do Coletivo *Nitro Imagem*, de Belo Horizonte, onde se retratam as populações ribeirinhas, mostra-se um dos personagens de *Os Chicos*, projeto do fotógrafo Leo Drumond, em colaboração com o jornalista do grupo, Gustavo Nolasco, no qual a proposta era abordar aspectos do passado e presente da região do Rio São Francisco. Pegando carona na teatralização, o projeto seguia uma linha bastante espontânea, segundo o artista: “Todos os personagens tinham que ser Franciscos ou Franciscas, ou apelidados por Chico ou Chica”, relembra Drumond. “Quando se fala de cultura oral, sempre se pensa nos moradores antigos ou nos contadores de ‘causos’. Esse recorte nos impôs uma diversidade de gênero e idade que enriqueceu muito o conteúdo” (pág, 29). *Os Chicos* se tornou um dos projetos desse coletivo de artistas que obteve mais repercussão dentro e fora de Minas Gerais. Além de passar várias cidades mineiras através de mostras multimídias, o material rendeu os volumes: *Os Chicos – Prosa* e *Os Chicos – Fotografia*. Este último recebeu o Prêmio Jabuti de 2012, como melhor livro de fotografia.

Camila Otto e André Hauck, do Coletivo SC02, e que também representam Belo Horizonte, apontaram durante a exposição *Inventariar*, de 2013 que: “A passagem do tempo é crucial em nosso trabalho (...), seja no deslocamento espaço-temporal, seja no deslocamento de objetos e entre lugares”.

Tais casos são um bom exemplo para esta pesquisa, a respeito do que se pode fazer com determinada imagem. Nesse caso, evocamos mais uma vez Rancière com sua boa forma de arte, uma arte reflexiva, e não uma dramatização imagética vazia e ressignificada que tem o seu conteúdo evanescido, conforme observamos nos noticiários televisivos.

De acordo com o autor, a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ficções, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. A diferença se encontra na verdadeira intenção com que se realiza uma atividade artística no seio da comunidade.

A outra vertente exposta por Sodr e   a Cidade como Máquina. Nesse segundo momento de transforma o das organiza oes sociais tidas como cidades vemos um conjunto de condi oes que fazem funcionar os dispositivos organizacionais. São condi oes sócio-técnicas que disponibilizam tais dispositivos como base, nas quais o trabalhador   tido como instrumento técnico para o desenvolvimento social.  

importante ressaltar que a expressão “social” veio juntamente com a cidade, antes eram os ritos, e as leis só atingiam uma funcionalidade devido às regras comunitárias que atendem essas leis. Do contrário seria pela força física ou coercitiva. Aponta-se o *Demos* – força/lei de cima para baixo – e o *Ethnos* – um padrão comportamental civilizacional que gera identificação. Por meio de seus padrões e regras a cidade funciona e existe socialmente. Pela máquina a cidade se torna o mundo, na medida em que transforma o mundo, pois ela é fonte de inovações e avanço, ao contrário da *Cidade Genérica*, pensada como máquina objeto e construída visando apenas a sua funcionalidade mecânica, como por exemplo, Brasília e Los Angeles.

Pensemos na *Urbs* como uma cidade gerativa de identificação com o mundo, porém, é uma organização que projeta uma pretensão à pólis, entretanto, apresenta mais cosmo que o mundo, ou seja, está mais ligada aos deuses.

É preciso destacar a questão do território, onde se faz necessário estar no mundo espacial do sujeito, pois nesse momento aponta-se marcante transformação histórico-social: do modo asiático com a fase econômica para o modo de trocas com a fase mercantil, ou seja, de uma economia natural, tida agora como platônica, para uma economia monetária e mecanicista.

Em um terceiro momento apresenta-se a Cidade como Rede. Tal fase não corresponde a uma etapa posterior. Ela já existia, por exemplo, nas estruturas de rede de esgotos que ligavam toda a cidade pelo seu subterrâneo, podendo-se ver até mesmo restos de redes civilizatórios como a cidade de Guadalajara, que significa “rio de dejetos⁵”.

Colocamos aqui a rede como um dispositivo de relações ligado por vértices, e pensemos esses vértices como cada indivíduo se relacionando em uma grande rede de contatos humanos ligando o local com o global tendo a “cidade como continuidade” e o “eletrônico como propagação” de discursos e relações. De acordo com o autor baiano é importante entendermos a expressão rede como transmissão de informação, transmissão de laços políticos, e que elas podem ser topológicas⁶, reológicas⁷ e reticulares⁸.

Enquanto a cidade monumental e a maquinal se caracterizam por centralização, a *Cidade como Rede* se caracteriza pela descentralização abrindo outras portas de

⁵ n.a, SODRÉ, Muniz. Comunicação Alternativa e Popular. ECOPÓS, 2014.2.

⁶ Lógica das conexões da cidade.

⁷ Noção de fluxos e fluidez. Ex: Rede elétrica, internet.

⁸ Um novo modo de se relacionar, direto e objetivo.

relacionamento e construções sociais. Ela também não se fecha, ao contrário, ela se estende, cria pontes para mais contatos, e nem por isso deixa de possuir suas particularizações: nichos étnicos e habitacionais. A cidade radial em sua extensão manifesta acessibilidade, o ir e vir mais fácil, e também produz mobilidade no que diz respeito à mobilização e plasticidade dos movimentos. Pode-se dizer que o espaço midiático é semelhante ao espaço das redes, ou seja, ele integra em grande parte a cidade como rede. Isso se aplica bem às atuações dos atores sociais no dia a dia da cidade, ou seja, aquela naturalidade do habitante já mencionada neste estudo.

Vale assinalar que tanto o monumento, a máquina e a rede são modos sincrônicos da modernidade, avançam e transformam-se conforme a evolução dos tempos e dos homens. Há também uma transformação econômica que circunda toda área funcional de cada cidade. Antes presenciávamos hierarquização, atualmente enxergamos as relações sociais menos subordinadas e mais coordenativas, podendo até mesmo fazer uma analogia com a hipotaxe e a parataxe, respectivamente, conforme exemplificou Muniz Sodré.

Atualmente vemos grandes eventos massivos e sutis como estratégias de alienação, grandes dramatizações onde há uma nova configuração histórica por meio de fluxos de consumo, e nos quais a felicidade passou a ser algo medido (SODRÉ, 2009), como se gerasse a capacidade ou a incapacidade do indivíduo em alcançar a sua realização como um cidadão realmente presencial e participativo da cidade. Há, então, uma troca de sentido das palavras que gera a produção de uma reformulação sobre a estética semiótica que compromete as relações e o desenvolvimento sensível da cidade.

Podemos trazer aqui o exemplo da pesquisadora Bárbara Szaniecki, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ, quando assinala em seu trabalho sobre *a cidade ocupada e outros monstros possíveis* no qual faz uma analogia com o Leviatã, de Hobbes. Em seu pensamento aponta a expressão “monstruoso”, atualmente, como um excesso de produção que não se encaixa no âmbito político, social, educacional, ou seja, não é absorvido reflexivamente e criticamente, e sim, massivamente. O excesso de cidadania não se encaixa na formalidade que é preciso em uma estrutura social, segundo Szaniecki. Podemos trazer a figura do movimento dos jagunços na mata, de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, como um movimento de jogo e estratégia. O mesmo atrela-se à dramatização na cidade, um jogo natural utilizado pelo teatro ao se unir à cidade. Para pensar a cidade é importante perceber:

Ao situar o urbano (...) como uma tensão entre racionalização e expressividade, se reconhece também as cidades como linguagem, como lugar de formação de imaginários. As cidades não são somente um fenômeno físico, um modo de ocupar o espaço, de aglomerar-se, mas também lugares onde ocorrem fenômenos expressivos que entram em tensão com a racionalização, com as pretensões de ordenar a vida social. Foram, sobretudo, as indústrias culturais da expressividade, como constituintes da ordem e das experiências urbanas, que colocaram em evidência essa questão⁹ (CANCLINI *in*: NAVIA; ZIMMERMAN, 1998, p. 60).

Diante desse panorama apresenta-se a ação teatral pensada e vislumbrada *pela e na* cidade, capaz de gerar ideias crítico-reflexivas sobre as questões que englobam os conflitos atinentes à comunidade, ou pelo menos, à noção de cidadela que se tem dessa grande organização social, arquitetônica, material e espiritual, a qual é dramatizada superficialmente pela esfera midiática.

3.2. Cidade e Teatro: inter-relações do espaço urbano e da dramaticidade

Ao longo dos tempos, a relação entre o teatro e a cidade estabeleceu momentos de tensão, harmonia e comunhão. Conforme aponta o urbanista e arquiteto Ricardo Brügger Cardoso (2008), no período clássico, a cidade passou a ser o lugar ideal para a representação da vida comum e palco perfeito para as encenações do cotidiano, adquirindo características do próprio drama com seus artifícios materiais e espaciais. Sob a influência da linguagem dramática, a cidade assumiu e desenvolveu uma de suas maiores contribuições: o diálogo humano.

O aparecimento do teatro e da pólis constituíram fenômenos decisivos para a história da civilização grega. Tanto no plano intelectual quanto no campo das instituições, a pólis grega conheceu etapas e conformações variadas na construção de uma vida social e coletiva fértil em potencialidades. Jean-Pierre Vernant afirma que as relações entre os homens constituíam uma nova forma, sentida antes pelos gregos:

O que implica o sistema da pólis é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos do poder. Torna-se o instrumento político por excelência, a chave de toda autoridade no Estado, o meio de comando e domínio sobre outrem (...). A palavra não é mais o termo ritual, a fórmula justa, mas o

⁹ Livre tradução.

debate, a discussão, a argumentação, o diálogo (VERNANT, 2001, p. 48).

Assumindo a importância da palavra e das relações humanas como manancial fundamental do homem, pensemos na cidade e sua alma em favor da arte comunicacional do teatro abarcando a necessidade de conectar o edifício teatral à cidade como palco, unindo espaço urbano e ação teatral em momentos primordiais da estrutura sociopolítica e econômica. De posse desse vislumbre, faz-se necessário pensar no ambiente como espaço possível para construção conjunta dos atores sociais (atores e público). Percebemos aqui o embasamento que constrói tal possibilidade:

O conceito que fundamenta esta abordagem é a de ambiente. Trabalhar com a noção do urbano não como mero projeto, mas sim como ambiente, implica uma percepção que observa os movimentos e deslocamentos da cultura e dos comportamentos que constroem aquilo que vemos como a cidade. Ambiente é o resultado da experiência cotidiana que se apropria do espaço que nasce como projeto, mas se deforma para alcançar uma organização que é sempre temporária. O ambiente se modula com uma durabilidade relativa, pois sua dinâmica interna sempre conduz a novas conformações (CARREIRA *in* LIMA, 2008, p. 67).

Pensando nesta constatação, o autor ainda coloca:

Além da estrutura arquitetônica ou dos delineamentos urbanísticos, as dinâmicas sociais e culturais são o material que permitem pensar a cidade como tecido. É a observação das diferentes superfícies da cidade, a saber sua dimensão geográfica, sua dimensão edilícia, seus fluxos e contrafluxos, sua textura política, que podemos considerar a fala teatral que emerge da sobreposição destes elementos (*Idem*).

A cidade em si possui um ritmo próprio de condução de vida, de movimento, de crescimento e desenvolvimento social construído juntamente com os cidadãos e suas atuações sociais, percebemos nesse ponto a alma a que se refere Hillman (1993) quando fala de sua quarta vertente em relação à cidade, a mais atinente neste momento do estudo. “A relação entre os seres humanos ao nível do olhar é uma parte fundamental da alma nas cidades”. A partir disso, continua: “As faces das coisas – suas superfícies, suas aparências -, como vemos aquilo que vem ao nosso encontro ao nível do olhar; como nos olhamos (...), a face uns dos outros (...), assim é que se dá o contato de alma”

(HILLMAN, 1993, p. 41). Uma cidade necessita de lugares para esses contatos humanos do olhar, ou seja, lugares de encontro. “Um encontro não é somente um encontro público, é encontrar-se em público (...). Parar sempre que possível para um momento de toque do olhar”. E conforme enfatiza o autor, “por trás de uma mesa de escritório nossa fala é diferente daquela num café”. Essa dramaticidade das relações possibilita à intervenção teatral proporcionar esse encontro. Faz-se a seguir uma alusão do fazer teatral nas ruas, onde se busca em meio ao coletivo o interior de cada indivíduo com a intimidade do corpo físico com a cidade.

Quando pensamos em alma e em ligações da alma, pensamos em intimidade, e isso não tem nada a ver com o tamanho da cidade ou de seus prédios. Há sempre a possibilidade de esquinas, de cantos, de pausas, de se estar junto em interiores onde seja possível essa intimidade (HILLMAN, *idem*).

Essa é a essencialidade do teatro, o para quê o teatro se manifesta, e não a reconfiguração de suas ações e recursos por parte da televisão, transformando a ação cotidiana do humano em algo raso e sem sentido essencial. À essencialidade do teatro voltado às vinculações humanas, pode-se perceber no intento das artes em geral uma acuidade com a existência do ser. Na música, por exemplo, Theodor Adorno (1985), um essencialista, propõe a “Música de Viena”, uma composição atonal, que fugia aos padrões artísticos da época. Adorno sugeriu tal caminho essencial para que a música e as grandes composições não fossem apropriadas pela indústria cultural. Segundo o autor alemão, a essencialidade não deve evanescer em meio às cenas, relações e vinculações cotidianas.

Para muitos pode não parecer que a vida cotidiana é uma atuação diária, tal fato passa despercebido em meio à atomização dos grandes fluxos e refluxos integrantes das grandes metrópoles. Quando há uma ruptura nesse ritmo cotidiano parte da cidade sai de sua referência de ordem social. Desse modo, quando intervenções repentinas ocorrem há uma parada no tempo normal citadino e os cidadãos abordados por esse outro tempo manifesto se percebem imersos em uma ação teatral com a qual se identificam por tratar de um conteúdo diário próprio da metrópole.

Segundo Carreira (2008), falando sobre as manifestações performáticas na rua, existem atualmente “formas espetaculares que não se contentam com estar na rua, mas procuram incorporar no funcionamento da cena os fluxos da rua, ou por outro lado,

subverter estes fluxos fabricando rupturas dos ritmos cotidianos”. Pensemos numa situação corriqueira, como por exemplo, um ônibus fazendo o seu trajeto oferecendo mobilidade para as pessoas em uma via principal. Em momento de segundos, um homem quase é atropelado por esse ônibus, um dos principais meios de transporte de uma cidade. Ao desviar do homem o motorista da condução pública bate em um carro onde há um motorista de terno. O homem quase atropelado grita com o motorista de ônibus que por outro lado recebe ofensas do ocupante de terno do carro. Nesse cenário natural pode-se ver um transeunte quase atropelado a quem os espectadores naturais – os cidadãos - também transeuntes daquele local o julgam classe média, o motorista da condução, a quem julgam classe inferior e o motorista de terno, a quem julgam classe mais alta. A partir daí, os discursos proferidos e impressões do próximo se desenvolverão de acordo com esses julgamentos ou primeiras impressões através de uma visão externa por parte dos espectadores, e, partindo de dentro do conflito, o julgamento dos próprios envolvidos.

Percebe-se nesse exemplo uma cena social naturalmente ocorrida em que os sujeitos envolvidos não se sentem em uma cena teatral propriamente dita, porém, ali há sentimentos, julgamentos, conflitos, status, coercitividade, todos esses fluxos são alimentados diariamente tanto no interior do indivíduo quanto no espaço urbano. Outro exemplo é o caso do atropelamento de 15 pessoas no calçadão de Copacabana, ocorrido em janeiro de 2018. O motorista adentrou a calçada e foi parar na areia matando um bebê de oito meses. Quase instantaneamente, as imagens do pós-ocorrido já circulavam na internet. Um telefone móvel termina por ser utilizado como um registrador primário que serve de base para posteriormente o fato aparecer nos noticiários televisivos, ou seja, a instantaneidade também se faz presente. Embora ainda não seja o intento abordar a questão tecnológica dos dispositivos eletrônicos neste momento do estudo vale ressaltar esse adendo, o que já nos leva a vislumbrar uma dramaticidade midiática naturalizada pelo dispositivo eletrônico móvel que faz o filtro do fato sucedido no cotidiano. Já a mídia televisiva, ao receber essas imagens, as dramatizaria de acordo com os seus ideais de convencimento.

Michel Vinaver, em 1970, agrupa alguns autores em torno do chamado “teatro do cotidiano”: um teatro que emerge da necessidade de se abordar a História de um modo mais oblíquo, particularizado, através de histórias de pessoas comuns, de uma recusa da dramaturgia teórica, do excesso de discurso que analisa o mundo através de grandes perspectivas políticas e de personagens tratados como alegoria, tal como faz a

espetacularização, que é outro ponto de vista exaltado pela comunicação. No pensamento de Vinaver, faz-se necessário uma abordagem da História por um ponto de vista mais lateral e subterrâneo. Nessa produção destacam-se particularmente os autores alemães e franceses – Franz Xaver Kroetz, Rainer Fassbinder, Michel Deutsch – inspirando-se nos *faits divers* (*fatos em profundidade*) das notícias de jornal, interessando-se por pessoas comuns, aparentemente sem julgá-las, por suas histórias, suas conversações banais e pequenos gestos de grande intensidade.

O texto de Vinaver solicita o comprometimento existencial do ator em seu encontro com o espectador, buscando criar imagens através dessa dramaturgia específica para revelar a *débâcle* (ruptura) da consciência do homem de massa na segunda metade do século XX até os dias atuais. O autor desenvolve uma escrita que tem como herança a problematização e a reflexão do homem sobre si mesmo, e sobre suas relações na sociedade. Pauta sua escrita nas vozes banais e repetitivas, nas situações e pressões cotidianas que atravessam sonhos quase esquecidos, nas utopias abandonadas, alucinações, revolta e raiva, enfim, em todos esses elementos que se atritam como faíscas e edificam as redes invisíveis da vida urbana e capitalista. Tais elementos são subsídios de uma grande dramaticidade teatral, por outro lado, também, de uma dramaticidade social dos fatos. É uma poética de dimensão realista, mas atravessada de estranhamento, de personagens/personas/indivíduos/atores sociais em trânsito social, conforme exalta Kopelman e Munhoz (2015). O autor francês ainda afirma, em depoimento cedido em Paris, no ano de 1999:

Houve um momento que acreditei que a função do teatro era mudar o mundo, ajudar a destruição da injustiça, desarranjar a ordem estabelecida. Ao colocar a questão atualmente, isso não me parece completamente diferente, mas bem mais modesto. O teatro pode servir para tornar menos evidente o que se toma como garantido. Desde que o normal seja perturbado na mente das pessoas, torna-se possível pensar de outro modo, viver de outro modo; o papel do teatro é sacudir os consensos e os conformismos sem cair em outros conformismos, resumindo, liberar as condutas e os ânimos (KOPELMAN; MUNHOZ, 2015, p. 108).

Esse tipo de escrita dá ao ator (indivíduo) e encenador (mídia) um poder de escolha muito amplo diante de infinitas possibilidades de intenções, permitindo mudanças e ressignificações do jogo das personagens, diante de cada situação e/ou

conflito. O drama enquanto gênero é desconstruído em meio ao trânsito entre as dimensões do ficcional (fábula) e as do próprio jogo que essa ficção oferece. Esse caráter experimental da peça cotidiana aponta para um novo realismo, não naturalista, mobilizando no desempenho cênico a presença radical do ator social/ator/personagem num jogo de tênues limites entre arte e vida. O ator ou ator social é estimulado a um conjunto de reações instintivas e a uma reinvenção permanente de seus recursos psíquicos (corpo, alma e mente). Desse modo, pode-se afirmar que, da perspectiva do ator, o processo de elaboração da ação, da atuação no universo que aí se apresenta, se dá através da ludicidade e da imersão fragmentária em situações que não chegam a se constituir completamente e sugerem igualmente uma fabulação incompleta. É sobre esse jogo de ação e reação da vida e da arte que a ponte midiática assume um papel aglutinador e ao mesmo tempo apropriador dessa relação entre ator e público, leitor e veículo, público e canais, espectador e notícias. A mídiatermina por abordar a fábula como real devido ao jogo que esta oferece, e ainda, as possibilidades de relacionar o teatro com a mídia, a dramaticidade teatral com a dramaticidade midiática. Por outro lado, apenas para ilustrar aqui, Jean-Pierre Sarrazac aponta nas possibilidades de subjetivação, a apresentação de um sujeito fragmentado, ao mesmo tempo épico e dramático: Dos homens, o jogo do drama; sobre os homens, o jogo épico. Diz Sarrazac:

(...) o sujeito da dramaturgia subjetiva (...) não é apenas épico; semelhante ao sonhador que é ao mesmo tempo o que sonha e o sonhado, ele se desdobre é alternadamente, ou mesmo simultaneamente, épico e dramático (2005, p.27).

Para mídia o sujeito narra ou algo é narrado sobre ele, e assim se constrói a fantasia ilusória do texto midiático tendo como base a essência e percepção da qual falamos neste momento. Outros autores utilizam o mesmo modo artístico de agir sobre o cotidiano, ou seja, usufruir dessa dramaturgia invisível, a qual não percebemos, para através de fatos publicados ou veiculados pelo campo da mídia comunicar à sociedade da forma mais sensata e verdadeira, na medida do possível.

Para Sarrazac, a crise do drama não se resolve; pelo contrário, ela se mantém em operação no próprio cerne da poética do drama atingindo os elementos básicos de sua estrutura. Com a pulverização da ação o personagem/sujeito/ator social se retrai e liberta a figura ilusória. Nesse ponto há muita semelhança com a mídia e seu discurso envolvente.

Quando o Teatro do Oprimido – na vertente teatro jornal, de Augusto Boal, da mesma forma que Vinaver - se alimenta de situações naturais como as veiculadas nos jornais impressos e a reapresentam na sociedade, digamos no metrô, outro transporte de massa da cidade, nada mais está fazendo do que essa ruptura na ordem social do dia a dia dos cidadãos. Esse é um trabalho muito significativo realizado também em São Paulo, onde as questões que aparecem na ação teatral mostram às pessoas que elas fazem parte disso, sem precisar de figurinos, maquiagens artísticas e outros recursos utilizados no teatro. Basta que se vejam com suas vivências naquela situação para perceberem que essa dramaticidade natural permeia a cidade diariamente e muitas vezes não é percebida. Quando ocorrem tais intervenções, sejam elas naturais ou realizadas por artistas, há uma mudança de foco do sujeito ao lado provocando a sua reflexão. Mas não é tão compreensivo e fácil desenvolver momentos de intervenções, performances ou ações urbano-teatrais. Muitos enxergam como uma ação invasiva ou algo do gênero, porém, é preciso entender melhor essa questão:

Essa mudança de foco está associada à ideia do espetáculo como prática de invasão da cidade. Essa invasão é uma interferência na lógica da cidade, uma intromissão ao uso cotidiano dos espaços. A referência à ideia de ‘invasão’ não significa, necessariamente, uma menção a um ato de rebeldia, oriundo de grupos criadores marginais. A invasão, ainda que seja um gesto político, não nasce impulsionado por uma motivação politizada claramente definida. A tomada dos espaços da cidade por intervenções artísticas, produzidas por formas organizadas baseadas ou não em coletivos enfrentados com o *establishment*¹⁰, sempre implica a criação de ‘estados de ruptura’ do cotidiano. (CARREIRA, 2008, p. 69)

Essas quebras podem ser identificadas quando se percebe que as cidades se constituem a partir de regiões, espaços ou zonas que se caracterizam pela sua culturalidade e sociabilidade. A funcionalidade dessas zonas comporta núcleos que se articulam de diferentes formas entre si. Desse modo, a ação teatral intervencionista insere na lógica funcional da cidade “deslizamentos momentâneos” que podem subverter procedimentos cotidianos. Em meio a esse ambiente pode-se ver que “o

¹⁰ Em sentido amplo: Ordem ideológica, econômica e política que constitui uma sociedade ou um Estado. Uma elite social, econômica e política que exerce forte controle sobre o conjunto da sociedade, funcionando como base dos poderes estabelecidos. Estende-se também às instituições controladas pelas classes dominantes, que decidem e influem sobre as decisões sociais. Em sentido restrito: Refere-se a um grupo com poder e influência sobre determinada organização, instituição ou campo de atividade.

cidadão comum, o usuário do espaço da cidade, estrutura rotinas que são importantes tanto para sua inserção nos usos sociais das cidades como para construção de identidades”. (*Idem*)

O exercício da performance teatral na cidade não pode ignorar as falas da própria cidade, que se expressam pela articulação do desenho dos edifícios, das vias, de seus pontos nodais, bem como do fluxo e do repertório de usos sociais. A cidade não é apenas uma locação a ser utilizada pelo teatro e modificada pela mídia, mas um espaço que precisa ser ouvido e vivido, e, mais precisamente, sentido com muita compreensão para, então, dar vida a uma ação transformadora capaz de tocar até mesmo os mais recônditos cantos das vielas e do ser, e não excluída ou esvaziada de sentidos pela vida midiaticizada.

3.3. Territórios e Não-Lugares

A ordem funcional da economia social pede espaços “limpos”, “organizados” e “preservados”, considerando as demandas operacionais do sistema de circulação de mercadorias. Vemos aí uma “eugenia estética¹¹” que atende a revitalização ou gentrificação de espaços urbanos supostamente sem vida, construindo uma estética limpa, bem vista.

O teatro, ao intervir num local não visto, não iluminado socialmente, não tem o caráter de “limpador social” desse local, e sim, mostrá-lo com sua forma e conteúdos essenciais e intrínsecos. Porém, quando falamos de uma “lógica mercadológica” (SODRÉ, 2002) tal intervenção se exprime nas poucas possibilidades de fendas desse padrão econômico. Assim, se instaura uma lógica que esvazia a forma urbana de seus sentidos mais autônomos que emergem das dinâmicas socioculturais. Logo, é interessante:

pensar as formas de intervenções ou ações teatrais enquanto falas (...) que ocupam o espaço urbano propondo sempre ressignificações dos sentidos da rua, portanto, interferindo nos sentidos da cidade, no fluxo e lógica da espetacularização da vida (CARREIRA *in* LIMA, 2008, p. 70).

¹¹ *n.a.*, SZANIECKI, Bárbara. Seminário *in* Comunicação Alternativa e Popular, 2014.2.

Das múltiplas formas de adensamento de sentidos pelas quais os cidadãos podem modificar o ambiente da cidade, as artes da rua representam um caminho fundamental, pois o cidadão pode interferir na forma cidadina a partir de sua leitura do texto urbano. Porém, além dessa relação de leitura que faz parte do diálogo cotidiano dos habitantes da metrópole, a cidade e a sua dramaticidade representa um texto que pode ser lido como fala, como dramaturgia. Mais do que uma possibilidade para artesãos da arte intervencionista, é uma condição que pesa sobre a prática criativa da arte de rua. A ação teatral que intervém nas calçadas não pode ser interpretada sem que se considerem as relações existentes entre cena e área urbana ocupada. Por isso é possível dizer que estas relações se estruturam como um exercício de “leitura da cidade como dramaturgia”. A tomada de consciência desse fenômeno implica a reorganização da noção de teatro de rua e de suas repercussões potenciais como discurso que irrompe no espaço vivencial das ruas. Atinge-se nesse momento uma “eugenia política” (SZANIECKI, *n.a.*, 2014.2) onde o homem intervém ressaltando sua etnia, origem e o seu lugar na sociedade.

Podemos enxergar dramatizações estéticas nos movimentos da cidade, nas arquiteturas, nas campanhas sociais, campanhas publicitárias, nas produções sociais, mas por outro lado, há o realmente artístico que conecta multidões e manifesta a arte como potência criativa para transformação do mundo. Este é o caso do espetáculo *Agora*, de Ivana Menna Barreto, montado em 2015. O trabalho mostra artistas profissionais da dança trazendo a cidade em seu corpo, cada artista com o seu mapa particular mostra o Complexo da Maré, outro, o Morro do São Carlos, E ainda, Ipanema, Morro da Conceição e Lapa. Desse modo, investigam e expõem no espetáculo aspectos de pertencimento a fim de colocar no palco questões sobre a cidade. “A que lugar dessa cidade você se sente pertencer?”.



Figura 3. O corpo como meio na busca para desvendar a cidade no palco e nas ruas.

Toda manifestação, intervenção ou fala teatral que se instala na cidade propõe uma “desordem” que interfere nos fluxos principais estabelecidos. Estes fluxos, sejam eles institucionalizados – pela mídia, por exemplo - ou informais e determinantes das percepções dos sentidos culturais da cidade, são objetos da intervenção dos discursos teatrais. Tais discursos alteram os fluxos, construindo novos sentidos para a cidade, ainda que de forma efêmera e fragmentada. “Desorganizar” o fluxo da rua através das linguagens teatrais é buscar a construção de “Lugares” (AUGÉ, 1994), pois implica a redefinição de relações existentes entre o cidadão e os espaços da cidade de modo à territorializar estes sítios, redefinindo sentidos antropológicos ou relacionais.

Segundo Richard Sennett (1997) “o espaço é determinante das sensações entre corpos, e, nesse sentido, a cidade, como construção de espaços, ergue corpos idealizados, totalizados, unicizados e consistentes”. Ao mesmo tempo o autor norte-americano expõe que é no mesmo espaço que se podem reconhecer dissonâncias e diferenças. “(...) é a cidade que expressa a promessa de entendermos o mundo em que se vive – através da multiplicidade, da complexidade, da estranheza – e que também quebra essa mesma promessa por meio de espaços coerentes e completos”.

Da mesma forma, Kevin Lynch, no seu livro *A imagem da cidade*, de 1960, observa que perder-se completamente talvez seja uma experiência bastante rara para a maioria das pessoas que vivem na cidade moderna. Essa dificuldade em perder-se do

ordenamento de fluxos está relacionada com os processos de orientação característicos das cidades contemporâneas, que buscam diminuir ao máximo as margens para o acaso e a deriva. O comportamento da deriva representa sempre uma ameaça às lógicas ordenadoras que, aparentemente, dão forma à cidade. Reconhecer a imprevisibilidade significa aceitar a possibilidade, ainda que momentânea, de uma completa inversão de papéis sociais, e até mesmo da desorganização da ordem estabelecida. E o teatro acaba mexendo com essas estruturas fazendo o indivíduo se colocar numa balança onde pesa e reflete a sua função como parte do bailar social na qual ele se equilibra cotidianamente como em uma corda bamba.

A condição contemporânea da supermodernidade implica a existência dos Não-Lugares que se definem como lugares não relacionais e não históricos. Espaços que não conformam identidades, mas que se oferecem como simulacros da áurea capitalista, por isso não definem relações e apenas implicam compromisso com o próprio consumo. O Não-Lugar representa um sítio que não é mais que uma zona de consumo que opera sem construir nenhuma ideia de território e identidade (AUGÉ, 1994).

A lógica da globalização interfere na construção dos sentidos da cidade e instala espaços que se organizam mediante os mecanismos dos Não-Lugares, assim se dá a expansão dos shoppings centers, hipermercados e todas as formas urbanas que se pretendem limpas e imunes às agudas contradições de nossa sociedade. Estes espaços se caracterizam por oferecer estruturas arquitetônicas ou cenografias que representam a autoimagem do sistema como padrão do consumo. A própria cidade parece submetida a um tratamento que amplia os espaços de desenvolvimento do consumo em detrimento dos lugares relacionais. Em contraste com estas tendências o fenômeno teatral por sua natureza vivencial, presencial e artesanal, implica a possibilidade de contraponto a estes processos de homogeneização dos espaços. Todos esses aspectos mencionados até agora são condensados pela fala midiática tornando-os, sobretudo, algo inútil aos olhos do espectador dos noticiários e das telenovelas, que por sua vez primam por construir gentrificações ilusórias, unicamente com o sentido de aguçar o consumo, como foi o caso, em 2012, da telenovela *AV. Brasil* fazendo alusão a Madureira por intermédio da música *Meu Lugar*, de Arlindo Cruz, quando na verdade estava falando do bairro do Divino, no qual se desenrolava o folhetim.

Assim, podemos observar a funcionalidade das propostas de dramaticidades teatrais que se sugerem como intervencionistas. Tais formas rompem com vários procedimentos tradicionais do teatro. Isso, é claro, no que diz respeito à disponibilidade do espaço urbano, que poderia ser considerado como o “cenário”. O projeto de intervenção na cidade deve seguir um caminho que se defina pela “capacidade da adaptabilidade” com uma estrutura flexível visando encaixes que possam ser utilizados de acordo com o que poderá oferecer o espaço urbano.

Abordando um olhar mais técnico, porém, bastante significativo podemos apresentar a colocação de Meyerhold, conhecido pensador e diretor teatral russo:

Vsevolod Meyerhold construiu o seguinte gráfico para explicar o funcionamento do teatro: *autor – diretor – ator – espectador*. Essa linha que parte do pré-texto dramático para chegar à relação ator/público vê nesta relação uma síntese final e fundamental do teatro. Na dramaturgia do espaço urbano seria necessário elaborar um gráfico que representasse a intervenção da mediação simbólica da cidade no ato da realização dos intercâmbios entre o ator e o público. Dessa forma seria obtido o modelo *ator – cidade – público* (CARREIRA *in* LIMA, 2008, p. 73).

A cidade e o teatro sempre estiveram ligados, desde o pensar sobre a construção do edifício teatral como referência de uma organização cida-delesca em uma praça pública até a importância que esses edifícios têm na formação da cidade, pois reúne pessoas, grupos, e estratifica coletivos pela frequência nessas construções, porém, agora, o teatro resolveu retribuir à cidade essa estadia fixa que tanto o acolheu juntamente com sua arquitetura e seus artistas. Chegou a hora de o teatro ir à rua misturando-se ao povo e à cidade para construir juntos o que tem à oferecer de melhor aos cidadãos. É bom pensarmos também a cidade como palco da mídia. Esta irá veicular a cidade e seus ocorridos por todas as suas telas e poros. Atualmente, pode-se pensar num atravessamento entre o teatro e o público ou entre a cidade e o público. Observa-se, então, uma possível elaboração de uma linha *ator – cidade – mídia – público*. O público agora tem o veículo midiático como atrativo principal de sua percepção social dos fatos.

3.4. Cidade-palco: intervenções, encenações e discursos dos corpos sociais

A organização política e social da cidade forma um emaranhado de leis e relações, alguns dizem multiculturais, outros interculturais. O fato é que seu desenvolvimento espacial seja ele, arquitetônico, relacional ou natural, nos proporciona experimentar o que uma metrópole pode oferecer como material constitutivo do tecido social. Este material relacional é participante ativo dos coletivos e corpos sociais nos quais se propõe a interagir. Intervenções como estas carregam consigo representações de um grupo, seja ele jurídico – empresas, corporações, organizações, instituições - ou físico - idosos, gêneros, homossexuais ou homoafetivos, mendigos, artistas de rua, dentre outros. Tais aspectos levam em consideração a mobilidade, a viabilização de acessos a determinadas partes e regiões, enfim, a circulação dentro desse espaço organizado por suas convenções, esse espaço chamado Cidade, não esqueçamos, atravessado pelo drama da mídia.

O teatro ou performance realizada na metrópole como representação da verdade aprofunda a articulação entre arte e realidade no interior cidadão.

As ações teatrais expressam e testam, ao mesmo tempo, muitas versões possíveis da realidade; no fim, contestar a atitude de um personagem dizendo que ele “não deveria ter se comportado daquela forma” torna-se uma reação muito mais séria diante de uma peça – já que a relação entre a ação e a realidade está, então, sendo levada em conta (...) (WILLIAMS, 2010, p. 222).

A esse respeito vemos o exemplo de intervenções teatrais como ação reflexiva desenvolvida em espaços não convencionais da cidade para apresentar um argumento gerador de uma transformação num lugar de não passagem do grande público, um lugar não visto, não notado no dia a dia do cidadão, diferentemente do lugar extensivamente visto que é a televisão e seus discursos de dramaticidade dos fatos.

Vale observar o trabalho da Cia. Artehúmus de Teatro, de São Paulo, ao montar, em 2000, o espetáculo *Evangelho para lei-gos*¹² em um local popular: o banheiro

¹² O título busca ao mesmo tempo apresentar várias formas de como podemos interpretar, em uma sociedade atual, um personagem como Jesus Cristo, para pessoas que desconheçam sua história e a aplicação de sua Lei, se possível em tempos e locais presentes, mesmo que essa aplicação se dê de acordo com a situação do próprio local. Desse modo, também exalta a Lei do Evangelho de Jesus, diferente de outras leis, como, por exemplo, a de Moisés, mas que por outro lado, quando exercida em uma sociedade

público da galeria do Viaduto do Chá. Apoiando-se nos relatos dos moradores do abrigo municipal Zacchi Narchi e nas narrativas dos cidadãos da Vila São José, ambas as localidades próximas ao viaduto, o grupo pôde sentir a atmosfera do espaço. Assim foi-se construindo o espetáculo que retratava a persona de Jesus em três vertentes: *Jesus homem comum*, *Jesus Assistente Social* e *Jesus Policial*, perpassando o trio pelas malesas sociais. Isso aguçava o questionamento dos atores a partir de uma realidade local popular e dos transeuntes que ali passavam ao se depararem com a intervenção. Pode-se ver a colocação de Evill Rebouças, idealizador do projeto e diretor da Cia. Artehúmus:

Os mendigos que (...) circundam a galeria recebem tratamentos adversos do Estado, ou seja, ora as entidades governamentais doam cobertores para eles se abrigarem, ora são espancados pelos policiais quando usam as escadas da galeria como banheiro. A partir dessa realidade (...) Jesus, até então apenas um cidadão vitimado social e economicamente, desdobra-se em mais duas personagens: uma, que trabalha como assistente social para salvar os excluídos; a outra, um policial que acredita aliviar o sofrimento de quem praticamente já nasce morto socialmente, ao matá-lo com sua arma (REBOUÇAS, 2009, p.55).

Tais intervenções iluminam espaços não mais olhados ou percebidos pelo público, e, portanto, acabam por tornarem-se estorvos arquitetônicos que empacam a mobilidade e o deslocamento nas grandes cidades. Quando uma performance desse tipo ilumina um espaço como o Viaduto do Chá traz a tona questões sociais muito fortes para discussão *sobre e com* os indivíduos que ali moram. Questões de transporte, mobilidade, viabilização, violência, respeito entre grupos, consideração pela vida e representações sociais em seu amplo sentido simbólico.

Mais uma vez percebemos a relevância das relações e dos fluxos da cidade como o movimentador e desenvolvedor das estruturas de uma cidade. Utilizando uma analogia para enxergarmos melhor essa ideia, podemos pensar esses fluxos como um *lightpaint*, conforme coloca Mohammed Elhajji¹³. Segundo o pesquisador, são registros luminosos vistos em uma foto ou tela com a imagem congelada que nos mostram a noção estatisticamente da mobilidade no interior das cidades, percebendo assim o fluxo de pessoas ou transportes que dão vida à cidade. Podemos ver imagens desse tipo em

como a nossa, principalmente naquele local, a diferença dilui pelo menos em pequena parte. Ambas atuam não mais pela justiça divina, mas sim, pelas malesas sociais do homem contemporâneo. O espetáculo foi inspirado no livro de José Saramago.

¹³ *n.a.*, ELHAJJI, Mohammed. Comunicação e Experiências Urbanas: migrações, diásporas urbanas e mediações interculturais. ECOPOS, 2014.1.

exposições de fotografias, são modos de expressar a cidade através da arte. Nesses fluxos e refluxos, cruzamentos de vida a vida, humano a humano, essência a essência, em que há a troca de experiências movimentando a evolução da metrópole. A respeito desse assunto, ressalta-se o texto *A cidade é o palco: performance e interações mediadas no espaço*:

Observar a performance nesse contexto equivale a pensar sobre as ações desses sujeitos e seus significados em relação ao espaço em comum, tendo em vista o papel de mediação que realizam certas capacidades e objetos técnicos. Nosso olhar, vale frisar, centra-se no que diz respeito à construção de sentidos que recai sobre tais ações. Interessa-nos observar as possíveis decorrências sobre a sociabilidade e sobre os modos de interação cotidiana vivenciados, tendo a cidade contemporânea como *lócus* onde se constroem situações e palcos de representação (SOUSA; RIBEIRO, p. 17, 2014)

Uma cidade não se mede apenas por quantos habitantes possui ou simplesmente pelo seu alto caráter de construções arquitetônicas. É um lugar não só de moradias, mas também de relações e crescimentos mútuos em prol de todos os cidadãos. Vemos ainda:

Superando o aspecto de unidade, hoje já se percebem visões mais pluralistas sobre a cidade contemporânea: as perspectivas sobre o espaço urbano hoje abrangem ideias que vão além das narrativas dos modelos industriais modernistas (...). Se considerássemos apenas aspectos rígidos e funcionais, colocaríamos em detrimento outras tantas questões socioculturais que se encontram praticadas na cidade, especialmente aquelas que se dão na ordem do imaginário e da sociabilidade (SOUSA; RIBEIRO, p. 20, 2014)

Ainda, segundo Firmino (2005, p. 309), corroborando com o pensamento acima, não se pode encarar o espaço “como uma simples e asséptica porção física da vida urbana”. Ele tem vida além do material, pois os indivíduos interagem com ele, se manifestam nele e através dele vivem produzindo sentidos existenciais, espirituais e materiais que cercam as convivências das diferentes etnias em um mesmo espaço geográfico. Podemos destacar:

Uma cidade agora é menos um sítio físico para interação social no espaço público – como era tida na visão modernista – e mais um lugar fixo para interseção de redes globais que transportam os fluxos

instantâneos de signos e informações, os quais, atualmente, dão forma à vida social e cultura urbana¹⁴ (GRAHAM; MARVIN, 1996, p. 184).

Diante desse cenário, apresenta-se o “eu” e a sua representação nesse espaço de integração em que o homem social integra o coletivo edificando suas afirmações e suas impressões sobre o outro.

Desse modo, Erving Goffman (1989) diz examinar a crença do indivíduo na impressão de realidade que ele tenta dar aos outros que o rodeiam, tendo isso como base da vida social e o que poderia justificar a priori a concepção de “Pessoa”, que significa “máscara”.

O autor afirma que todo homem que convive socialmente, em qualquer lugar, sempre está representando um papel. Existe, portanto, por trás de todos os comportamentos, um querer ser alguma coisa ou alguém, o nosso eu verdadeiro, aquilo que gostaríamos de ser. Este papel e sua concepção tornam-se parte integral da personalidade, e são partes do nosso “eu”. Isso será muito relevante quando falarmos mais profundamente sobre o drama na mídia.

Uma variação desse “eu” é o que o autor chama de cínico. Aquele que pode enganar seu público, tanto pelo que julga ser seu bem, quanto como meio para outros fins. Alguém que não acredita na sua atuação ou na crença de seu público é chamado de cínico, permitindo a máxima geral de que um indivíduo pode estar convencido de seu ato ou ser cínico a respeito dele.

No teatro ou na televisão, com base em Goffman, traduz-se bem esta concepção de cínico, nos apropriando da relação muito bem exemplificada pelo pensador, a performance profissional tão exigida no mundo moderno. Esta se baseia em algumas características de todos os papéis sociais.

Quando se assume um papel social estabelecido, sempre se verifica que uma fachada já foi estabelecida para este. Ou seja, os itens de direcionamento expressivo necessários para o autor de qualquer texto - ou no caso da cidade o ator social como o seu próprio autor - sejam suas roupas ou outros estímulos que funcionam para revelar seu status, seja a maneira que o autor ou o ator do palco cidadelesco interage esperando desempenhar sua performance na situação.

¹⁴ Livre tradução.

As fachadas, no entanto, tendem a se tornar uma “representação coletiva”, institucionalizada. Elas vão se mantendo ou sendo trocadas. Quando alguém modifica a fachada já estabelecida de um papel a nova fachada dificilmente vai ser inédita. Todo papel social se depara com tal obrigação, de manter sua fachada, e, ao mesmo tempo, realizar sua tarefa exercendo o seu papel social. Por isso, talvez, haja um padrão de se noticiar os fatos ou de produzir textos novelescos.

São essas fachadas que o trabalho da Artehúmus mostra em seu trabalho no Viaduto do Chá, em São Paulo. No momento em que coloca em cena por meio de uma “performance teatral urbana” as três personas de Jesus abre o leque para uma reflexão sobre aqueles três tipos distintos que fazem parte do mesmo cotidiano ali representados pela figura simbólica de um ícone histórico, que por si só já possui uma forte representatividade. Mostra-se, então, que mesmo através de uma figura tão significativa e representante do bem acima de tudo, pode existir o outro lado. Além do Jesus que salva e do Jesus que simplesmente é, há também o Jesus que mata, que arranca existências, que aniquila “eus”. Este vai de encontro a um discurso carregado de forte representatividade social, ou seja, o homem cotidiano, o ator social do dia a dia. E nada melhor para isso do que utilizar a própria cidade como cenário e palco dessas manifestações, pois é lá que tudo acontece e aonde tudo começa. E é ela que é (re)apresentada nas telas da midiatização.

Esclarecendo sobre o espetáculo *Evangelho para lei-gos* ambientado na cidade, mas precisamente no banheiro público do Viaduto do Chá, encontramos uma narrativa que mostra Jesus, um *homem comum*, em relação direta com as suas dualidades – *o Jesus Policial* e *o Jesus Assistente Social*. Desse modo, retorna ao banheiro onde houve uma tentativa de aborto quando ele ainda estava no ventre materno. Entram na história, como pedaços de um passado, personagens bem significativos, como por exemplo, Maria, José, Fátima, vizinhos da direita e vizinhos da esquerda fazendo alusão aos contrapontos partidários, e a sanfoneira que costura toda encenação com seus enunciados e presságios fazendo às vezes da grande mídia e suas narrativas dramatizadas. Expõe-se que:

Ao presenciar essas cenas e, às vezes, participar delas, Jesus descobre que o sangue que nunca saiu do seu corpo e o do piso do banheiro é originado de sua relação com uma sociedade alheia aos problemas socioeconômicos (REBOUÇAS, 2009, p. 73).

Mostra-se, portanto, que o *Jesus – homem comum*, homem da sociedade, sujeito às suas regras – é morto antes mesmo de completar 33 anos, apontando uma sociedade imbuída de valores distorcidos ao se deparar com as relações humanas. E quem sofre na carne é *Jesus homem comum*, que sem possibilidades de amparo pelo *Jesus Assistente Social*, é morto pelo *Jesus Policial*: a força diária coercitiva e dominadora daquele banheiro público da cidade de São Paulo.

Esteticamente encontram-se recursos muito relevantes para o desenvolvimento dessa ação teatral. Utilizando como cenário a construção da galeria do Viaduto do Chá, torna-se importante ressaltar a equivalência de sua intervenção na dramaturgia em questão.

A partir dessa interferência arquitetônica, o texto, a iluminação e demais elementos cênicos incorporaram essa linguagem estética. A dramaturgia foi aprofundada na estrutura fragmentada, inserindo tons líricos nos diálogos. A iluminação foi construída através de latas e lâmpadas incandescentes, iluminando apenas pedaços de imagens. Como auxílio nessa iluminação alternativa utilizam-se lanternas manipuladas pelos próprios atores.

A fragmentação suscitada na dramaturgia também se estendeu à concepção cênica. Para revelar o enclausuramento social em que vivem, pessoas são mostradas por trás das portas das cabines sanitárias, aparecendo apenas partes dos seus corpos nos vãos superiores e inferiores das portas, obrigando o espectador a se tornar agente criativo e ativo da situação que vê, e não instiga a passividade, bastante presente nos discursos esvaziados da dramaticidade midiática.

Cheiros, odores e sons são explorados num ambiente totalmente escuro. Água sanitária, desinfetantes, barulhos de descargas, de eletrodomésticos, revelam que aquele lugar é habitado. E, aos poucos, as trajetórias são desvendadas dentro das cabines sanitárias.



Figura 21. São Paulo (Cia. ArteHúmus). Jesus 1 (Brau)

Figura 4. A intervenção teatral urbana *Evangelho para lei-gos*, na Galeria Sanitária do Viaduto do Chá, em São Paulo. Cia. ArteHúmus.

De acordo com Evill Rebouças (2009), diretor da Cia. partilhou-se da ideia de que quando parte-se para um espaço não convencional, perdem-se substancialmente recursos que o edifício teatral oferta. Para suprir essa especificidade, o caminho foi a investigação auditiva, visual e sinestésica.

Em decorrência da estrutura do edifício, surgiu a necessidade de uma linguagem estética – o expressionismo –, aprofundada, posteriormente, em outros elementos cênicos.

Percebe-se, então, que a busca da linguagem formal tende a dar as costas para a realidade concreta em que envolvem os personagens. Já não é apenas o personagem, agora titubeante, que fala, pois é a própria situação que passa a falar: tudo fala. E acrescente-se que também a fala sofre um processo que a torna abstrata: fragmentada, torna-se passível das mais variadas composições. É essa visão deformada da realidade – visão conscientemente deformadora, que se quer como ato de deformação que está na base do expressionismo, e, por isso mesmo, o trabalho abstrato se faz inerente ao próprio ato criador, ainda que subsista sempre ao menos a moldura de uma realidade transubjetiva, que subsiste por si mesma (BORNHEIM, 1976, p. 37).

Além de exemplos como o da Cia. Artehúmus, encontramos muitos outros como o teatro de Augusto Boal, que já foi citado neste estudo, o Grupo Tá na Rua, do diretor

Amir Haddad, dentre outros que utilizam o transporte público, as vias da cidade, os locais não vistos pelo público em geral. Há também os comércios tradicionais como é o caso da Confeitaria Colombo, lugar da sessão de fotos para o memorial histórico do lugar e da encenação do espetáculo *Olavo vê estrelas* (2014/2015) no centro do Rio, inspirado no livro de Ruy Castro, *Bilac vê estrelas*. O texto retrata o final do século XIX e início dos XX e os cidadãos daquela época que frequentavam o histórico centro da cidade, inclusive personagens muito significativos da nossa história, como, por exemplo, o próprio personagem título, Olavo Bilac, que fazia da Colombo seu posto de observação.



Figura 5. A atriz Izabel Bicalho na Colombo

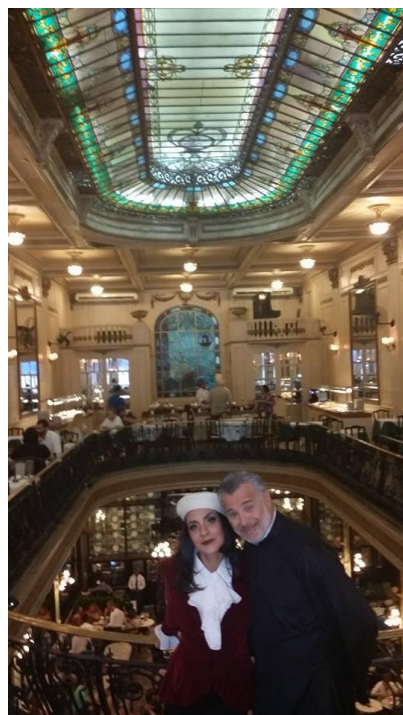


Figura 6. Tadeu Aguiar momentos antes da encenação de *Olavo vê estrelas*

Vemos os atores ainda sem personagens, somente com figurinos, já em interação com o público presente ao fazerem o registro fotográfico para o memorial histórico do estabelecimento. Percebe-se, desse modo, outro caminho para o ator que se encontra fora das lentes midiáticas e seus processos aprisionadores, pois lá, não poderão se exprimir ao lado da verdade histórica da cidade e com a verdade essencial do seu “eu” pessoal e artístico.

O que se pretende neste estudo é chamar a atenção do público e dos pesquisadores para teatralidade inerente nas relações do dia a dia dos habitantes da

cidade. E no avançar da pesquisa como isso irá decorrer na mídia. Essa teatralidade do cotidiano está presente em todos os eventos sociais, até mesmo nos que estão dentro da lógica ordinária de condução e referência de uma sociedade. Por outro lado, o que nos instiga é justamente a ruptura dessa linha-base contínua de referência dos aspectos jurídicos, educacionais, econômicos, empresariais, organizacionais, partidários, dentre outros. Pois é na ruptura natural ou teatralizada dos fatos ordinários que se encontram hiatos para questionamentos, reflexões, possibilidades de outros pensamentos que sirvam de alicerce para mais um ou novos *ethnos* diante dos fatos sociais, que como diria Durkheim (2007), “consistem em maneiras, de agir, de pensar e de sentir que exercem poder de coerção sobre o indivíduo”. Porém, ao buscar a reflexão e o pensamento crítico por intermédio da ação teatral, a intervenção do homem cidadão é capaz de apontar e até mesmo iluminar caminhos para outras percepções à margem de um *establishment* soberano.

Aproveitando o “palco da vida” que é a cidade, o teatro encarna os fluxos naturais apenas cintilando o que a cidade já possui intrinsecamente, a faz manifestar toda sua áurea própria e potência humana diante da lógica soberana do capital e do consumo.

Faz-se necessário para o decorrer deste estudo uma ambientação midiática e tecnológica mais profunda a fim de reunir elementos para outras discussões a respeito do tema que se mostra muito pertinente, interessante e com amplo conteúdo à auxiliar o caminho do presente material. De acordo com Canclini (1998, p. 65), “junto às clássicas definições sociodemográficas e espaciais de cidade, necessitamos de uma definição ‘sociocomunicacional’ que inclua um papel estrutural dos meios, sua ação informadora, constituinte de representações e imaginários sobre a vida urbana”¹⁵. Fez-se necessário até aqui apresentar esse panorama histórico a respeito do conceito de jogo e também da cidade, para assim, arquitetar melhor o implemento da esfera midiática a partir da dramaticidade dos fatos. Esta, que com a perda do fundamento histórico mostrou-se, midiaticamente, uma construção meramente simbólica da produção de sentidos mediante uma estrutura social envolvente, porém, desprovida da essencialidade humana.

Com uma extensa gama de consumo e produções tecnológicas que permeiam as nossas metrópoles com eventos que beiram uma barbárie eletrônica, é melhor que para o “bem-estar de nossas cidades continuemos a encontrar maneiras de abrir espaço para a

¹⁵ Livre tradução.

alma” (HILLMAN, 1993) por intermédio de travessas, becos, cantos, guetos, vielas ou uma simples mesa de bar.

4. A perda do fundamento histórico, a cidade e a mídia

Iremos voltar um pouco para discutir a evanescência do fundamento histórico como base do real em meio aos discursos midiáticos, em particular o drama na mídia e seus textos de representatividade à margem de um embasamento essencial à vida humana mediada entre os corpos, sejam eles coletivos ou individuais. Situa-se, portanto, o local de fala no gráfico *cidade-trabalho-mídia*, no qual, em meio à contemporaneidade, o homem atua de forma a se autogratar, na medida do possível, da forma que mais lhe convier.

4.1. A verdade simulada como unidimensionalização do pensamento e o enveredamento pela eficácia

*Deem-lhe todas as satisfações econômicas
de maneira que não faça mais nada senão
dormir, devorar pastéis e esforçar-se por
prolongar a história universal; cumulem-no
de todos os bens da terra e mergulhem-no em
felicidade até à raiz dos cabelos: à superfície
de tal felicidade como a tona de água virão
rebenatar bolhas pequeninas.*

Dostoievski.

No final do século XIX e início do século XX, o sujeito definido como autor consciente de seus atos e responsável por suas ações foi perdendo sua força como metáfora da descrição de suas relações com o mundo. Conforme aponta Alain Ehrenberg (2010), muitos pensadores foram fundamentais ao contribuírem decisivamente para aspecto da história. Nomes como o de Karl Marx, ao assinalar que “o sujeito responsável por seus atos não era o indivíduo livre, autodeterminado e racional, mas sim o capital”, Friedrich Nietzsche, ao criticar “o desejo moderno de busca da verdade”, Ludwig Wittgenstein, quando demonstrou “a impossibilidade de uma linguagem privada, íntima – um pressuposto essencial do sujeito, sobretudo em suas versões românticas”, e ainda, Willard Quine lançando seus questionamentos sobre

“os principais dogmas do empirismo, como a noção de mente como um receptáculo de representações exatas da realidade”.

Ehrenberg completa destacando Sigmund Freud devido a sua proposição de que “o eu não é senhor em sua casa”, e Michael Foucault, que “demonstrou a inexistência do autor”, e segue: “esses autores recolocaram em cena a questão da contingência na construção de nossas autoimagens e de nossa visão de mundo”, sabemos também que por meio desse pensamento “demonstraram a importância da história, da linguagem, do tempo, enfim, do caráter construído dos artefatos humanos”.

Atualmente, quando pensamos o ser, o homem, o sujeito ou o indivíduo, pensa-se diretamente no que esse ser representa para a camada social e para os seus coletivos, ou seja, qual componente ele se propõe a representar ou é colocado para tal, e ainda, como completará o todo do andamento social.

Esquecemos que o homem é antes de tudo um ser interior, ele existe *para ele* para poder existir *para o outro*. Heidegger (2002), ao descrever a virada dos filósofos modernos em direção ao sujeito, chamou-a de “metafísica da subjetividade – a tendência de associar a subjetividade como aquilo que subjaz, que é mais profundo e imutável, com o indivíduo empírico, com o homem empírico ou genérico”. Esta seria, de acordo com Heidegger, a pedra de toque do Humanismo. No fundamento histórico, tendo a história como base da verdade, a percepção e o respeito pela essência (*eidos*) do ser fica mais em voga, esse é o alicerce principal da vida social dos gregos, por exemplo.

Num momento mais contemporâneo, percebe-se o dinâmico avanço dos fatos pela *tecneé*, tal como na Odisseia de Homero, percebemos a malícia e a capacidade de enganar, estruturando a instrumentalização do humano.

Aparece assim a unidimensionalização do pensamento, a simplificação objetiva de tudo por meio da eficácia e sua capacidade de mecanização e superficialidade dos fatos, dos discursos e dos comportamentos sociais. Há, portanto, o “empobrecimento da vida” que por sua via torna-se o “sofrimento do mundo” (D’AMARAL, 2004). Nesse contexto, o autor e filósofo aponta ainda que o caminho único do pensamento “desconsidera como se fossem entulhos de um passado finalmente *acabado*, aspectos do pensamento e da vida: a verdade, o real, o fundamento, a referência, o Outro” (*idem*).

Desse modo, na contemporaneidade, sendo por meio dos modernistas (nem todos) ou pós-modernistas, percebemos uma áurea de incompletude do ser, insatisfação social, sensação de perda da segurança ontológica sugerida por Giddens,

superficialidade e liquidez das relações exaltadas por Bauman, e mais ainda, a razão instrumental da atuação social do sujeito.

Nesse campo, pode-se ver a intervenção frenética da mídia em todos os recantos da vida social. Abarca o indivíduo, os coletivos, as corporações, o mundo empresarial, artístico, educacional e econômico de tal forma que nos leva a crer que o desenvolvimento social da humanidade somente é e continuará sendo possível mediante a interferência midiática.

Diante desse panorama, apresentaremos nesta parte estudo o drama na mídia como algo planejado e não um drama espontâneo das relações humanas. Uma dramaticidade pensada diretamente através da máquina de reprodução da eficácia social, onde a verdade como fundamento histórico ficou para trás, e sim, agora, mostra-se em voga uma “verdade seduzida” (SODRÉ, 2005) por essas mazelas, ou melhor, os discursos unidimensionais do pensamento contemporâneo, que aqui buscaremos atrelar as questões midiáticas, como, por exemplo, notícias de jornais televisivos contempladas com a *tecneè* de Homero, quando realizam matérias de interesses políticos e econômicos que envolvam a áurea pública, sejam elas, por exemplo, sobre eleições (caso recente), acidentes ou mortes trágicas que possivelmente seriam de responsabilidade dos órgãos governamentais.

Coloca-se desse modo a dramaticidade dos fatos, não como o drama dos gregos - que tinha o intento social de mostrar e tornar compreensiva aos cidadãos à vida em sociedade na pólis regulada pelos deuses -, mas sim, por fins midiáticos e seus efeitos que deixam para trás o real significado dos acontecimentos. Nesse caso, avança-se o mais rápido possível para edificar um pensamento universal elevando a superficialidade das relações e dos fatos, ou seja, o drama da mídia como estrutura controladora dos corpos. Tal estrutura evanesce com o fundamento histórico: a verdade dita essencial. O corpo é que sofre com esse andamento social, seja ele coletivo ou individual. Ele toma a forma que convém ao sistema e torna-se um corpo biopolitizado, não consciente, mas dentro das sutis regras de intervenção social do homem, conforme as palavras de Agambem (2002) em acordo com Richard Sennett (1997) quando diz que “o espaço é determinante das sensações entre corpos, e, nesse sentido, a cidade, como construção de espaços ergue corpos idealizados, totalizados, unicizados e consistentes”. Vemos aí a unidimensionalização do pensamento e, posteriormente das relações, embora nesse mesmo ambiente encontremos dissonâncias e diferenças como assinala o autor.

Chegamos aos tempos em que troca-se a verdade - *a história* – pela eficácia - *superficialidade* - conforme apontou Nietzsche (1976) em seus principais pensamentos.

É nesse cenário que a mídia irá atuar. No cenário que ela mesma ajudou a erguer como base para sua intervenção geral.

Se pensarmos na essência - *eidos* - do humano vemos o *húmus*, que quer dizer terra úmida, e que atrelamos aqui a um provérbio chinês que diz: *quando você molha o caminho pisa em areia macia*. Dessa forma enxergamos a possibilidade de uma atuação verdadeiramente humana. As relações midiáticas também preparam igualmente o terreno, amaciam o adubo, molham a terra, porém, para o trabalho da eficácia tecnológica. Faz-se essa analogia aqui para ilustrar ambos os propósitos ao “construírem-se os acontecimentos”, como nos fala Eliseu Verón.

4.2 O corpo e a cidade

Carne e Pedra, de Sennett, dentre outras coisas como não poderia deixar de ser, trata de uma história das cidades: Atenas de Péricles, Roma de Adriano, Paris no Cristianismo e na Revolução, Londres científica e Nova York multicultural.

O que o autor busca acentuar é que através do corpo podemos contar muita coisa da cidade de outrora, e que através da cidade podemos contar coisas bem significativas e embaadoras sobre os corpos do passado e, mais ainda, entender onde e como estão os corpos do presente, ou seja, direcionar o nosso olhar também ao fundamento histórico que nos propiciou toda evolução necessária para estarmos aonde nos encontramos atualmente. Vimos isso no capítulo anterior ao falarmos da cidade e a relação dos seus indivíduos e coletivos. De acordo com o autor, é a cidade que expressa a promessa de entendermos o mundo em que se vive – por meio da multiplicidade, da complexidade, da estranheza – mas que também quebra essa promessa por meio de espaços coerentes e completos, ou seja, por meio dos seus corpos idealizados.

Iluminando criticamente as contradições¹⁶, Sennett assinala tanto a promessa quanto a quebra desta, construindo assim uma narrativa dos corpos urbanos. A Grécia, na Atenas de Péricles, é o fundo no qual se desdobram outras cidades. A partir daí,

¹⁶ Das quais se valem a mídia e as formas de governo na contemporaneidade, e também ao longo da história.

vemos o esboço sobre a ideia de “corpo cívico” e a sua importância para buscar entendermos uma sociedade. Atenas conheceu, como nenhum outro lugar, e valorizou a cultura cívica. Ressalta-se a incompletude do corpo como traço primordial dessa cultura:

Foi através da incompletude que os atenienses ergueram suas pedras. A divisão foi a marca principal; divisão entre homens e mulheres, escravos e cidadãos, nudez e vestimentas, espaços abertos e covas escuras, e, a maior de todas talvez – intrínseca ao próprio corpo masculino e cidadão -, divisão entre corpo físico e corpo retórico (SENNETT, 1997, p. 76).

O pensador pretende mostrar que o legado dessa divisão, modernamente conceituada como *corpo e mente* pode ser o fundo para o entendimento das fragilidades dos laços cívicos. Atualmente podemos dizer o *braçal/ação* e o *intelecto*, a força física e o pensamento, a violência e o argumento, o saber do movimento físico prático e o saber do manejar bem as palavras.

Da complexidade grega chegamos à geometrização da cultura romana. À imposição de uma ordem visual que consolidasse o poder imperial. O triunfo do corpo como diagrama físico instaurou na Roma de Adriano um regime indissociável entre o olhar e o obedecer. O corpo torna-se olho e o olhar torna-se físico. O invisível do desejo e as contradições do corpo foram abolidos do império romano.

Suas construções espelhavam a ordem geométrica, ordem que construía uma ficção cívica, já que o próprio espelhamento gerava o conflito entre corpo que envelhece e a continuidade da cidade, entre a visibilidade do monumento e a visibilidade do próprio corpo. Enquanto a *ficção cívica* de Adriano encontra seu fim, o surgimento do cristianismo evoca um saber sobre o invisível, ‘um deus do tempo e não do lugar’ (SENNETT, 1997, pág 77).

Os alicerces cristãos estavam garantidos na fraqueza universal do corpo, estabelecendo, por um lado, a igualdade entre os seres humanos e, por outro, “a aliança com aqueles corpos vulneráveis – pobres e oprimidos” (*idem*). Há, portanto, uma passividade corporal diante de uma supressão de sentidos.

Podem-se transferir esses alicerces hoje em uma analogia à grande mídia que faz acordos, gera sutilezas, e quando preciso usa de coerção atuando como um “deus tecnológico”. Vemos isso, por exemplo, nas aparências retratadas no filme *Gone Girl*¹⁷

¹⁷ O título em português é *Garota Desaparecida*. Para comercialização aqui no Brasil foi chamado de

(2014), dirigido pelo norte-americano David Fincher e escrito pela crítica televisiva também norte-americana, Gillian Flynn.

No longa-metragem de aproximadamente 149 minutos assistimos a história de um casal sendo rodeada pela intervenção e poder midiáticos. Interpretado pelo ator norte-americano Ben Affleck e pela atriz britânica Rosamund Pike, as personagens tomam vida em meio ao desaparecimento de Amy (Pike) em seu quinto aniversário de casamento. A partir daí, no frenesi midiático que se segue, começam a surgir suspeitas de que Nick (Affleck) tenha matado Amy. Autoridades e mídia têm Nick como principal suspeito sociopata, emergindo nesse momento os discursos caluniosos, a rendição e a fraqueza dos corpos, a mudança do *ethnos* social e a participação ativa na dramaticidade midiática construindo-se um drama da vida simbólico através de performances duvidosas por parte de Nick diante das câmeras, tudo sugestionado pelo seu advogado e pelos agentes da mídia como grandes diretores da vida. Apresentam-se essências humanas que deixam o fundamento do *ser* submergido procurando sobreviver em meio à eficácia tecnológica de um melhor discurso para produção e obtenção de uma melhor imagem midiática coberta por uma reputação aceitável edificada pela verdade aveludada do “deus tecnológico”. Tal fato não ocorre somente em filmes como veremos mais adiante.

Voltando à Sennett e a questão do corpo, o autor explora a passividade dos corpos como paradigma da modernidade. Para ele, as cidades contemporâneas exploram o viajante, o telespectador e os corpos tomados por “experiências narcóticas, anestesiados no espaço movendo-se passivamente para destinos fragmentados e descontínuos”. O pensador procura mostrar que apenas corpos ativos, que procuram se manter à margem dessa esfera de mercado podem enxergar o outro. Porém, sabemos que esses corpos dopados habitam todas as esferas sociais, principalmente no que tange a questão do trabalho, tido como o principal e maior sentido de “pertença social” da modernidade, como alude Giddens.

Com a alteração dos princípios envolvidos com a ética tradicional do trabalho, esta não funcionaria mais como um grande suporte pelo qual “o indivíduo poderia explicar sua vida e sua dedicação ao trabalho” (HEELAS, 2002; SENNETT, 2002). Ao mesmo tempo o trabalho torna-se uma prisão sem muros, na qual o indivíduo do mesmo modo em que se sente cidadão também mergulha em sua própria infelicidade ao ter que

sobreviver. Vemos aí uma forte “regulação” a qual se refere Bauman, um regramento social ao qual o indivíduo precisa se adequar. Trazemos aqui o pensamento ético de Heidegger que “visa enunciar um modo de vigoramento da existência e não um modo de regramento moral da vida fáctica” (CABRAL, 2009).

A esse respeito observamos uma visão frankfurtiana na qual a consciência moderna tornou-se a “consciência do corpo” (GHIRALDELLI JR., 1995). Retomamos aqui para esse diálogo, Alain Ehrenberg:

Nessa nova forma de consciência, as pessoas passam a se preocupar com temas estritamente ligados ao corpo. No universo do trabalho, isso significa um deslocamento da visão segundo a qual trabalhar era uma atividade voltada para o autoaperfeiçoamento, para o bem geral da humanidade, para o encontro consigo e com a sociedade, para uma visão na qual o que importa é adquirir as habilidades necessárias para sobreviver do trabalho, ao passo que “a verdadeira vida” seria vivida em outras esferas, como, por exemplo, naquelas envolvidas com práticas de cuidado com o corpo. A consequência é que as pessoas não esperam mais alcançar sua autorrealização exclusivamente no trabalho (EHREMBERG *apud* GHIRALDELLI JR; HEELAS, 2010, p. 225).

Coloca-se nesse ponto a questão do trabalho por banhar o aspecto socioeconômico de nossa sociedade, base muito significativa para edificação de linguagens, discursos, valores e comportamentos. Todo esse entrelace nos faz pensar e talvez perceber e “reconhecer a existência do trabalho como um artefato humano presente em nossa vida cotidiana, fonte de preocupação e interesse que pode variar enormemente”, e ainda, outorgar-lhe “valor ontológico, essencial e fundamental, com uma natureza extralinguística (...), externa aos nossos jogos de linguagem, às nossas formas de descrever a realidade e a nós mesmos”, englobando a definição que damos de nossa própria identidade, conforme aponta Ehrenberg (2010, p. 225). O corpo, como vimos, está diretamente ligado a essa questão. Quais as suas influências nesse campo, e o quanto ele é influenciado pelos direcionamentos sociais (principalmente midiáticos) desse mesmo campo, além de se adequar ao ambiente no qual participa diariamente. Assim, poderá se tornar um corpo homogêneo, mas por outro lado também sofrer marcas, ou seja, diferenças que exaltam outras adequações e intervenções sociais e políticas. Enxerga-se que:

A suposta centralidade do trabalho existe porque criamos uma série de narrativas sobre sua importância em nossas vidas, ou seja, existe porque temos interesses pragmáticos, normativos ou mesmo coercitivos, para fazê-lo entidade central, e não porque ele, o trabalho, por si mesmo, impõe-se a nós como condição de nossa descrição como indivíduos (EHREMBERG, *Idem*).

Ensejando esse pensamento, mesmo envolto na áurea do trabalho, Sennett (1997) acredita na possibilidade da expressão das marcas de cada corpo, portanto, na expressão das diferenças. Para o pensador norte-americano as diferenças implicam no reconhecimento do outro e, portanto, propiciam laços cívicos.

Quando pensamos nas diferenças vislumbramos fendas ou hiatos na lógica universal dos paradigmas culturais da época vigente. É nesse momento que se constroem argumentos muito significativos como suporte para um caminho à margem da unidimensionalização do pensamento e da cultura, e mais, sob a luz de valores mais interessados com a órbita do *húmus*.

A verdade simulada

É importante ressaltar que as diferenças, por si, não produzem identidade. Na verdade elas são livres de identidade, pois através de suas forças de repetição e desvio tornam-se autoprodutivas. Vale apontar também que as diferenças “não são”, pois isso iria supor identidade como parâmetro de medida, elas simplesmente funcionam no meio social. Esse pensamento, do filósofo Márcio Tavares d’Amaral, se desenvolve em uma das conjunturas, e a mais proveitosa a este estudo, *a verdade em simulação*:

Dizem-nos que a verdade morreu nas grandes crises do século XIX. E que a potência virtualmente do advento tecno-lógico no século XX pôs em seu lugar a simulação. O que se joga nessa inesperada substituição é o estatuto mesmo da Identidade (e, por óbvio, da Diferença): quebrada a Verdade por enfraquecimento do poder de *representar* (na ausência de fundamento, que torna impossível a referência), Identidade não há mais. Revela-se ao pensamento a natureza fantasmática, vazia de corpo, metafisicamente maquinada, do próprio *princípio* de Identidade, condição para toda diferenciação *ordinária*, quer dizer, suportada pela ordem que a Identidade produz e sustenta. (D’AMARAL, 2004, p. 274)

Para colocar as diferenças em discurso, alinhá-las ao pensamento, é preciso simulá-las, torná-las imagináveis, possibilidades. Assim, podemos pensar, e não só pensar, mas perceber que as simulações não possuem identidade, mas são embasadas pelo horizonte da eficácia. Tendo em vista as exigências desta, é preciso entender que a condição preliminar da simulação é a *verossimilhança*, segundo D’Amaral. Desse modo, mesmo em sua eficácia cumprirá aquilo à que serve. Continua o autor:

A verdade, dizem-nos, está ausente, mas a simulação *não a ignora*: o ato da simulação assinala a ausência da verdade, e *mede-se por ela*. A verdade pressiona (...) o horizonte que determina a possibilidade real-simular da simulação. A simulação é um modo de sofrimento da verdade (D’AMARAL, 2004, p. 274).

Segundo Jean Baudrillard (1981) “simular é fingir ter o que não se tem”, e refere-se a uma ausência, porém, não é tão simples assim. Simular não é simplesmente ou tão somente fingir superficialmente, é necessário manifestar determinantes para que exista crença numa simulação. O autor francês traz como exemplo alguém que finge estar doente. Se essa pessoa simplesmente deitar na cama e “fingir” ou “querer fazer crer” que está doente, possivelmente passará por falso, pois não há o aspecto da verossimilhança. Ao passo que ao simular deve determinar em si próprio algum dos respectivos sintomas, do contrário será minimamente um pastiche. Tanto em D’Amaral quanto em Baudrillard observa-se a crítica a uma simulação superficial, a qual podemos alinhar com a pretendida crítica à dramaticidade dos fatos colocada pela grande mídia da televisão. Se percebermos além das entrelinhas imagéticas veremos que o material divulgado, falado, mostrado, ou ainda, intencionado se baseia numa vazia simulação da vida. Pode-se perceber a todo o tempo a utilização de simulações pela mídia, ela procura estar o mais perto do real possível, por outro lado, sabemos que “a simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: o hiper-real” (BAUDRILLARD, 1981, p. 8). Os canais midiáticos desenvolvem-se por meio dos discursos hiper-reais que se encontram longe do real como fundamento do seu conteúdo. Há um esvaziamento substancial da informação veiculada que chega ao público já estruturada como uma verdade fisicamente presente que se relaciona diretamente com o espectador.

Apresenta-se, dessa forma, o drama da vida social do próprio sujeito com quem esses canais tecnológicos se relacionam diariamente influenciando no *ethnos* social. Faz-se necessário dizer que essas simulações não são mediações enganadoras da realidade, em verdade, elas ocultam a realidade, fazem crer que não há relevância alguma nessa mesma realidade. Engendra-se aqui a colocação de Muniz Sodré sobre a ocultação de alguns intentos:

A lógica moderna do poder (...) atua como uma espécie de *mathesis*¹⁸ do sentido, procurando ocultar que o processo simbólico não é algo unívoco nem dado para sempre, mas o jogo da diferença e atração (...) presente em toda atividade humana (SODRÉ, 2005, p. 72).

Percebem-se desse modo, estratégias de sedução resultantes de uma lógica mercadológica que se encontra diante de um conceito ocidental de cultura, da sua genealogia e de seus efeitos de poder que levam a uma pretensão de verdade universal. Tal fato pode se manifestar tanto de um lado quanto de outro, ou seja, uma ideologia dominante edificadora de uma verdade que seduz o grande público, e a partir daí propõe sutilmente uma verdade homogeneizadora. Por outro lado, essa mesma verdade universal pode ser seduzida pelas diferenças dos poetas através das raras fendas sociais à margem da lógica dos discursos dominantes. De acordo com Sodré (2005), a subjetividade permanece como uma referência problematizada, como a fonte constante das experiências fundamentais.

4.3 Canais midiáticos como edificadores do drama simulado

Como já vem sendo assinalado durante todo este estudo, torna-se cada vez mais evidente a presença dos canais midiáticos como direcionadores de consciência e campo construtor da realidade e da verdade. Trata-se, é fato, de uma influência bastante latente na contemporaneidade, e que a todo o momento está presente, seja por imagem, audiovisual, textual, dentre outros espaços tecnologicamente comunicacionais. Ao mesmo tempo em que há uma exacerbação desses espaços, há também um conteúdo fantasmático, o qual se pode chamar de esvaziado.

¹⁸ Matemática.

À nossa volta, existe hoje uma espécie de evidência fantástica do consumo e da abundância, criada pela multiplicação dos objetos, dos serviços, dos bens materiais, originando como que uma categoria de mutação fundamental na ecologia da espécie humana. Para falar com propriedade, os homens da opulência não se encontram rodeados, como sempre acontecera, por outros homens, mas mais por *objectos*. O conjunto de suas relações já não é tanto laço com seus semelhantes (...), mas a recepção e a manipulação de bens e mensagens, desde a organização doméstica muito complexa e com suas dezenas de escravos técnicos até o mobiliário urbano e toda maquinaria material das comunicações e das atividades profissionais, até ao espetáculo permanente da celebração do objeto na publicidade e as centenas de mensagens diárias emitidas pelos *mass média* (BAUDRILLARD, 2007, p. 13).

Podemos tomar como exemplo a imprensa e suas narrativas que aproveitam o drama da vida para torná-lo drama midiático – apropriado, esvaziado de sentido próprio – carregado de interesses políticos, econômicos e sensacionalistas para rápida veiculação, acesso, absorção e venda se for o caso.

Poderíamos chamar isso espetacularização, sim, é verdade, mas o intento desta pesquisa é vasculhar os meandros desse sistema exacerbador que coloca o indivíduo e o seu interior de lado às perspectivas humanas que ainda deveriam fazer parte da sociedade contemporânea. Portanto, traz-se aqui o drama como teatralização na mídia, uma teatralização também apropriada e esvaziada de seus valores humanos.

Voltemos aos gregos como brevíssimo exemplo de teatralização essencial e fundamental: uma teatralização que procure dar sentido á vida, colocando o cidadão a par de sua existência num determinado coletivo. Exaltar a humanidade dos cidadãos e a relação com os deuses de sua cultura ou mitologia, gerando como resultado uma teatralidade que traga à tona o real conteúdo interior para que cada cidadão opere de modo a contribuir satisfatoriamente não somente com a comunidade, mas também com o seu espírito.

O que presenciamos hoje nos espaços midiáticos é a perda dessa teatralização de sentido mais profundo, que trate da subjetividade com o devido respeito e não que determine subjetividades universais mediante controles, regramentos, sutilezas ideológicas, dentre outros recursos. Pode-se ver o drama na mídia sem o fundamento histórico, ou seja, a verdade como base para as relações humanas, sejam elas de indivíduo a indivíduo, coletivo a coletivo, grupo a grupo, coletivo a indivíduo, e principalmente as relações entre público e mídia, telespectador e televisão, leitor e jornal, ouvinte e rádio, e ainda, internauta e redes sociais.

Como exemplo, podemos ver a colocação de Luis Fernando Veríssimo: “*Às vezes, a única coisa verdadeira num jornal é a data*”¹⁹. E ainda, o pensamento de Paulo Henrique Amorim:

Quando você compra um jornal, teoricamente (...) vai obter ali um noticiário razoavelmente isento e, nas páginas de opinião, fica aquilo que o dono quer. No Brasil, houve uma inversão completa. Hoje tem opinião na parte informativa, até no horóscopo e na previsão do tempo²⁰.

O aparato midiático exalta uma espantosa capacidade de mobilização, ainda mais quando o tema priorizado possui grande potencial de insuflar a comoção. E tal mobilização é escassa em perspectiva de benefícios coletivos a serem colhidos por meio da revolta, caminho mais perto diante da comoção. Veremos isso teatralmente mais adiante, literalmente com recursos de encenação esvaziadora no sistema de mídias.

Trazemos como exemplo, inserido também na Revista *Comunicação e Política*, o caso Isabella Nardoni, ocorrido em 2008. Neste, ocorreu o assassinato da menina de cinco anos pelo seu pai e pela madrasta, segundo as investigações, ao jogarem a criança da janela ao jardim do condomínio onde moravam, em São Paulo. Os fatos refletem a comoção que se alastrou pelo país após a veiculação do evento na mídia. Exemplos como as colocações de pesar e indignação de pessoas famosas, como a cantora Ivete Sangalo em seu blog, em 23 de abril do mesmo ano, e ainda a multidão presente no “show-missa” do Padre Marcelo Rossi, que erguia as mãos para o céu e gritava em coro pelo nome da menina, fazendo referência à mãe da criança, que vestia uma camiseta com a foto de Isabela estampada na frente.

Não é uma crítica ao caso ou o modo como agem os envolvidos, mas sim, o que se faz com todo material registrado, angariado, colhido, e posteriormente manipulado pelos veículos comunicacionais. Vela ressaltar ainda que não me refiro aqui às simulações feitas pelos agentes da polícia, e sim, como isso foi comunicado pelos canais midiáticos. Há uma exacerbação e exploração dos fatos. Uma teatralização, por parte da mídia, desnecessária às partes envolvidas, porém, necessária ao grande público. Simulações como a dos agentes da polícia, podem ser condizentes com a “boa simulação”, cunhada por D’Amaral (2004), porque tem o caráter, o intento e o conteúdo

¹⁹ Revista *Comunicação e Política*. Edições quadrimestrais desenvolvidas e editadas pelo Centro Brasileiro de Estudos Latino Americanos/CEBELA. Jan-Abr/2008. (cit. pág. 2).

²⁰ Revista *Comunicação e Política*. Edições quadrimestrais desenvolvidas e editadas pelo Centro Brasileiro de Estudos Latino Americanos/CEBELA. Jan-Abr/2008. (cit. pág. 2).

realmente fundamentado no essencial para o caso, o de chegar o mais próximo da verdade através da verossimilhança, buscando assim o *real-símile*.

Por outro lado, a teatralização registrada e pautada pela mídia, como os depoimentos dos envolvidos, a simulação refeita após a primeira somente para o registro midiático²¹, os tipos de perguntas pré-concebidas pelos agentes da mídia, tudo isso, percebendo bem as entrelinhas e o intento maior do interesse hegemônico, edifica um drama não condizente com a realidade, por isso, sem fundamento histórico. Trata-se de um drama simulado e sem os sintomas reais do ocorrido.

Interessante percebermos que viemos desde a filosofia e seu fundamento histórico como verdade até os dias de hoje, onde, em um caso como esse, não a história cronológica dos paradigmas culturais através dos tempos está em voga como princípio maior, mas sim, somente a representatividade contemporânea que se pretende real no tempo presente. O que não se pode é perder o fundamento essencial do humano. Olhar para trás para saber o que acontece agora. Possivelmente chegamos a momentos como estes pela erradicação do fundamento histórico como direção dos eventos humanos. O que de fato sucedeu-se? É isso que buscamos, sem capas, máscaras, personagens, justificativas superficiais e conteúdos midiáticos mais superficiais ainda.

Ainda sobre a relação da mídia com o caso em questão, e relatando esse drama da vida nas telas e nos meios impressos, percebe-se que o fato foi:

Explorado pela grande imprensa - ciosa de suas vendas e audiência mais que de qualquer outra ordem de considerações -, o provável infanticídio, brutal como todo crime, mas ainda mais apavorante que qualquer outro, acabou levado ao centro dos debates, das conversas privadas e públicas, tornando-se afinal o mote de um verdadeiro circo macabro, marcado por crescente histeria da chamada opinião pública, aquela que reflete e amplifica a opinião publicada. (...) noticiava-se a tentativa de linchamento dos acusados à saída da delegacia de polícia, enquanto populares tentavam invadir o edifício onde residia o casal, e faziam peregrinações ao túmulo da menina-mártir²².

Hoje, manipula-se a comoção pelo assassinato de uma criança, que acaba por engendrar ações estereis de repúdio, que muito não farão justiça, e sim, mais barulho no decorrer contemporâneo. Importante ressaltar que essas não são ações inválidas, porém, necessitam um pouco mais de fundamento, e não um agir na cegueira de uma comoção

²¹ Não são em todos os casos que esse mecanismo ou instrumentalidade ocorrem.

²² Revista Comunicação e Política. Edições quadrimestrais desenvolvidas e editadas pelo Centro Brasileiro de Estudos Latino Americanos/CEBELA. Jan-Abr/2008. (cit. pág. 3).

provocada por uma dramaticidade dos fatos arquitetada pelos meios comunicacionais - impressos ou tecnológicos²³. Assim, talvez, consigamos uma fenda em meio ao dilúvio de matérias de jornais que passam longe do respeito ao ser, ao homem, e que se valem do estímulo à sede de vingança com vistas à erradicação do Mal.

²³ Televisão (novelas e telejornais), jornais impressos ou eletrônicos, rádio, fotografia, cinema, smartphones.

PARTE II

5. DIMENSÃO DO DRAMA COTIDIANO NA COMUNICAÇÃO E NA
SUBJETIVIDADE DO TECIDO SOCIAL

5. A dimensão do drama cotidiano na comunicação e na subjetividade do tecido social

Com a perda de todo significado real da verdade e a emergência da eficácia abre-se um campo perfeito para vigilância e controle dos aparelhos institucionais. Engendrando a biopolítica dos corpos sociais abarcam-se as relações de produção por intermédio das representações no seio social, dentro das quais vivemos, porém, apuram-se aqui as sinuosidades sinestésicas das relações ensejando suas apropriações signícas e discursivas pelas direções dominantes.

Percebemos que essas direções aplicam tais apropriações na metrópole de modo a decorrer à margem da esfera reflexiva necessária à compreensão do tecido citadino e suas interações em meio aos corpos domados, entretanto, seguros simbolicamente pelas redes de poder responsáveis pelos espaços de subjetivação que se encontram espalhados pelo órgão social.

5.1. Disseminação de poderes em redes e subjetivação

Ao falarmos em redes e subjetivação é necessário entendermos o cenário histórico de transição do monopólio de um poder centralizado para irradiação de poderes como modo de organização social. Isso pode ser pensado também no âmbito da música, do cinema, das artes, que com suas influências nos fizeram perceber de outro modo uma nova formação social através de novos tipos de relações do tecido estrutural de uma sociedade. É interessante pensar que isso vai insuflar justamente a esfera do capital e seus tipos de produção, seja ela mão de obra ou intelectual, produzindo assim, subjetivação e afluentes significativos para o direcionamento de uma população, seja ela, de uma comunidade, cidade, região ou país.

Em um rápido panorama histórico vemos nos anos 1950, os negros influenciados pelo Blues, por exemplo, que exercem influência até hoje no funk, samba, e também no pop, como dizem muitos artistas dos respectivos gêneros. Já nos anos 1960, explicitam-se influências ainda maiores ao notarem-se filhos de operários da Inglaterra chegando até a faculdade e participando de grupos inspirados em negros do Blues, gerando novos

comportamentos que futuramente vão suscitar transformações na esfera do trabalho. Pode-se dizer uma cultura operária que mudou a cultura do século XX.

Nos anos 1970, ocorre a estagnação dos negócios. O campo do trabalho e suas relações tornam-se insuficientes para atender a ânsia do povo, principalmente dos jovens. O interesse trabalhista abriu outros olhares para o mundo que o rodeava e começou a não investir somente em negócios. Esse novo mundo ganha cada vez mais expansão através do cinema e do rock, facilitando a possibilidade de dramatizar mensagens através dos meios de comunicação. Assim, os sujeitos dessa nova influência passam a ter outros interesses retirando seus filhos das empresas, deixando os chefes perdidos e sem ter para onde apelar, surgindo aí a grande estagnação dos grandes negócios.

O chamado trabalho material, exercido nessas empresas, acaba por falir gerando um controle monetário sem interferência do governo e do Estado, mas sim, por partes sociais relacionadas a determinado tipo de produção por grupos, acontecendo, então, por endividamento, pois agora, nesse novo panorama, o dinheiro não poderia mais circular como antes. O Banco Central impõe aos bancos que apenas 15% do dinheiro mundial poderá circular pelo povo. Com isso os novos grupos que se formaram e os que se formavam, já nos anos 1980 com a revolução eletrônica, não seriam capazes de se sustentar diante de uma esfera social tão exigente. Mas poderiam continuar existindo através de seus movimentos, pois a tal revolução eletrônica da cultura pop instiga o desejo de ser e de criar.

Com a intervenção do cinema nos anos 1960, o modo de pensar do jovem mudou, essa foi a grande surpresa. Todos queriam ser como os personagens - a própria teatralização do sujeito - ter a sua “independência social”, mas fazendo parte dele e não ser refém de um trabalho empresarial, material, mas sim, criar, aparecer como seu próprio agente desenvolvedor. O que as empresas produziam ninguém queria, os interesses eram diferentes, pois o jovem da contracultura não manifestava atenção a computadores para simular negócios empresariais, e sim, estavam vidrados em rock, conjuntos, filmes etc. Percebem-se, então, os movimentos sociais se manifestarem através de shows de música, isso era o casamento perfeito com o novo panorama que se apresentava. Como exemplo, podemos ver os movimentos das campanhas contra a guerra do Vietnã, onde tudo era produzido fora das indústrias tradicionais, pois elas não controlavam mais o desejo do povo.

O trabalho material, como a famosa produção de sapatos da mais-valia, de Marx passa a não ser mais o objeto de conquista para pertença social e segurança ontológica. Agora, conquista espaço o trabalho imaterial, que busca e age em sua maioria na informalidade, atendendo apenas as leis do desejo. Nesse momento “é a alma e o coração que vão à fábrica”²⁴ do próprio criador, ou pelo menos a fábrica na qual ele acredite verdadeiramente ser representante do seu trabalho, da sua criação. O trabalho agora é afetivo, intelectual, mas também, simbólico, e o autor/produtor/criador tem a intenção de ele ser visto e percebido como inventivos e criativos entrando na esfera da subjetivação, um processo que começará a espriar poderes, relações e controles que irão exigir a emergência de uma rede e sua maquinação para uma organização maior dessa disseminação.

Aqui se pode medir até que ponto o ciclo do trabalho imaterial ocupa um papel estratégico na organização global da produção. As atividades de pesquisa, de concessão, de gestão das possibilidades humanas, como todas as atividades terciárias, se redefinem e se colocam em jogo no interior das redes informáticas e telemáticas, e só estas últimas podem explicar o ciclo da produção e da organização do trabalho. A integração do trabalho imaterial no trabalho industrial e terciário toma-se uma das principais fontes da produção e atravessa os ciclos de produção definidos precedentemente, que por sua vez a organizam. Pode-se então avançar na seguinte tese: o ciclo do trabalho imaterial é pré-constituído por uma força de trabalho *social e autônoma*, capaz de organizar o próprio trabalho e as próprias relações com a empresa. Nenhuma organização científica do trabalho pode predeterminar esta capacidade e a capacidade produtiva social (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p. 26-27).

Surge aí o cenário ideal para expansão desse novo modo de produção: a metrópole. Numa cidade pequena não haveria relações de alargamento para criar mais condições de produção, e numa megalópole iria dispersar muito tais relações a ponto de comprometer a construção de uma rede significativa de trabalho imaterial. Nesse momento já existe a disciplina do capitalismo que se estrutura pela insistência.

Os moldes de modelos formatados vindos do cinema, como, por exemplo, Hock Hudson, foram ficando para trás enquanto as modulações e variáveis tomaram corpo acentuando a atomização das relações e os reflexos imediatos das contexturas imperativas de comunicação. Isso irá desempenhar grande influência nos modos de

²⁴ n.a, ANTOUN, Henrique. Comunicação e Cibercultura. ECOPÓS, 2015.1.

operação das redes comunicacionais, principalmente a televisiva com o seu jornalismo imediato da eficácia.

Há um povoamento nesses espaços, a comunicação é distribuída, ou seja, todos são produtores e receptores, não se trata mais de uma “grande antena”, um centro irradiador único, mas sim, de vários pontos interligados, sendo o maior deles a internet.

Como as redes de comunicação formam uma teia de conexões se ligando mutuamente, podemos pensar nas formas de poder também desse modo como coloca Foucault (1979) sobre o poder descentralizado, até porque uma das maiores fontes de domínio hoje é a informação.

A globalização transformou a informação em uma arma, e o Estado, global ou local, está sempre envolto, pós-modernamente, nas guerras de informação. A guerra do controle (*cyberwar*), teorizada (...) logo após a Guerra do Golfo, revela a emergência de uma guerra imanente e absoluta, coextensiva à existência do Império com suas armas espaciais e tecnologias de destruição em massa (KOPP, 2000 *apud* ANTOUN, 2013, p. 84-85).

E é nesse momento que ocorre a estabilização de pontos de rede constituidores de poder, de “discursos da verdade” (FOUCAULT, 1979), sendo esses pontos também produtores de subjetivação. Entramos, então, no território da representação e do mundo em que vivem os sujeitos atuantes.

O processo de representação apresenta um mundo que não é o real, e sim, um imaginário da realidade forjado ideologicamente, e também, porque não dizer, coercitivamente pela força dominante, porém, crível. Na representação imaginária do mundo onde se encontra uma ideologia predominante estão refletidas as condições de existência dos homens, e, portanto, seu mundo real, ou seja, esse mundo forjado no qual vive passa a ser o real. Existe uma forte e influenciável relação entre os homens e as suas condições de existência. Esse arrolamento é o ponto central de toda representação ideológica, e, por conseguinte, imaginária do mundo real. Nessa relação está contida a causa que deve dar conta da deformação imaginária da representação ideológica do mundo real (ALTHUSSER, 1998).

Ao falarmos aqui no início sobre o movimento dos grupos à margem dos espaços empresariais, discutimos a questão das ações destes coletivos mediante a nova esfera social que se formava, e podemos ver em seus movimentos a questão das expressões, pois eles propunham algo, e em sua área exprimível podíamos enxergar

um sentido, o da contracultura. Quando vemos um único sentido, este é unívoco, mas ao se misturarem outros sentidos forma-se o equívoco. E é isso muitas vezes que percebemos nas representações. “A expressão, seja de uma grande ação, manifestação ou discurso, pressupõe um universo de sentidos no qual se pode operar, refletir, e que dependendo das circunstâncias não precisará de interpretação de determinadas verdades”²⁵.

Conforme notamos o feito da atomização nas relações, enxergamos também a transição das concepções platônicas e aristotélicas a respeito das identidades fixas, dos gêneros e das unidades de ação do sujeito; é quando Kant atravessa tais conceitos aproximando a ideia de “expressão” da modernidade. Percebem-se, como exemplo, os multifacetados, os arlequins e também os travestis e transformistas. Nota-se aí o conceito ou ideia dos “incorporais”, de Deleuze, como expressões que giram em torno de cada presente e que podem mudar a qualquer momento. São carregadas de efemeridade. Tal movimento é o que mais se encontra no sistema midiático da contemporaneidade.

Antonin Artaud irá chamar essa ideia de “corpo sem órgãos” pensando literalmente no materialismo da carne, onde se escondem segredos que funcionam pela omeostase sensório-motor de acordo com a questão das representações, ideologias, sistemas de governo e poder para se manter vivo e funcionando, procurando ajuste e equilíbrio. Fato este que podemos vincular aqui ao âmbito social e seu aparelho funcional. Daí enxerga-se a “expressão” para Artaud. Ele pensa na carne como um corpo sem órgãos no qual tudo se manifesta, se estrutura e causa fluidez, é atômico como se fosse um turbilhão de velocidades e intensidades. Nesse ponto acontece, para Artaud, o *Lekton - a expressão*. Hoje se percebe a expressão da mídia imbuída de uma efemeridade quase diária; o congelamento, o fixismo, em nada interessa à um grupo comunicacional midiático.

Deleuze e Guatarri (1996) substituirão esse corpo sem órgãos pelo inconsciente, mas não pelo olhar da psicanálise que aponta o plano de organização - dentro de uma ordem de aparelhamento que funciona pela racionalização - e o plano de desenvolvimento - que deriva da consciência e é linear. Para ambos, esse corpo sem órgãos irá se mostrar no plano da consistência - que busca pensar a conexão contínua

²⁵ n.a, ANTOUN, Henrique. Comunicação e Cibercultura. ECOPÓS, 2015.1.

dos meios estruturais – e o plano de composição – que introduz algo em elementos concretos abertos, como a infância, a juventude, a velhice. Os pensadores trazem como exemplo de corpo sem órgãos os que sofrem com o não reconhecimento total do aparelho-corpo integrado pela biologia dentro da organização e do desenvolvimento social. Tal fato pode ocorrer por situações individuais ou externas, induzidas ou não. Podemos atrelar isso ao aparelho ideológico do poder, que de fato não reconhece muitos corpos sociais, como é o caso dos lugares à margem cidadina e os indivíduos que neles habitam. Vemos um aparelho social que se faz presente, mas não organizado como deveria, não funcional da maneira justa ou correta, repletos de representações, onde o sujeito abrigado pelas teias ou redes de poder e comunicação se sente impelido a atuar num lugar que nem ele mesmo sabe como funciona, como existe e como se organiza.

Para Deleuze e Guatarri, corpo sem órgãos é tudo aquilo que não está organizado, mas existe, ou seja, toda nossa estrutura social. Para a mídia e suas dramaticidade das informações esse campo é um prato cheio e aberto à simulações que ao serem produzidas são ofertadas para o seu público por intermédio da televisão e outros meios, construindo dessa forma grandes espetáculos sociais nos campos mais próximos ao telespectador. Desse modo, tudo vira dramaticidade midiática, o futebol, o trabalho, a política, os telejornais, os folhetins, as redes sociais, as olimpíadas, todos entrando no jogo social do drama na mídia.

Vemos aí a produção de subjetivação nas relações mediadas pelas representações multifacetadas e efêmeras, prontas para serem adequadas aos interesses condutores de maior influência das tramas do poder e estruturas comunicacionais do tecido social. Assim, forma-se uma homogeneidade comportamental onde se percebem movimentos geradores do que chamaríamos de “relações sinestésicas”, na qual um único estímulo provoca duas sensações de naturezas diferentes, aí está a mistura de sentidos edificadora de equívocos, ou seja, de representações ou conteúdos ressignificados, lugar em que todos procuram encaixar-se, dentro da globalização, num lugar comum.

Um dos efeitos básicos da globalização (...) é a criação de um mundo comum, um mundo que, para o melhor ou para o pior, todos compartilhamos, um mundo que não tem um "exterior". Com os nihilistas, temos de reconhecer que, independentemente do brilho e da contundência com que o criticamos, estamos fadados a viver *neste* mundo, não só sujeitos a seus poderes de dominação como contaminados por suas corrupções (HARDT; NEGRI, 2015, p.1).

É em meio a estas conexões globalizadas de comunicação e produção de subjetivação em várias esferas que começamos a pensar também na biopolítica, ou seja, a vida regida por intervenções e sentidos de natureza diferentes, mas direcionada na ordem do comum e do homogêneo. Assim é o drama da cotidiano retratado pelo drama da mídia.

5.2. A biopolítica e a sinestesia social

A organização do conjunto social apresenta uma estrutura universalizante na qual todos de alguma forma se envolvem, se moldam, ou são moldados de acordo com o ordenamento das produções de sentido.

Nesse campo encontram-se as lutas biopolíticas que são constituídas pela construção do sujeito através dos movimentos, conflitos, disputas de atenção, sendo nessa interação global onde há formação de subjetividades. O início dessas lutas como vimos historicamente se deu sutilmente em tempos atrás, havendo a sua explosão de fato, em 2008, com denúncias, ataques através de discursos mais explícitos e movimentos de enfrentamento mais audazes. Tudo isso já vinha se manifestando desde a época de 1980 com o trabalho imaterial e o capitalismo cognitivo, onde as populações não eram inclusas nos meios de produção. Nesse momento, essa estrutura passa a ser regida por máquinas. Vale ressaltar que o corpo dócil veio com a expulsão do servo da terra do senhor, então, ele passou a trabalhar no chão fabril, mas para isso teve que ser moldado. Esse corpo dócil, hoje, é colocado em movimento pela palavra de ordem das estruturas cidadinas. Sobre isso também enxergamos que:

À sociedade de produção segue-se a do consumo, na qual a percepção do corpo é dominada pela existência de uma vasta gama de imagens que propõem padrões de representação corporal. Como lembra Bourdieu com seu conceito de “capital cultural”, os sinais das disposições e esquemas classificatórios que revelam as origens e a trajetória de vida de uma pessoa manifestam-se também na forma do corpo: altura, peso, postura, andar, conduta, tom de voz, estilo de falar, senso de desembaraço ou desconforto em relação ao próprio corpo (VILLAÇA, 1998, p. 39).

A importância do corpo para o ator social se mostra bastante relevante. “O próprio corpo – mobilizado pela práxis – torna-se mais relevante para a identidade que o indivíduo promove” (GIDDENS, 2002). O autor continua utilizando Melucci:

A volta ao corpo inicia uma nova busca pela identidade. O corpo aparece como um domínio secreto, para o qual só o indivíduo tem a chave, e ao qual ele ou ela pode voltar para procurar uma autodefinição liberta de regras e expectativas da sociedade (MELUCCI *apud* GIDDENS, 2002, p. 201).

Os domínios sociais do corpo se desenvolvem principalmente pelo poder da informação que rege as influências e opiniões públicas. Como descobrir e manifestar um corpo autônomo mediante a força midiática e governamental? Esse mesmo corpo que busca liberdade física e intelectual está em constante vigilância como sugere Foucault (1987), porém, agora cerceados pela tecnologia perpetrada pela distribuição de câmeras em todo e qualquer lugar, seja ela, num reality show ou na esfera judiciária servindo de prova para algum delito ou crime. Na verdade a questão maior é a visibilidade, seja por fama repentina ou pelo controle. Esse sistema pode ser chamado de *Mood Videológico*, o qual leva à “antropologia da igualdade” (VILLAÇA, 2007), ou seja, todos podem ser famosos: *reality shows* com os anônimos ou mesmo o *show da vida* com as celebridades. Nesta última esfera encontramos os corpos regidos dentro de certo paradigma comportamental “dopante” que serve para um mero entretenimento ou uma vida sem função própria. Talvez possamos aglutinar esse exemplo ao mundo de Willian S. Burroughs e suas dopantes “percepções ópias” de um mundo simbólico de seres sugadores, como retratado em *O Almoço Nu*.

Podemos dizer que é neste âmbito que o trabalho imaterial atualmente forja comunidades que se constroem na intelectualidade, na afetividade e na criatividade produzindo culturalmente e subjetivamente, e ainda construindo um significativo espaço de luta na produção social. Neste cenário temos a *Bio* como vida cultural, interacional e humana, e a *Zoe* como vida animal e primitiva.

Nesse panorama, a informação, pela sua capacidade intelectual e cognitiva, assume o lugar da máquina e passa a ser o poder de maior interesse, pois o proletário se dilui pelos idos dos anos 1970. A informação será a ambição das grandes empresas assim como foi a das grandes nações para estratégias de guerra no jogo mundial do poder.

No cenário atual, as empresas maiores buscam outras que são cooptadas por um processo de terceirização, tornando-se, desse modo, o dono da empresa menor o seu próprio chefe e operário. Ao relacionar profissionalmente a sua empresa com outra maior, torna-se uma espécie de sócio, pois colabora com a empresa mãe, o que o prende a um vínculo. Esse novo modo de produção do trabalho produz a subjetividade do indivíduo, a alma do sujeito e as relações das pessoas. São esses grupos que agem e produzem à margem do poder com ideias, tecnologias, redes de comunicação e apoio jurídico que formam mutuamente a nossa sociedade como um corpo sem órgãos, porém, em pleno funcionamento.

Mário Tronti (2009) coloca, já nos anos 1970, que há uma luta centrada na organização social, porém, há também uma recusa ativa para contribuir com essa estrutura, que não é mais centrada somente no salário. Existem movimentos para o reconhecimento social de determinados grupos. Pode-se enxergar assim o lugar que cada um ocupa no meio social, o proletário como produtor de riqueza e o burguês como organizador da exploração, sendo assim, há uma posição de conflito e não de acordo. A partir da perspectiva da recusa do trabalho assalariado, criam-se novas ações e modos de condução e interação social. Fábio Malini e Henrique Antoun apontam:

Se olharmos para este movimento na perspectiva da luta política, ele se revela muito mais forte e adequado para conduzir uma guerra assimétrica contra o Estado e as corporações porque estes ainda estão embaraçados com o modo de organizar e institucionalizar suas relações através das hierarquias e mercados (MALINI; ANTOUN, 2013, p. 83).

Em um contorno atual, o homem é inserido nessa nova imediação do trabalho quando custa menos do que a máquina, do contrário ele sempre será substituído. A economia gira em torno do “capital humano simbólico”, no qual estão envolvidas, organização, submissão e a afetividade das relações. Tais relações estão diretamente ligadas ao capital, que não é somente o dinheiro em si, mas um conjunto de procedimentos como, por exemplo, o modo de organizar e governar, e ainda, as interações entre a demanda de produtos ou trabalhos e a circulação da moeda. Esse processo governamental tem dois lados, por assim dizer, o dinheiro/moeda e o produto/mercadoria. A moeda representa a mercadoria e a mercadoria se exprime na moeda. Percebe-se um sistema mecanicista enlaçado ao “capitalismo maquínico”

(PASQUINELLI, 2011) sobre o qual podemos fazer uma analogia ao filtro que os dispositivos de informação fazem ao transmitir informações com ruídos e transfiguração de sentidos. Assim vemos na mídia seu modo de dramatizar os fatos e transmitir esse simbolismo vazio ao público.

Quando Artaud declamou radiofonicamente *Para acabar com o julgamento de Deus*, texto no qual critica veementemente o poderio social dos EUA, ficou muito insatisfeito com a recepção das pessoas. No dia 25 de fevereiro de 1948, o dramaturgo e poeta francês escreve para Paule Thévenin, seu amigo e parceiro em publicações, dizendo:

Paule, estou triste e desesperado / meu corpo dói de alto a baixo / tenho a impressão que as pessoas se decepcionaram com a minha transmissão de rádio. / Onde estiver a máquina / estará sempre o abismo e o nada / há uma interposição técnica que deforma e aniquila o que fazemos ... / é por isso que nunca mais mexerei com o rádio / e de agora em diante me dedicarei novamente / ao teatro / tal como o imagino / um teatro de sangue / um teatro em que cada representação terá feito algo / corporalmente / para aqueles que representam e também para aqueles que vêm ver os outros representarem (...) Alguns comem demais - outros, como eu, não conseguem comer sem cuspir. / Todo seu / Antonin Artaud (ARTAUD, 1937-1946, p. 33).²⁶

A indignação de Artaud com um sistema totalmente instrumentalizado e esvaziado de sensações humanas, tanto quanto as formas de governo do Estado, o leva a enfrentar o mundo com o seu *Teatro da Crueldade*, que consistia num modo de operar uma crítica à cultura do espetáculo e à própria forma com que a sociedade ocidental enxerga o mundo. Pode-se pensar Artaud como o “louco das verdades” que excreta, cospe e grita tudo aquilo que a máquina do órgão social lhe introjeta.

De acordo com Deleuze e Guatarri (1996), em o *Anti-Édipo*, a máquina ou modo instrumental de governar busca fazer desaparecer a exploração e apresentar o órgão social como uma máquina viva, e se é viva deseja, ou seja, é uma máquina ou modo instrumental desejante, está sempre querendo mais. Ela potencializa, vive, se relaciona, portanto, deseja. Logo sua produção também será desejante, pensando sempre num mundo pós-capitalista, sem introduzir o caráter exploratório, e sim, autônomo e emancipatório. A perspectiva do ganho virtual e não o ganho concreto faz a movimentação acontecer.

²⁶ Acesso em <http://www.sabotagem.cjb.net/>

Um exemplo desse mundo de novas ações e interrelações é o McDonalds que vende a ilusão de um mundo de fantasia, colorido, mágico, com um palhaço como signo da eterna alegria de viver. O *McWorld*, um *McMundo* onde você “acha” que está protegido das malesas do mundo de fora podendo agir livremente, mas na verdade é um campo de produção e atuação imerso na fantasia e num colorido discursivo sem igual, um espaço sutilmente inculcado para o alto consumo do círculo social. Fazendo uma breve analogia: assim são as reportagens exibidas nos telejornais, os desdobramentos dos fatos políticos veiculados na mídia, ou seja, a dramaticidade como uma teatralização mecanicista, e ainda, sem a devida essência do *se dar a saber* que deveria ser transmitida ao público. E para tanto, são utilizados os recursos teatrais para *montagem* da informação como forma de convencimento do grande público. Há, então, o “feitiço, fetiche, desejo da mercadoria”²⁷. Esse é o mundo dos *Mcs*. Antoun expõe:

Foi gerada entre nós pela investida de forças econômicas e ecológicas que precisam de integração e uniformidade e que hipnotizam o mundo com música rápida, computadores velozes e comida ligeira – com MTV, *Macintosh* e *McDonalds*, empurrando as nações para uma rede global comercialmente homogênea; um *McMundo* atado junto pela tecnologia, ecologia, comunicações e comércio (ANTOUN, 2013, p. 62).

Voltando a Deleuze e Guatarri (1996), tudo começa no Édipo. Pensemos não no Édipo-Rei, mas sim, no Édipo-Freud, que está ligado diretamente à libido, onde o filho abre mão do desejo da mãe em detrimento da lei materializada no pai, ou seja, o pátrio poder. Percebe-se esse poder nos meios de comunicação e no governo vigente, tal como podemos aglutinar aqui o Leviatã, de Hobbes, que veio a substituir as vezes do poder divino pelo Estado, o qual podemos conectar, no sentido da percepção do indivíduo/espectador, ao *Trompe-l'oeil* – o olho iludido ou engana olho.

No momento presente, abre-se mão dos desejos por pequenas trocas através das relações, que no caso deste estudo chamamos de sinestésicas²⁸, que por mais que seja um fenômeno neurológico, está ligada a cognição e a percepção dos sentidos, fato muito

²⁷ n.a, ANTOUN, Henrique. Comunicação e Cibercultura. ECOPÓS, 2015.1.

²⁸ Produção de duas sensações de natureza diferente (*dos indivíduos*) por um único estímulo (*mídia, governo, economia*).

relevante para o estudo em questão, pois a mídia ensejar essa conexão perceptiva do indivíduo ao se deparar com suas veiculações. Não podemos esquecer que isso se dá dentro de uma homogeneidade, conforme já acentuado em outro momento, pois o homem não nasceu Édipo, mas o homem do capitalismo se tornou Édipo. Esse homem faz tudo circular por trocas, estímulos que convirjam com as diferenças dentro dessa universalização, isto quer dizer um ator social desterritorializante que carrega a quebra contínua dos afetos, e, por outro lado, territorializante no capital, pois nesse aspecto é indiferente em suas relações.

Pode-se perceber a produção desejante como uma edificadora das relações sinestésicas. Essa produção é fragmentada na qual há fissuras por onde o capital opera, ou seja, as conjunções naturais do social, aspecto o qual Deleuze e Guatarri valorizam em seus pensamentos. Nesse momento, abarca-se o plano da consistência no qual o desenvolvimento é mútuo e tudo está encadeado em composição, porém, conjunções não totalitárias, mas sim, parciais.

Para traçar o pensamento sobre a produção desejante é importante ressaltar a recuperação de Deleuze e Guatarri sobre a dialética de Hegel e a mais-valia de Marx.

Em Hegel, percebemos que o desejar passa pelo desejo do outro, porém, se o outro deseja é porque há uma falta, portanto deseja-se a falta que há no outro. Desejo, então, para Hegel, é vazio, falta, buraco, lacuna, ainda não é coisa concreta. Para Marx, esse poderio sutil do processo do capital é a mola da circulação para produção de riqueza. Percebemos aqui a estrutura da dramaticidade na mídia que utiliza essas lacunas para oferecer audiovisualmente a falta que há no espectador, tudo o que não lhe é oferecido na vida cotidiana está nas janelas midiáticas. A mídia supre essa necessidade, essa falta, apresentando-lhe um espelho, porém, um espelho de único reflexo: o do indivíduo da mídia, este é que vai completar a existência social do indivíduo espectador.

Desse modo, os autores franceses edificam a ideia de produção desejante como algo movido pelos afetos – sensação importante para o campo midiático - que a atravessam e a estimulam a se movimentar através de pensamentos, discursos e ações, porém, no capitalismo esses afetos são globais e indiferentes, pois o desejo além de movido pelo afeto não quer sujeito e nem objeto.

É nesse painel que o nosso órgão social se move através de representações ideológicas contidas na esfera do capitalismo e suas relações simbólicas, e que por existir afeto são suscetíveis à tênue linha de superficialidades das interações, onde há

uma ânsia de desejo mútuo, porém, sempre à frente do outro. “Esse curso histórico se apresenta até hoje no decorrer da aceleração (...). Por meio dessa aceitação mútua é que se legitimam as formas de dominação” (MORAES, 2015, p.4), inclusive da mídia.

Há muito tempo que o homem não vale mais pelo o que ele é, mas pelas possibilidades imaginadas que ele pode oferecer, a função de qual componente, ou quais demandas, ele poderá efetivamente suprir. E assim, nós “esquizados”²⁹, vamos sobrevivendo à esquizofrenia da nossa sociedade.

6. A dramaticidade midiática em meio à cultura de entretenimento

Depois de passarmos pela conexão da cidade com o indivíduo, a perda do fundamento teórico e a subjetivação pelas redes de poder, iremos nesse momento explorar a dramaticidade dos fatos mediante a cultura de fãs, e como isso pode se tornar um acontecimento socioestrutural esvaziado, colocando a expressão dos fãs em um lugar superficial, e ainda, como isso irá atingir os campos sócio-constitutivos relacionados à cultura de fãs, seus movimentos e mobilizações. Desse modo, podemos avançar em nosso discurso científico nesse mundo aonde tudo, no sentido mecânico da expressão, é dramatizado superficialmente abrindo canais de dependência e identificação semelhantes.

6.1. Quando ficção e realidade se alternam no discurso universal: dramaticidade na televisão e na política

O ator político enfrenta, particularmente no teatro do legislativo, uma peça montada, com personagens definidos e papéis claros e, como noviço, estará em cena como figurante para compor o quadro construído por uma grande assembleia constituída de quase seis centenas de personagens. Será um soldado na legião de um filme épico sobre o império romano ou um índio anônimo num filme de caubói.

Elcias Lustosa.

²⁹ Fragmentados sociais. Aglutinou-se ao estudo o termo psicanalítico da ação mental do esquizofrênico com seus momentos de lucidez e espasmos de inversão da percepção.

A que podemos chamar ficção ou realidade na contemporaneidade? E como ela se encaixa nas normas formatadas de convivência? Ou seja, no conhecido discurso do comum. Buscamos precisar uma posição de interlocução que seja de justa análise para atual conjectura do cotidiano. Sabe-se, portanto, que tais aspectos, ficção ou realidade, são na contemporaneidade permeados pelo sensível, um elemento muito importante na identificação do público com o discurso veiculado nos meios de comunicação. Isso propicia hiatos possíveis de hibridizações do que é real, ficcional e real-ficcional.

Quem nunca escutou a conhecida expressão “se eu fosse você”? Ou em narrativa, “se eu fosse ele/ela faria isso e aquilo”. Tais expressões ao serem pronunciadas já colocam o emissor imaginativamente em outra posição de ação, e mesmo que seja apenas no âmbito do pensamento o leva a outro lugar da interlocução. Dessa maneira, o indivíduo deixa de se ver como o próprio para se ver como o outro, não numa conjectura bahktiniana de exotopia, mas sim, o lugar do outro como não sendo a própria realidade do emissor. Nesse ponto exaltamos não a falta e o excesso de Bahktin, mas a persona que se encarna sendo o outro, o processo mais importante das dramaticidades, porém, vale ressaltar que as atitudes do indivíduo que se imagina como o outro nunca serão as mesmas do envolvido. Vislumbra-se aí, através de um imaginário, uma teatralidade ou encarnação sobre outra persona. Ao completar o gesto desse imaginário com possíveis ações sugeridas pelo emissor das expressões constrói-se uma dramaticidade, nesse caso, uma ficção por verossimilhança, portanto, crível e real, pois ela existe, apresenta-se materializada. É um fato aceito, todos que ouvem creem, imaginam igualmente e participam sendo uma ação coletiva do imaginário de um indivíduo que se torna o imaginário de todos. Num consenso real a identificação é imediata, aceita e sensivelmente abraçada pelo social. Mas isso não deve ser feito por uma imposição explícita. Existem recursos para que o público fique mais à vontade com os fatos em decorrência, e que de certa forma concorde com o governo ou instituições direcionadoras de consciência, no caso os aparelhos midiáticos audiovisuais.

Maria Helena Rolin Capelato (2009), quando aborda o *Varguismo* e o *Peronismo*³⁰, traz Mikhail Bakhtin, dizendo que o autor russo observou que as festas

³⁰ Multidões em Cena: propaganda política no Varguismo e no Peronismo. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp.

populares representam o surgimento de uma nova ordem social, porém, de acordo com a pesquisadora ocorre uma inversão do significado da festa quando a produção desta é

tomada pelo governo, sendo este colocado como o grande autor da nova ordem estabelecida. Dessa forma, em vez do povo comemorar espontaneamente a nova ordem, tal comemoração se manifestava induzida pelos órgãos oficiais vigentes.

De acordo com George Balandier (1980 *apud* Capelato, 2009, p. 66), o exercício do poder pode ser visto e conhecido como um “jogo dramático que persiste ao longo dos tempos e ocorre em todas as sociedades, mas a produção de imagens, a manipulação de símbolos e sua organização em um quadro cerimonial efetuam-se de modos variados”. A pensadora segue explicando que nos regimes autoritários, mais do que nos democráticos, a dramaticidade apresenta um papel muito importante, como, por exemplo, o mito da unidade e a imagem do líder atrelado às massas transformam o cenário sócio-teatral bastante oportuno e adequado para o convencimento. O imaginário da unidade mascara as divisões e os conflitos existentes na sociedade, e o *Varguismo* e o *Peronismo* utilizaram alegorias dessas comemorações e festas cívico-esportivas realizadas na Itália e na Alemanha, mas sem a mesma pompa, conforme completa Capelato. Ainda percebemos sobre a importância da dramaticidade midiática para a propaganda política em meio a tais festividades:

A propaganda política enfatiza a busca de harmonia social e a eliminação dos conflitos. As mensagens indicavam a construção de uma sociedade fraterna, via Estado, e com base nessa utopia se criou a imagem da sociedade em festa, coesa e unida em torno do líder. (...) a teatralização do poder por meio das festas cívicas e esportivas (solenidades oficiais, desfiles cívicos, jogos, demonstrações de atletismo) tinha como objetivo central criar a imagem da sociedade unida, harmônica, alegre e feliz, ocultando as práticas repressivas exercidas para manter o controle social. A coerção física e ideológica exercida sobre os opositores representava a outra face da moeda em que se estampavam a imagem do “povo alegre” e da “sociedade feliz” (SCHEMES, 1995 *apud* CAPELATO, 2009).

A festa é necessária para obscurecer os reais fatos e evidenciar outros simbólicos, ou fictícios. Trata-se de uma manobra de poder da informação que carrega consigo a vantagem discursiva da verdade contemplada por esta ou aquela sociedade em consenso direto e quase imperceptível: ameno, sutil, envolvente. Portanto, a excitação e devotamento das massas diante destas festividades que promovem o discurso festivo

incitam liberação, por outro lado, acarreta um desregramento regulador da engrenagem social que inconscientemente causa a dependência do indivíduo ou coletivo em relação ao promotor do espetáculo. De acordo com Dominique Pélassy (1983, p.128), também apresentado por Capelato, a festa é um signo importante e necessário para o andamento das relações sociais, pois faz parte de um ritual. Não há sociedade sem ritual e não há ritual sem festa. Somente a regulação não fundamenta o consenso social, ou seja, as regras, normas e doutrinas enquadram a sociedade num modelo sem diversão, sem o prazer e o ímpeto de produzir para o regime ou o sistema. Desse modo, ficam a dever o calor da emoção, a mágica do mito e sua força discursiva que floresce em todas as ideologias através dos movimentos dos símbolos e gestos que subentendem a esfera da organização social. Provoca-se, por intermédio de um jogo de expressões, de palavras, e também, num jogo de luzes, cores, sons, movimentos e interações, um modelo de alucinação coletiva, ou, nas palavras de Néstor Canclini, um “dopamento social”. A histeria das massas mostra traços dessa opressão específica, conforme coloca Pélassy, 1983, p.129). Quando a festa ou espetáculo, e na percepção deste estudo, a dramaticidade dos fatos sociais, surpreende, desorganiza e fascina, é que atinge sua plena dimensão mobilizadora, assim, a festa instala a alegria que se espalha em grande abundância, legitimando melifluamente o regime. O autor francês diz que “o regime transforma o real em espetáculo e, no momento em que a realidade se teatraliza, é o teatro que se torna real: não há mais distância entre jogo e a existência concreta” (1983, p.130).

Sobre tais manifestações comemorativas, o alemão, George Mosse (1975), evidenciado aqui também por Capelato, assinala que o convencimento das massas baseava-se no valor simbólico da forma imposta pelo ritual e por cerimônias públicas que provocam alucinações. O autor confrontou a forma persuasiva da palavra escrita à forma de propaganda privilegiada pelo nazismo, que se baseava essencialmente numa linguagem simbólica, pré-lógica, identificada na linguagem artística. Para o alemão, no caso do nazismo, a cultura artística teria o papel de exprimir, por meio da forma, a ideologia nazista. Nos atentamos à isso claramente nas ideologias atuais da sociedade, e o grande regime ditador que se faz pelo quarto poder, portanto, a verdade da mídia, na abordagem deste estudo.

Há uma forte relação das festas oficiais e a utopia da sociedade correta e feliz. À exemplo, Capelato exalta sobre os jornais varguistas que nas ocasiões festivas veiculavam imagens de formas as mais variadas: a feição animada do centro da cidade,

a grande alegria das massas, as fortes e vibrantes manifestações operárias, o entusiasmo popular. Já os veículos peronistas acentuavam a ideia de participação, como, por exemplo, participação fervorosa e movimentos intervencionistas apoteóticos das massas. A ordem propagandista no Estado Novo era enfatizar ao máximo a cordialidade, a afetividade, a animação e a alegria do povo brasileiro, como é até hoje: o povo brasileiro resumindo-se ao carnaval e ao futebol.

Assim como se iniciou aqui neste estudo, com a essencialidade da dramatização, retoma-se Mikhail Bakhtin, que observa a festa com atenção ao passado e busca consagrar uma ordem estabelecida, pensando em perpetuar as regras e valores sociais. O autor russo exalta a manifestação festiva como sendo do povo para o povo, e não direcionada de um degrau acima para a comunidade.

Por outro lado, Bronislaw Baczko (1984, p. 53) “entende que a utopia da festa renova a imaginação humana e pode ser vista como um ‘espelho mágico’ que reflete a vida sonhada e imaginada”. Dessa forma, Maria Helena Capelato, traz de volta Cláudia Schemes (1995) para concluir que mesmo a festa oficial pode conter um elemento de libertação não só da monotonia do dia-a-dia, mas também em relação às suas expectativas de mudança social e consideração de suas reivindicações.

Sabe-se que em toda manifestação popular regulada pelo poder de um regime ou sistema social há um estado de euforia em que mesmo estando num transe social não tão saudável a felicidade geral “produzida” induzia as famílias a crescer, a multiplicar-se, a consumir sem temer o futuro. Sabe-se que a percepção da festa aqui no Brasil mostrou-se não tão favorável com a da Argentina à época do Peronismo, conforme colocou Félix Luna em seu *La Argentina era una fiesta*, porém, o que procuramos ilustrar aqui nesta parte é a questão do entorpecimento coletivo por meio do festejo social que age desenfreadamente produzindo consensos favoráveis ao poder vigente, no caso aqui, a mídia e o seu poder discursivo de persuasão baseado na verdade produzida da informação.

Maria Helena Capelato (2009) trouxe um diálogo bem significativo para elucidar a intenção deste estudo sobre a abordagem do drama midiático, a contento, sob os olhos de uma percepção física e intelectualmente teatral, o que nos é caro aqui.

Observamos ainda que a propaganda, as manifestações festivo-esportivas e o discurso midiático dramatizado caminham contiguamente abarcando as relações edificadoras do desenvolvimento social. Assim, veremos o controle exercido pelos

meios de comunicações, principalmente em relação à política intervencionista do indivíduo e também as dramaticidades partidárias.

Pensemos agora nos canais de comunicação, sejam eles audiovisuais, impressos ou outros. O ouvinte, telespectador ou leitor ao se relacionar com o material veiculado irá sempre pensar “se eu fosse ele/ela”, ou então, “ainda bem que não sou eu”, e isso já lhe coloca no lugar de outra persona que ali está representada na notícia, é um fato exterior ao universo do leitor que se insere numa dramatização imaginativa. Esse ímpeto de se colocar no lugar do outro é pertinente à essência do ser humano, pois sempre vivemos desde os tempos remotos, em famílias, tribos, comunidades, regiões etc., portanto, sempre nos colocando no lugar de nossos pares. O que a mídia irá fazer é transferir a sensação dessa essência natural do ser para o elo de ligação e identificação entre o seu sistema de comunicar e o público, este que em sua inerência encontra-se permeado pelo sensível, basta extraí-lo.

Assim, percebemos o sensível e a afinidade no discurso da realidade ou da ficcionalidade, ou seja, quando fatos ficcionais tornam-se parte da realidade diária e quando a realidade torna-se ficção ao ser envolvida pela superficialidade universal dos discursos. Ou seja, determinados fatos de tão naturalizados que se apresentam tornam-se passíveis de dúvidas, caindo então, nas malhas da ficção por não serem mais críveis e não exaltarem mais a identificação e a sensibilidade favorável do público. Caem, dessa forma, no coletivo universal.

Temos como exemplos os fatos relacionados aos partidos políticos e seus representantes, principalmente o Partido Trabalhista (PT). Não sabemos ao certo o que é real ou ficção no conteúdo veiculado na mídia, ou quando a Presidente Dilma, à época, discorria na televisão, por exemplo. Sabe-se que há uma dramaticidade preparada pelos assessores de imprensa através dos textos a serem proferidos nos discursos, da vestimenta, da maneira de projetar, colocar e acentuar a voz e as sílabas em determinados momentos de sua aparição televisiva. Tal teatralidade materializada na figura da Presidente quando vai ao ar através da mídia completa o ciclo da germinação com a dramaticidade midiática. É um discurso bem estruturado e um bom desempenho cênico que mantém o ator político no grupo dos noticiosos.

Nessa forma de perceber os fatos, há os que se identificarão mais facilmente e rapidamente, cada um com a sua vivência, porém, instigada pelos agentes externos. Desse modo, nessa estrutura de sistema comunicacional é que o público torna-se

receptivo. A respeito da recepção do público com relação à arte e à mídia, Canclini expõe que:

(...) as obras adquirem sua existência versátil nas oscilações entre aceitação e rejeição dos membros do campo artístico e de outros atores sociais. (...). Os historiadores e os críticos costumam diferenciar entre o sentido intrínseco da peça, sua fortuna crítica e sua repercussão midiática. Mas os sentidos culturais vão se acumulando e disputando seu lugar de muitas maneiras. Trata-se, então, mais do que uma operação de marketing destinada a seduzir clientes, de compreender os receptores na linha das teorias da recepção ativa, dos usos, de uma pragmática e uma política dos processos simbólicos.

(...) O giro ao receptor não é só uma mudança endógena da arte; resulta do posicionamento dos artistas e das instituições nas mudanças sociais e políticas (CANCLINI, 2012. p. 213).

Percebe-se que não devemos pensar em uma via de mão única procurando a mídia e suas sinuosidades como principais responsáveis das aceitações do público diante de conteúdos para além do fundamento da arte, que aqui vinculamos também ao discurso midiático pelo viés da dramaticidade. A ligação (por similitude) entre público, artista e arte, conforme o pensamento de Canclini, é a relação de troca influenciadora de ambas as partes, público e mídia, e assim busca compreender melhor esses interstícios relacionais.

O professor e jornalista Elcias Lustosa, em seu livro *O Teatro Político: figurante, ator e astro no espetáculo da notícia*, nos mostra, utilizando sempre a expressão ator ao se referir aos políticos, parlamentares e chefes de Estado, que o cenário político distingue atores pelo simples papel que exercem, como é o caso dos envolvidos com poderes e comissões de inquérito. “Tais atores, quase sempre, estabelecem uma conduta que lhes permita tirar o máximo proveito de sua exposição nas atividades cotidianas da mídia”. Continua: “(...) em suas interfaces nos espetáculos montados pela imprensa, não podem abstrair-se de uma estratégia de marketing político, como as atuações de Paulo Maluf e de Tancredo Neves, no caso de ter que impor o texto a ser publicado” (LUSTOSA, 1998, p.63). A histrionicidade sempre teve lugar cativo nas preferências da mídia, principalmente no que tange o cenário político brasileiro. O professor e contista cearense desenvolve seu pensamento montando um arcabouço pautado na dramaticidade dos fatos na mídia no campo histórico da política, tanto no livro supracitado quanto em seu *O Texto da Notícia* (1996), revelando ideias e hipóteses

críticas acerca do envolvente jogo da notícia e da política arquitetadas pelo uso esvaziado dos recursos teatrais nos canais de comunicação³¹.

Sobre o aparelho midiático e a política, Lustosa (1998, p.64) explica que um jogo bem utilizado, ao se desenvolver concomitantemente com o espetáculo, garante boas cenas para o *clac* das lentes ou os cortes fundamentais das imagens audiovisuais. Mas não é tão somente pelos atos histriônicos, como, por exemplo, a lavagem da rampa do planalto feita por cidadãos engravatados mediante a aprovação da emenda constitucional que permitiu a Fernando Henrique Cardoso, disputar a reeleição, que o ator da cena política irá conquistar espaço na mídia. Como vimos aqui através do exemplo da Ex-Presidente Dilma, há certa preocupação constante do ator e sua equipe gerenciadora com a sua performance, afinal, ninguém com o ar frágil, malvestido e sem demonstrar coragem para grandes feitos poderá transformar o mundo e realizar os utópicos sonhos do coletivo. Para tanto, é necessário, além do comportamento adequado, frases de efeito superiores a qualquer outra já escutada por aqueles que necessitam ouvi-la, e que provavelmente cederão seus votos.

Outros atores ganham espaço e prestígio na mídia produzindo frases de efeito que são passíveis de uso em notas de colunas ou nos textos de comentários de analistas políticos, isto é, muitas vezes vale mais uma frase de efeito num encontro casual com um repórter do que numa longa entrevista (...). O deputado e ex-ministro Delfin Netto é um especialista em tais achados, sistematicamente repetidos, como a frase que reelabora uma observação de Maquiavel, segundo a qual “a parte mais sensível do corpo humano é o bolso” ou outra, típica de sambista do Rio de Janeiro, segundo a qual “o Brasil é tão antiprofissional que, aqui até prostituta goza” (LUSTOSA, 1998, p.64-65).

Além das frases, colocadas em momento oportuno, trabalha-se também as pausas e intenções dos discursos nas entrevistas e nas colocações em plenários, como também em outras circunstâncias. Trata-se de um jogo de palavras bem elaborado, ensaiado, e muitas vezes lido exaustivamente antes do evento, ou seja, um tratamento teatral àquela pronúncia. Muitas vezes o jogo entremeado das palavras e expressões não quer dizer muita coisa, mas são capazes de insuflar a população em âmbito público. Lustosa ilustra bem um caso desse tipo ocorrido em Fortaleza tendo como ator político

³¹ É nesse viés mútuo entre teatro e comunicação que o autor irá tratar de uma radiografia da comunicação social, uma consolidação de conhecimentos imprescindíveis à arte de informar.

um candidato a Prefeito: “(...) em cima de palanque, pediu silêncio ao público, com repetidos acenos de mão, e falou: *ladrões, ladrões, ladrões!* A plateia ficou perplexa e estática, e, depois de um administrado e quase absoluto silêncio, o orador prosseguiu: *ladrões porque roubaram o meu coração!*”. A partir daí os gritos eufóricos e os aplausos impediram a continuação do discurso sendo o candidato carregado pela massa entusiástica, sem a necessidade primordial e objetiva de que se discutissem as verdadeiras inquietações e ansiedades dos eleitores.

Abarcando o espetáculo, que aqui abordamos como a dramaticidade midiática da vida através dos fatos, percebemos avidamente que além de uma dramatização, a notícia é um produto à venda, direcionado estrategicamente, e como tal, sua atuação no mercado está diretamente ligada a sua embalagem, isto é, à possibilidade efetiva de ser transformada em um bom e palatável drama midiático, conforme sugere os pensadores da comunicação, Ciro Marcondes Filho (1989) e Cremilda de Araújo Medina (1978; 1982).

Vale ressaltar, para o próximo passo, a cultura de fãs como um ponto muito significativo nesse processo estrutural da comunicação e veiculação de informações, principalmente no que diz respeito à identificação e a força de expansão de determinados discursos universais. A abordagem se dará sobre o fã, assim como todo o discurso envolvente do drama, já teatralizado, ou seja, já personificado através do comportamento mimético, ou de mera imitação do seu alvo, seja ele um personagem, um filme, uma celebridade, ou mesmo um discurso simbólico que atenda suas necessidades ilusórias.

6.2. O fã teatralizado como elemento da estrutura midiática dramatizadora

Em nossa atual sociedade mediada por discursos midiáticos textuais, imagéticos ou audiovisuais, além dos discursos construídos pelas relações entre os indivíduos e as instituições sociais, pode-se perceber uma atração maior e afetiva a determinados interesses, sejam eles quais forem, até mesmo, e simplesmente, interesses de gosto, sendo este tão importante quanto os outros. O gosto por vestimentas, por aspectos gastronômicos, ou mesmo por entretenimento. É preciso levar em consideração determinados comportamentos e relações construídas e/ou alimentadas por intermédio

da “mídiatização” (SODRÉ, 2002). E, também a “performance de gosto” e os “paradigmas de gosto” cunhado por Antoine Hennion (2005; 2007; 2010) quando aponta as relações do sujeito com a arte, mais precisamente a música e as materialidades tecnológicas do nosso cotidiano. Adriana Amaral (2014), coloca utilizando o autor francês, que as “teorizações mais materiais e simbólicas, precisam extrapolar os limites das visões meramente estéticas, econômicas e sociológicas”, e, completa ressaltando que devem partir “para estudos que considerem as relações entre diferentes mediações, corpos, objetos, artefatos, situações e equipamentos”. Amaral ainda expõe empregando Hennion que:

O gosto não é nem a consequência – automática nem induzida – dos objetos que provocam o gosto por si mesmos, nem uma pura disposição social projetada sobre os objetos ou o simples pretexto de um jogo ritual e coletivo. É um dispositivo reflexivo e instrumentalizado para colocar à prova nossas sensações. Não é um processo mecânico, sempre é ‘intencional’ (HENNION, 2010, p. 46).

Atina-se que o prazer e o bem-estar que sentimos a partir de todos os tipos de objetos cotidianos estarão sempre relacionados às nossas crenças e vivências sobre suas construções e histórias. Na relação com a vida na mídia esse aspecto será muito relevante.

Enxerga-se como ponto importante a discussão e o debate sobre a novela das 21h, o filme do momento em cartaz nas salas de cinema, da série de preferência que vai ao ar na TV fechada ou disponível na plataforma Netflix, o jogo de futebol da quarta à noite ou domingo à tarde, e mais, os argumentos de defesa ou divulgação sobre os ídolos mais queridos, além de jogos, animes, mangás, dentre outros produtos midiáticos que reforçam o direcionamento do andamento social. Assim, ressaltamos o vasto campo a ser explorado em tal aspecto, tanto no lado midiático como no lado argumentativo dos movimentos ou grupos que reconheçam e terminem por legitimar tais produtos ou artistas.

O discurso da mídia nos alcança por todos os poros, sendo um deles o afetivo. É de suma importância para o sistema midiático se relacionar com o público através do afeto, ou seja, da conquista de sua confiança e identificação com o discurso veiculado no espaço de comunicação em questão. O público precisa ser sensibilizado pelas veiculações midiáticas transmitidas diariamente em seu lar, no seu trabalho, ou numa

roda de bar. E por aí segue essa infiltração de direcionamentos no comportamento humano cotidiano e sua formação de opiniões insufladas pelas “janelas midiáticas sociais”³², sejam elas, aparelhos de tv, smartphones, computadores, tablets, ou simplesmente uma janela de carro de onde um motorista emite uma opinião ou posição política ao passar em frente a um comício, ou despretensiosamente grita o nome do seu time do coração ao passar em frente a um bar repleto de torcedores do time contrário ao seu, todos em frente à TV. Tais acontecimentos geram discursos e argumentos posteriores por aqueles que estão assistindo o evento lado a lado nas mesas de bar. Dali alimentam-se relações já construídas e constroem-se novas, duradouras ou não, isso não importa, mas sim, o que aquele lugar físico – o bar – e a afetividade podem influenciar na estrutura social. Ali, não há somente torcedores, são “fãs” de determinados times, pois ali tem alma, tem coração, tem sentimento, enfim, tem identificação afetiva (SODRÉ, 2006). O exemplo utilizado aqui foi o futebol, porém, pode-se aplicar a outros campos estruturais da sociedade.

O que principia ressaltar aqui é que, se por um lado a estrutura social é formada também pelo poder influenciador da mídia, por outro, é necessária a adesão do público, mas não somente pelo consenso que busca aceitação e legitimação, mas também pela emoção. O desencadeamento emocional despreendido por um grande grupo promove um espaço de recepção legítimo de determinado produto, artista, celebridade, programa, filme, série, e até mesmo figura política, o que pode movimentar a economia, a política, o esporte e o entretenimento. Percebe-se nesse momento o campo do entretenimento para o senso comum e o entretenimento reflexivo ligado ao campo da crítica.

É necessária a importância da leitura crítica do entretenimento, e principalmente, do grupo que se forma em prol desse campo fortalecendo o seu poder de existência e seus campos de pertença para com o seu público. Temos a exemplo os espaços explorados pelos fãs, como, o Cosplay³³ dos personagens de animes, mangás, jogos de RPG (comum como objeto de pesquisa em monografias de teatro), as séries americanas exibidas em TV fechada e seus principais canais: Warner, Sony, Fox, HBO, Universal, AXN, dentre outros, além das telenovelas de grandes repercussões, como, Beto Rockfeller, o primeiro anti-herói nacional, novela exibida pela extinta Rede Tupi, em 1968/1969.

³² *n.a.*, ELLHAJJI, Comunicação e Experiências Urbanas: migrações, diásporas urbanas e mediações interculturais. ECOPÓS, 2014.2.

³³ Costume Play – Jogo de Customização. Competições fechadas ou encontros que aproveitam cenários naturais e reproduzem situações e personagens de animes, séries, tokusatus, mangás, filmes etc.

De acordo com Maia (2013), tal novela trouxe à tona uma realidade nacional diferentemente dos folhetins anteriores que exibiam um modo de vida europeu, por isso foi bem aceita e obteve muitos fãs, principalmente, do personagem título Beto Rockfeller, que representava toda a nação com seu modo autêntico de conduzir a vida e as coisas, o que inspirou muitos comportamentos e formações de grupos com o mesmo intento, o de mudar a realidade das narrativas novelescas. Sem dúvida foi um divisor de águas para a arte do entretenimento constatando um novo modo de fazer telenovelas no que diz respeito à produção roteirística. Isso se deve muito aos fãs de Rockfeller que faziam questão de divulgar e levar adiante esse jeito *bon vivant* do “amigo” de todas às 20h na vida real através de seus comentários, argumentos, discussões e debates.

Já em *Vale Tudo*, novela de Gilberto Braga, exibida pela Rede Globo em 1988, nota-se uma grande torcida de fãs pela personagem Odete Roitman, apesar dela ser a vilã da trama. Foi a primeira vez, ou uma das primeiras, perceptivelmente, em que a ficção tornou-se realidade com pautas significativas no Jornal Nacional na véspera do penúltimo capítulo com a pergunta: Quem vai matar Odete Roitman amanhã? E na véspera do último capítulo com: Quem matou Odete Roitman? Podemos dizer aqui que não são fãs direcionados de uma estrela ou um personagem, mas sim, do folhetim novelesco. São amantes da história mostrada a cada dia se identificando com este ou aquele personagem ou grupo, mas sempre voltado para o todo da obra. Nem por isso descartam-se essas pessoas de nosso estudo, pois como os fãs direcionados, resultam em significativos movimentos de fã clubes, seguidores midiáticos, dentre outros. Por intermédio das telenovelas produzem-se dramaticidades factíveis que pulam da ficção para realidade. Percepções como esta por parte dos agentes da mídia ao longo dos anos resultou na criação da *Globo Marcas*, um site especializado nos produtos Globo, principalmente, novelas, séries, objetos e roupas de determinados personagens ícones.

Constatamos como um forte aliado da dramaticidade dos fatos as telenovelas. Não somente o folhetim em si, mas o alongamento midiático que empreendem com as obras de maior destaque histórico, como foi *Vale Tudo* na história da arte e do entretenimento. Recuperam-se aqui as reportagens insufladoras da pergunta midiática: Quem vai matar Odete Roitman amanhã? Enquanto construía-se tal discurso midiático ao longo da expectativa do público para o desfecho, ao mesmo tempo, ocorria a morte de Chico Mendes.

Aglutinando isto à ideia de inversão cunhada por Bauman (1998), Maria Helena Weber (2000) enfatiza a discussão sobre o tratamento midiático que privilegiou a

cobertura de um assassinato ficcional tornando-o real e parte da vida cotidiana da sociedade, deixando na obscuridade um assassinato não ficcional ocorrido no convívio real. Weber (idem, p. 137) coloca que milhões de brasileiros se preocupavam com a identidade do assassino da personagem, e em Xapuri, no interior do Acre, morria assassinado Chico Mendes.

Nesse ponto, a dramatização da telenovela suplantou a ficcionalidade passando assim a uma dramaticidade apropriada pelo jornalismo. Através da linguagem jornalística uma personagem ficcional se tornou real, enquanto que a essência humana real – Chico Mendes - ficou à sombra da veiculação midiática.

É importante ressaltarmos o movimento dos fãs em um momento como este, embora na época não fosse desenvolvido um estudo específico sobre o assunto. Podemos fazer uma projeção nesse caso em que os fãs críticos estariam sempre prontos a expor a sua insatisfação em um momento da narrativa no qual possa fugir da credibilidade da vida real, ou seja, que ultrapassa a verossimilhança e extrapola o fictício não se tornando crível. *Vale Tudo* é um ícone do folhetim televisivo até hoje.

À respeito, o programa de entretenimento *Vídeo Show*, da Rede Globo, veiculou, em 10 de julho de 2014, 26 anos depois da produção da obra, uma matéria especial sobre vítimas e assassinos da teledramaturgia que fizeram história e “pularam” da ficção para realidade. Para isso, trouxeram ao programa os atores Marcelo Serrado, que interpretou o Júnior, em *Labirinto*, minissérie também de Gilberto Braga, exibida pela Rede Globo em 1998. Na minissérie, Serrado era o assassino do próprio pai, e a atriz Beatriz Segal, intérprete de Odete Roitman, a vilã, porém, vítima de crime, em *Vale Tudo*. Apesar de ser um programa de entretenimento, o cenário exibia um local de investigação e cena de crime com a marcação de dois corpos no chão com fitas adesivas. O testemunho dos atores envolvidos se fez necessário para legitimar e justificar a matéria e o sucesso cultuado pelos fãs das obras depois de tantos anos:



Figura 7. O apresentador Zeca Camargo conduzindo os testemunhos dos atores Marcelo Serrado (Júnior, o assassino do pai, em *Labirinto*) e Beatriz Segal (Odete Roitman, a vítima de crime, em *Vale Tudo*). 10/07/2014.

Percebe-se por meio dos exemplos expostos o modo engessado de submissão em que a sociedade é colocada: sob os olhos dos ordenamentos dominantes, conforme aponta Foucault sobre a disciplina comportamental:

Somos julgados, condenados, classificados, obrigados a desempenhar tarefas e destinados a certo modo de viver ou morrer em função dos discursos verdadeiros que trazem consigo efeitos específicos de poder. (FOUCAULT, 1979, p. 180).

Isto não se diferencia das histórias dos personagens acima mostrados. Por outro lado, os fãs críticos e mobilizadores estão aí para abrir um hiato nessa estrutura referencial e mostrar que podem fazer parte de produtos mais semelhantes à realidade sem agredir ou desvincular o processo hegemônico de produção da cultura pop.

Outra vertente, como já apontado neste estudo, é o Cosplay, que, entre suas modalidades, movimenta uma boa parte da economia desse ramo referente a roupas, produtos e eventos sobre os tão bem aceitos personagens japoneses, os chamados *Animes*, *Mangás* e *Tokusatusus*. Os dois primeiros referentes a desenhos e animações e o terceiro relacionado às séries dos heróis japoneses com atores, desde *Spectroman*, passando por *Ultraman*, chegando até os anos 1980 com *Jaspion*, *Changeman*, *Jiraya*, *Spilvan*, *Black Kamen Rider*, *Jiban*, *Metalder*, e derivados, exibidos pela extinta Rede Manchete, seguindo atualmente com a saga *Ultraman Tiga* (2014/2015) e *Ultraman Zero* (2015/2016/2017) dentre outros na TV fechada. Atina-se aqui que atualmente o

Cosplay não se resume somente ao universo nipônico. Segue abaixo uma entrevista com o Cosplayer e ator, Júlio Targueta, de 35 anos:

No geral essa coisa de se fantasiar de um personagem possui um nome que é cada vez mais difundido... chama-se Cosplay. É tipo uma abreviação de "Costume Play" ou "Costumer Play". No geral é o ato de se fantasiar em um personagem que goste e se identifique. O Cosplay foi por muito tempo associado ao universo japonês, com seus personagens de animes (Goku, Cavaleiros do Zodiaco e etc) e aos chamados Tokusatus, que são as séries com atores reais (Jaspion, Changeman, Jiraya), mas hoje em dia esse conceito já abrange além das fronteiras japonesas, já que vemos muitos Cosplays dos vingadores, heróis da Marvel, da DC... seriados, artistas e situações em geral. Esses eventos em que participo reúnem fãs dessa arte que compartilham desse gosto por muitas razões e dependendo dessas razões, a qualidade do cosplay se torna superior ou não. Tem os que participam de campeonatos, onde o cosplay se torna quase uma obra de arte, na qual que é gasto muito dinheiro para fazer uma reprodução que beire à perfeição. Esses usam materiais caros, como tecidos superiores, fibra de vidro, silicone e etc. Tem os que fazem só por se identificarem com seus personagens, então, não precisam investir tanto assim e não competem em torneios. Esses torneios existem ao redor do mundo, havendo inclusive um campeonato mundial onde a concorrência é feroz. Ah...e existem aqueles mais humildes que só fazem o cosplay de zoeira mesmo, sem se apegar à perfeição, só pelo prazer de estar junto com outros que pensam igual a ele. Sobre os cosplays que eu já fiz... são eles: Shishio Makoto do anime Samurai X, o Yusuke Urameshi do anime Yu Yu Hakusho, fiz também o Pastor Metralhadora, um personagem criado pelos Irmãos Piologo. Improvisei um cosplay do Shane, de "The Walking Dead", e tenho para o futuro fazer mais três: o Coringa, do jogo Injustice, o Patolino, que fez uma animação chamada "Patolino- O mago", e um robzinho do desenho do Pica Pau chamado "Puxa Frango", um clássico. Para você ver que fazer um cosplay é algo bem amplo, onde é necessário arcar com muitos custos pra fazer as roupas e os acessórios, é uma arte que não sai muito barato na maioria dos casos. O meu primeiro cosplay, foi do Shishio, em 2008, e de lá para cá não parei. Cosplay é uma forma de homenagear um personagem que goste muito, que tenha de alguma forma exaltado um afeto em você, seja fictício ou não...pelo menos é assim que eu penso (*Trecho da Entrevista realizada em 05 de julho de 2015*).

O ator fez o Cosplay de um personagem de The Walking Dead, uma série da TV privada bastante famosa e com muitos fãs pelo mundo inteiro. Quando nos referimos às séries podemos encontrar os "Fun Fictions", que segundo a professora Adriana Amaral (2014), da Unisinos, são pessoas que se dedicam a alongar a série para além da ficção tornando-a uma parte integrante do seu cotidiano através das trocas de informações em

redes sociais, grupos de fãs para fins de debates e divulgação de eventos, encontro com os atores, etc. Tais grupos são necessários e muito significativos para que a série possa se manter no ar, assim como a esfera que faz circular as informações e o capital que promove o sucesso do seriado juntamente à parte integrante da economia de um país, pois estamos falando de grandes estúdios que movem muitas relações e sugestionam comportamentos. Se aplicarmos um olhar mais apurado, percebemos a grande importância dos fãs nessa estrutura social, pois são eles que expandem e possibilitam continuidade à vida fictícia daquelas histórias colocando-as no patamar de quase realidade, se não, realidade. E, convencem, legitimam e lançam prioridades sociais à medida que crescem em seu número. Fã não é apenas um simpatizador, mas uma parte da roda social que abarca vários aspectos de nosso sistema estruturalista. Ele é um reproduzidor da mídia. Isso está diretamente ligado à dramaticidade midiática, pois é do material humano que está se tratando pelo viés da comunicação. Há os dois lados, o conduto midiático e o movimento de sustentação do produto pelos fãs, e isso satisfaz ambos, ou seja, entre os dois existe um espaço de construção estrutural e discursiva que alimenta a encenação, porém real, da economia e da circulação dos discursos dos fãs. O exemplo do Cosplay vem ilustrar o como é preciso haver a participação ativa de ambas as partes envolvidas e, ainda, a concretude das suas intercepções no espaço comunicacional existente entre elas, formando, desse modo, o todo da narrativa dramática.

6.3. A dramaticidade do gosto e do consumo nas mediações da cultura pop e nas relações sociais dramatizadas

É acuidoso lembrar que as relações mediadas pela cultura pop são de suma importância para o desenvolvimento do discurso social nas mídias. Atualmente, encontramos tais mediações integradas por *narrativas* mais flexíveis, e, portanto, adaptáveis as repentinas efemeridades; *imaginários* constituídos de acordo com a necessidade do povo; *afetos* alimentados pela identificação corpórea, ou seja, na esfera do sensível, como aponta Sodré (2006); *materialidades* levantadas para atender o avanço e a ânsia social, principalmente a tecnológica; a mediação pelo *cotidiano* praticado e reforçado diariamente; pela *política* que mostra uma cultura de mobilização

diante dos fatos e dos interesses maiores; e com grande relevância o poder da *imagem*, que narra, mostra, conta, direciona, registra e documenta todos esses fatos.

Sabemos que essas mediações se mostram regulares como medida de referência para edificação de um funcionamento instrumental da sociedade, porém, não impede que os fãs mostrem sua expressão, força e posição diante de tal estrutura. O fã, antes de tudo, se mostra crítico e ativista em meio aos entremeios discursivos da sociedade e suas instituições. Dessa forma, aglutina-se o apontamento da professora Adriana Amaral, da Unisinos, ao falar dos quatro meios pelos quais seguem o *ativismo dos fãs*: “O ativismo dos fãs mostra-se pelas participações políticas; a noção de participação e noção de resistência; o papel do afeto em mobilizações; e o impacto dessas mobilizações nos movimentos políticos”³⁴.

Assim, é necessário apontar que a análise de fãs transculturais consideram os conceitos de gênero, economia, etnia e social. Desse modo podem-se investigar as micropolíticas e resistência desses grupos.

Como vimos há uma forte mediação da televisão com os fãs, o que gera um grande aspecto a ser levado em consideração quando se trata de uma interação conectada diretamente ao comportamento dos fãs/atores sociais, e que por sua vez irá influenciar em seu modo de expressão. Isso irá suscitar no embate entre cidadania e entretenimento, a necessidade de definição de um conceito e a aparição ou percepção das práticas de fãs, que aproximadamente em 2010 foi tomado com “ativismo de fãs”³⁵.

Com relação ao consumo dos fãs, que por sinal é bem alto, trazemos novamente as produções audiovisuais como exemplo. Uma determinada série, filme ou novela, devido ao grande sucesso, divulgam naturalmente lugares específicos tornando-os sagrados para os fãs, como por exemplo, a pequena cidade de Hope, no Canadá, em que foi rodado *Rambo*, em 1982. A cidadezinha se tornou Meca do encontro de fãs fervorosos do filme que deu origem a mais três longas. O fato é que no evento de comemoração de trinta anos do primeiro filme a cidade de Hope ficou lotada de fãs que estavam indo pela terceira ou quarta vez ao evento, vinham do Canadá, Estados Unidos, Austrália, Japão, Áustria, Alemanha, Brasil³⁶. Tal fato é o que se pode chamar de “peregrinação de fãs”. Lá, visitam os pontos principais mostrados, tiram fotos no local

³⁴ *n.a.*, AMARAL, Adriana. Comunicação e Cultura - cultura dos fãs e a mídia: políticas do afeto, tecnologias e rumos culturais. ECOFÓS, 2015.1.

³⁵ *Idem.*

³⁶ Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/filmes/artigo/rambo-30-anos>>

com as réplicas das roupas do personagem vendidas no local, compram produtos referentes a esse universo para registrar que estiveram realmente no local original das gravações. Mostra-se aí uma dramaticidade fora das telas, porém, um drama artístico gerador de consumo e expansão econômica de um segmento importante do entretenimento.

Um caso semelhante é o do Defensor Público Bruno Lagares, de 40 anos, que esteve em Coney Island, nos Estados Unidos, local em que foi gravado em 1979 o clássico *The Warriors – Selvagens da Noite*, com Michael Beck, o astro do filme *Xanadu*, com Olívia Newton John. Bruno fez questão de ir ao local por ser um grande fã incondicional do filme e também do ator: “Assisti o filme inúmeras vezes quando era bem adolescente, tenho roupas, DVDs com making off, entrevistas, e ainda réplicas dos coletes usados pelos atores no filme. Fiz questão de ir ao local na data do evento de comemoração desse clássico dos anos 1970, e até hoje assisto”, comenta Bruno Lagares³⁷. Em setembro, o longa fez 35 anos e houve um grande evento em Coney Island, local em que se passa a estória. No local foram reunidos o elenco original, diretor e produtores, e mais de 5 mil fãs. Vemos aí a ficção se tornando realidade. Para realizar o evento 35 anos depois do lançamento do filme os produtores tiveram que utilizar os recursos da dramaticidade midiática³⁸, que nesse caso, embora haja consumo de produtos³⁹, podemos adequá-la a “boa simulação”, de Márcio Tavares D’Amaral, já citada aqui anteriormente. O ator Michael Beck, intérprete de Swan, líder dos Warriors, disse em entrevista no evento: “Quem diria que um filme sobre gangues se transformaria em um evento de família? *The Warriors* está no coração de todos nós!”. E assim se vê, famílias e bandas tocando no evento, todos grandes fãs do longa, e todos homenageando *os guerreiros* vestindo o tradicional colete. Tudo acontecendo dentro do real para homenagear uma ficção⁴⁰.

³⁷ Entrevista concedida em 29/10/2015

³⁸ Não me refiro aqui ao momento reservado aos autógrafos e fotos com os fãs e tão pouco as entrevistas para imprensa, mas sim, aos momentos em que teatralizaram as cenas na estação do metrô de Coney Island para registro da imprensa e dos fãs, ou quando ficavam todos juntos em grupo na posição tradicional da gangue, ou ainda quando os fãs participaram junto com os atores das teatralizações, onde os intérpretes não estão como personagens, mas sim, como pessoas com os seus nomes na vida real, assim como as pessoas do público. Aí é onde a ficção pula para realidade, e, embora seja tudo inspirado numa história fictícia, naquele momento tudo era real, até porque tais gangues em Nova York sempre existiram. Há certa verossimilhança.

³⁹ Réplicas dos coletes da gangue, bonés, roupas e acessórios de outras gangues da estória, réplicas das armas brancas utilizadas por cada grupo etc.

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.proibidoler.com/cinema/the-warriors-mais-de-5-mil-fas-se-reunem-em-coney-island-para-reencontrar-o-elenco>>.



Figura 8. Famílias reunidas no evento em Coney Island



Figura 9. Pai/fã brincando com filho no evento



Figura 10. Banda ao vivo com os coletes Warriors na saída da estação de metrô de Coney Island.



Figuras 11 e 12. Os atores na locação da filmagem em 1979 e 35 anos depois no mesmo bar em que os personagens frequentavam no filme, em Coney Island. Momento único para os fãs.

A dramaticidade dos fãs no caso da música é a visita realizada no lugar em que o cantor nasceu, viveu, estudou etc. Como exemplo, podemos ver os fãs de Elvis Presley que vão até hoje em Memphis, nos Estados Unidos, cidade em que viveu o astro, embora tenha nascido em East Tupelo, no Mississipi.

Tais movimentos da dramaticidade geram um grande consumo por parte dos grupos que se deslocam até o local, mobilizando a economia local, que posteriormente,

influi numa escala maior, conforme aponta Douglas Kellner (2001) quando aborda os porquês e o verdadeiro significado dos modos de produção dos roteiros cinematográficos de Hollywood.

Há três tipos de mobilização que movimentam tais aspectos: quando os ídolos solicitam apoio dos fãs para divulgação; quando se formam campanhas sociais dos ídolos que levam os fãs; e quando há os movimentos, em contraponto, dos antifãs respondidos pelos fãs. Esses três momentos também estão ligados ao ativismo dos fãs atrelando-os à participação política e cultural, principalmente, no que diz respeito ao afeto, ao emocional e ao psicológico dos fãs. Vale ressaltar a importância da mídia nesse panorama, retratado pelo jornalismo:

Não se pode subestimar a contribuição da mídia para os processos de classificação das experiências e das condutas emocionais como razoáveis ou perigosas, saudáveis ou patológicas, produtivas ou ineficazes. De maneira sistemática, o *jornalismo de autoajuda* praticado pela TV e pelas revistas semanais de informação promove, por exemplo, o cultivo instrumental de emoções (...) (FREIRE FILHO, 2013, p. 4).

É importante entender o movimento dos fãs não somente como algo superficial ou vazio, mas sim, como uma resistência cultural que não rompe com a hegemonia, mas participa buscando transformar ações sociais no campo da indústria do entretenimento fazendo crer que é chave importante na estrutura discursiva e comportamental da sociedade. À exemplo percebe-se que a maioria do elenco de *The Warriors* trabalharam e continuam trabalhando afastados da mídia, pois o conteúdo contemporâneo do modo de produção já não se encaixa mais com atores mais antigos que preservam determinados valores.

7. Conceitos Bakhtinianos na esfera da comunicação audiovisual

É precisamente relevante que o campo da comunicação não olhe o campo artístico apenas como entretenimento ao analisar sua produção e seu discurso. É necessário atinar que para existir um discurso a ser analisado, antes, seus agentes formadores possivelmente se valeram de outros recursos, que nesse caso é a dramaticidade dos fatos e as suas interlocuções quase invisíveis. Embora pareça óbvio o ensejo de um recurso artístico nesse campo, percebemos ao longo do tempo que, por sua

veracidade efetiva em comunicar, o teatro e seus recursos foram absorvidos por outros campos midiáticos como o jornalismo, por exemplo. E, não obstante, muito parece que o tribunal sempre foi um lugar de representação pelos defensores ou acusadores desde os tempos de outrora, atualmente vemos muitos profissionais do direito procurando aulas de teatro para se apropriarem de seus recursos, não só de oralidade, mas também os recursos técnicos, ou seja, projeção de voz, movimento corporal correlato, entonações e ênfases nas palavras certas, e com isso obter melhor “performance” diante do tribunal.

Diante desse cenário, partimos, então, da aplicação dos conceitos de Mikhail Bahktin sobre a mídia audiovisual de informação e entretenimento a fim de trazer à tona a veiculação do discurso midiático por intermédio das notícias jornalísticas, da teledramaturgia e do cinema através do drama dos fatos e do modo de envolvimento do espectador por intermédio da teatralização que foge a esfera do sensível.

Abordaremos a incompletude do sujeito edificando um espaço comunicacional deste com os “personagens sociais” das notícias veiculadas nos telejornais e com os “personagens ficcionais” das telenovelas que permeiam o imaginário social construindo alteridades necessárias ao acabamento do ser, porém, discutíveis.

7.1. A incompletude do sujeito no jornalismo dramatizado e na teledramaturgia

Levando em consideração os principais conceitos de Bakhtin (2010) acerca do ser como evento único (inserido em um contexto, tempo e espaço), constituído por falta e excesso, e aplicando-se tais conceitos à comunicação, pode-se observar a relevância dos discursos proferidos pela mídia. No caso desta parte, a teledramaturgia e o jornalismo televisivo, pois a mídia opera como grande protagonista na produção de sentidos, elaborando e reelaborando o cotidiano (GUARESCHI, 2000), trazendo os mais diversos temas para discussão, dentro dos quais se inserem as representações sociais, principalmente através da linguagem. A mídia televisiva influi nas questões de sentimento nacional e, dessa forma, sugere comportamentos para dinâmicas culturais dentro das edificações paradigmáticas dos discursos de homogeneização e controle.

Vale ressaltar que Bakhtin direciona seus estudos para a linguagem, o que estamos fazendo no decorrer do estudo, e em particular nesta parte, é a aplicação dos

seus conceitos para buscar iluminar e compreender de forma crítica os discursos da comunicação midiática, e para isso, enfatizar o drama na mídia por intermédio das dramaticidades dos veículos audiovisuais.

É natural o grande número de temas comunicados nas notícias que se convertem em pontos de debate na sociedade, e mais recentemente trazidos pelo alcance massivo e de rápida identificação, ou seja, não só a publicidade, mas também as notícias apreendem um caráter de persuasão em meio à informação, quer dizer, uma informação “montada” ou “encenada”, não no sentido somente de representação, mas sim, de um uso ideológico dos recursos cênicos por meio de imagens e pessoas. É carregada uma tinta a mais na produção dessas notícias. Este tipo de ação possui uma relação intrínseca com as demandas da emissora de televisão em relação à direção de consciência da sociedade. É possível, portanto, dizer que os meios midiáticos atuam como estruturadores e reestruturadores de “percepções e cognições, funcionando como uma espécie de agenda coletiva” (SODRÉ, 2002, p.26). Isso aparece através dos signos e da ressignificação dos signos apresentados nas “janelas sociais” da mídia.

Observa-se que as representações sîgnicas aparecem no interior das relações de comunicação. Podem-se aproveitar as colocações de Mikhail Bakhtin (2010) em torno da relevância dos signos e suas especialidades. Ressalta-se novamente que o pensador russo não estava pensando no aspecto da comunicação em meios midiáticos, mas sim, no aspecto da linguagem, o que se pode aplicar a análise sobre os veículos de comunicação nos dias atuais.

Linguagem e percepção do mundo

Bakhtin desenvolve uma concepção materialista e define a linguagem como um fenômeno natural e ao mesmo tempo dialético, uma vez que os signos são constantemente reinterpretados e reelaborados. Desse modo, enxerga-se a forma de expressão dialética do signo que leva os sujeitos a tornarem-se capazes de reinterpretar criticamente as verdades sociais. Temos à exemplo do autor o festejo popular, geralmente estabelecido em meio às feiras e praças públicas, e que aparece como a representação de um “segundo mundo e uma segunda vida”, gerando um caráter de “dualidade do mundo”. Para o pensador, essa dualidade na percepção do mundo e da vida humana como um todo aparece anterior à civilização primitiva, porém, a partir do

momento em que se estabelece o regime de classes e de Estado ocorre um desequilíbrio na ambivalência dualista presente na prática das manifestações populares.

Podemos conectar a proposição do autor à leitura crítica da mídia analisando seus signos monolíticos. Para tanto, traz-se o pensamento de Bakhtin (2010) que ressalta a necessidade de se opor sistematicamente à linguagem autoritária (lembramos a dramaticidade simbólica dos fatos cunhada aqui), acima de tudo monológica, propondo outra linguagem que abarque o diálogo e a polifonia, situando os sujeitos – emissores e receptores – assim como a própria mensagem no meio social.

Para o autor, o signo deve ser reconstruído pelos indivíduos na interação verbal, refletindo a realidade, tornando-se plurivalente, e conferindo ao emissor uma voz autônoma. Por natureza, o signo deve ser móvel e por consequência plurivalente, e é justamente este o motivo pelo qual a esfera dominante tem interesse de torná-lo monovalente. Diante dos signos monolíticos, que possuem a intenção de transmitir um único sentido (lembramos também aqui a unidimensionalização do pensamento), temos como exemplo artístico: romances em que a voz do personagem é sobrepujada pela do autor, que se expressa como opinião maior retirando a autonomia do personagem. Este, então, se torna um detentor de signos monolíticos, sem diálogo e com um discurso unilateral – concepção criticada por Bakhtin. Por outro lado, existe o diálogo do autor com o personagem, ficando aquele como um colaborador no diálogo da cultura, isto é o que caracteriza o signo plurivalente que está sempre em domínio do homem, sendo reinterpretado dialeticamente por ele. Tal exemplo deveria ser encontrado na produção do homem participativo na edificação da teledramaturgia: autores, diretores e produtores. Quando o autor exerce a função de “autor-criador” ele possibilita a compreensão do “autor-pessoa”, e após as suas colocações e opiniões sobre a sua obra, são produzidos significados elucidativos e complementares. Assim, as personagens criadas se desconectam do processo criador e iniciam uma vida autônoma no mundo da obra (BAKHTIN, 2010).

O teórico aborda a relação entre autor e personagem (lembramos aqui o repórter e o indivíduo objeto da matéria jornalística)⁴¹, onde no devir do desenvolvimento da obra revelam-se as influências sobre as opiniões do personagem. Isto proporciona a

⁴¹ Esse processo ocorre em sua maioria com indivíduos que não possuem expressão na mídia, ou seja, cidadãos comuns e geralmente de poder aquisitivo desfavorável.

abertura consciente do autor para que o personagem exerça sua função dramática. Para Bakhtin é no personagem que há produção de sentidos não mecanizada, que há movimento dialético, e é isso o que leva à polifonia e à autonomia da voz do personagem. Desse modo, os elementos sónicos dos meios de comunicação poderiam ser construídos ou se darem de modo a interagir mais profundamente e de uma forma verdadeira com os espectadores.

O pensador russo coloca que somente depois de compreender a relação autor/personagem e o próprio princípio da visão do personagem, é que “pode-se por uma ordem rigorosa na definição da forma-conteúdo das modalidades da personagem, dar para elas um sentido unívoco”, sem interpelações por parte do autor. Observa-se:

A cada passo esbarramos na confusão de pontos de vista diferentes, de planos de enfoque diversos, de princípios vários de avaliação. Personagens positivas e negativas (relação do autor), personagens autobiográficas e objetivas, idealizadas e realistas, heroificação, sátira, humor, ironia, herói épico, dramático, lírico, caráter, tipo, personagem, personagem de fábula, a famigerada classificação dos papéis cênicos: galã (lírico, dramático), sentencioso, simplório, etc; todas (...) carecem de total fundamento, não se ajustam umas as outras, além de não haver um princípio único para ajustá-las e fundamentá-las (BAKHTIN, 2010, p.7).

É inútil, segundo o teórico, insistir em um processo sem fundamento entre autor e personagem. Ambos são como elementos correlativos do todo artístico da obra.

Tracemos, então, um paralelo, com a notícia veiculada no jornalismo televisivo. Ao analisarmos a questão do autor e personagem, diretor e ator, enxerga-se, em uma notícia e no seu processo de produção, o repórter como um diretor e as pessoas envolvidas no fato, ou seja, os atores sociais sendo dirigidos por ele. Estes são direcionados sobre seus próprios comportamentos e falas com a finalidade voltada para produção de outro discurso (textual e imagético). Completa-se desse o modo o intento desses diretores de consciência que são os canais midiáticos.

É de importante entendimento que analisemos as grandes instituições comunicacionais não somente de cima para baixo, ou seja, analisar somente o discurso de O Globo, Folha de São Paulo, Rede Globo de Televisão, Revista Veja, dentre outras empresas. São olhares analíticos, porém, somente institucionais. Ao passo que se analisarmos também o chão de fábrica, ou seja, tal como foi colocado aqui, a formação do discurso pelo repórter através da dramaticidade observamos as circunstâncias com

uma percepção holística. Se o repórter ou outro agente de menor escala da instituição não realizasse o seu trabalho, ou seja, materializasse esse produto, não haveria o discurso do grande jornal ou da grande empresa de televisão. Percebe-se aí que tudo inicia de baixo, e quando a comunicação analisa somente o discurso já formatado, montado, ou encenado lá de cima, perde minúcias que aponta-se aqui por meio do esvaziamento dos fatos que constitui o grande drama na mídia. À exemplo de produção de discursos na mídia através da linguagem segue abaixo uma reportagem que ilustra bem esse episódio.

Uma reportagem veiculada no Jornal da Rede Record de Televisão, em 2011, abordava o salvamento de um bebê feito pelo seu irmão mais velho, de 9 anos, durante um incêndio numa casa no Interior de São Paulo. Como o garoto era fã do super-herói americano Homem-Aranha, foi colocado nele a roupa do herói para fazer a reconstituição, e ao final colocaram o casaco da Brigada de Bombeiros, algo longe da realidade daquele menino até o momento. Pode-se até dizer que por ser uma admiração de menino essa reportagem torna-se aceitável, porém, as causas do incêndio, as prevenções que deveriam ser tomadas pela prefeitura ou órgãos maiores não foram colocadas em pauta e encoberta pela encenação, ou seja, o mau uso dos recursos teatrais - uma dramaticidade vazia dos fatos. Esta, com outro propósito que não a construção reflexiva do espectador, sendo tudo pautado no testemunho do menino. A cena era a repórter conduzindo o menino pela casa dizendo o que ele tinha que fazer e em outros poucos momentos perguntava como ela havia feito ao passar por este ou aquele cômodo durante o incêndio até chegar ao irmão. O mesmo ocorre com a percepção dos relatos testemunhais e as imagens mostradas em meio à audiência.

Enxerga-se dessa forma, a “maquiagem da dramatização esvaziada da mídia”: vestimentas, textos, cenários, falsas posturas ao falar, modo corporal, tudo em conjunto com um ordenamento ideológico, político e econômico determinado, comunicando sobre o sujeito ou o coletivo à maneira de seu interesse, de seu sistema, construindo discursos de verdade eficazes. Na maioria das vezes tais fatos passam imperceptíveis às veias críticas, porém, é necessária atenção às inferências textuais que circulam em meio aos organismos convenientes do poder.

Por meio do exemplo acima se pode ver o modo autônomo dos meios de comunicação para produzir subjetividade através da linguagem, transmutando os signos,

formando e conduzindo opiniões numa alteridade legitimada pelo discurso midiático. Vemos, então, “personagens da vida real” como a emissora costuma proferir diante de um público que dá o acabamento do outro com o seu olhar, conforme aponta Bakhtin. Coloca-se aqui a mídia representada pelo repórter como o autor diante de seus personagens sociais.

Permitindo que o caráter de supremacia do autor outorgue falas, discursos e expressões do personagem, a função social deste será cada vez mais passiva e entregue à hegemonia do autor, em nosso paralelo, o repórter, logo entregue também a um sistema de controle social por aceitação, conformidade ou consenso, conforme externa Gramsci (2007). Por isto, podemos encontrar moldes utilizados (nos processos de edificações das notícias de jornal e teledramaturgias contemporâneas) para construções superficiais de personagens com os quais o público se identifica rapidamente, porém sem nenhum caráter crítico, e que são criados por medida de interesse hegemônico de acordo com a situação política e econômica vigente. E assim, materializam-se os personagens das notícias, transformando o sujeito em mero instrumento da informação. Desse modo, adéquam-se ao aparelho ideológico soberano que age em uma sutil e consensual manipulação. Essas medidas, ou então, modelos, ou ainda, fórmulas, “enfraquecem a autonomia da personagem” (BAKHTIN, 2010). Observa-se esse aspecto em grande parte na televisão. No caso desta pesquisa, a influência que as notícias, ao serem “montadas ou encenadas”⁴², exercem sobre o comportamento psicossocial é muito significativa e têm em vista atitudes entusiasmadas pelas relações consumistas, religiosas e familiares.

Podendo-se articular os pensamentos de Bakhtin com a perspectiva gramsciana colocada acima, aponta-se a sugestão do pensador russo de que é preciso excluir um direcionamento sem nenhum fundamento verdadeiro:

Negamos apenas o enfoque sem nenhum princípio, puramente factual desse tema, que atualmente domina sozinho e se funda na confusão do autor-criador, elemento da obra, com o autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida, e na incompreensão do princípio criador da relação do autor com a personagem; daí resultam a compreensão e deformação – no melhor dos casos a transmissão de fatos apenas (BAKHTIN, 2010, p.9).

⁴² Como a montagem de uma peça, utilizando a dramaticidade.

Ensejando tais conceitos a respeito dos signos podemos relacioná-los com a questão da expressão das informações, contanto que estas passem a absorver os vestígios politizantes da prática cultural popular de Bakhtin (2008), justamente por vincular em sua constituição histórica os aspectos orgânicos necessários à formulação de uma comunicação social crítica. Mas não é isso o que de fato ocorre nas veiculações da mídia televisiva. Entretanto, sabe-se que há um espaço “entre” a mídia e o público, e é nesse espaço que se constrói a relação. Trata-se de um interstício onde os caminhos narrativos se cruzam, portanto, embora em certos momentos a presente escrita pareça exaltada com relação aos canais midiáticos, ou defensiva e romantizada do teatro, não há essa intenção. Sabe-se que o “entre” é repleto de possibilidades de construções relacionais, e ainda, vinculativas, haja vista, que Gramsci (2007) sugeria o consenso justamente porque ele se edifica nesse conduto entre ambos, o público e a mídia.

7.2. O mito como discurso da comunicação dramatizada

Diante do arcabouço apresentado até agora será explorada a partir deste ponto a análise do mito no discurso dramático da notícia, discutindo a reificação da linguagem e a naturalização do signo com base nos pressupostos teóricos de Roland Barthes.

Para construir o conceito de mito o autor francês amplia a perspectiva do sistema semiológico (significante, significado e signo) de Ferdinand de Saussure. Para Barthes (2009), o mito um é sistema particular construído a partir de uma cadeia semiológica existente anterior a ele. O mito configura-se como uma fala “roubada” onde o signo é esvaziado do seu significado primeiro, ou seja:

O que é signo (isto é, totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante no segundo. (...) Pode constatar-se, assim, que no mito existem dois sistemas semiológicos, um deles deslocado em relação ao outro: um sistema lingüístico, a língua (...), a que chamarei de *linguagem-objeto*, porque é a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema; e o próprio mito a que chamarei *metalinguagem*, porque é uma segunda língua, *na qual* se fala da primeira (BARTHES, 2009, p. 136-137).

Portanto, o mito pode ser entendido como uma naturalização entre forma e conteúdo, resultado de uma metalinguagem - a fala de um discurso sobre outro discurso. A função do mito é transformar a história em natureza, neutralizando determinados valores, transformando em universal uma fala particular com caráter indutivo, a

exemplo do mito burguês, muito presente nas informações/notícias veiculadas nos telejornais. O pressuposto de que a relação de alteridade é necessária e se completa na falta e no excesso entre indivíduos nos leva a crer que aí está a completude da notícia: ao encontrar-se de modo relacional com o seu espectador em meio ao drama na mídia, ou seja, a notícia esvaziada, transformada, sofrida de mutação, ressemantizada. Olhando sob a luz dos recursos cênicos e o seu mau uso pela mídia observa-se a dramaticidade dos fatos na esfera da mídia, ou seja, um ponto interno primordial que complementa o conjunto envolvente e universalizante da espetacularização.

A dramaticidade midiática transforma o conteúdo de forma atrativa por meio da emoção e da identificação. O sujeito ao se ver no outro da notícia chega ao acabamento (BAKHTIN, 2010), seja ele elemento da informação veiculada ou da opinião do espectador sobre o fato veiculado, daí resulta a subjetividade por intermédio da comunicação com base na alteridade edificada pela encenação dentro da mídia.

De acordo com o pensador russo, a tensão entre falta e excesso faz com que a relação com o outro seja a base para tudo que existe. O ser não se basta, e só pode existir dialogicamente na relação. Neste exemplo conceitual aplica-se essa relação aos meios de comunicação conforme colocado acima. Para o autor, o dialogismo celebra a alteridade. O que nos leva ao centro do conceito de exotopia colocado por Bakhtin:

(...) relação de uma tensa distância do autor em relação a todos os elementos da personagem, de uma distância no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos, que permite abarcar *integralmente* a personagem, difusa de dentro de si mesma e dispersa no mundo preestabelecido do conhecimento e no acontecimento aberto do ato ético, abarcar a ela e sua vida e completá-la até fazer dela um *todo* com os mesmos elementos que de certo modo são inacessíveis a ela mesma e nela mesma (BAKHTIN, 2010, p.12).

É a partir do olhar externo que se torna possível para o ser compreender o sentido de sua existência, sendo imprescindível a relação entre os sujeitos. Vale ressaltar que aqui se utiliza esse conceito aliado a presente investigação dos meios de comunicação, principalmente a audiovisual: telejornais, teledramaturgia e cinema, como mostra o exemplo a seguir.

Um exemplo desta necessidade humana pode ser mais bem compreendido com o destaque da produção cinematográfica *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* (1989), de Peter Greenaway, construído em torno da “expressão da teatralidade

grotesca” ressaltando a ambivalência regeneradora através de sua estética. A história se desenvolve em um restaurante aonde “existe uma profanação gastronômica do prazer de ingerir alimento, sexo e violência” (GARCIA, 2000, p.20). O destaque é o diálogo entre o cozinheiro Richard e Georgina, a qual mostra a necessidade do testemunho do outro para conferir sentido e acabamento à existência do “eu”:

Richard – (...) pelo que vi, o seu amante não precisava de um afrodisíaco.

Georgina - O que viu? Quero saber. Ninguém sabia senão você. Todos tinham pena de mim. Até você tinha pena de mim. Como posso saber se ele me amava se não houve testemunhas?

Richard - Se o amava, essa não parece ser uma pergunta de todo necessária.

Georgina - Sim, é! Diga-me o que sabe!

Richard - O que vi foi o que me deixou ver.

Georgina - Claro que foi. Como poderia saber que foi real se não houvesse alguém vendo? Diga-me o que viu. Ou tem vergonha de me contar?

Richard - Não. Eu o vi beijando-a, na boca, no pescoço, atrás da orelha. Eu o vi despi-la. Eu o vi beijar-lhe os seios. Eu o vi pôr a mão entre suas pernas.

Georgina - E o que me viu fazer?

Richard - Vi beijá-lo na boca. Vi deitada por baixo dele no chão da despensa. Vi pegá-lo por trás (...). Vi...

Georgina - Os amantes comportam-se sempre assim?

Richard - Os meus pais comportavam-se assim.

Outro exemplo, ainda no cinema é encontrado na produção francesa *Delicatessen* (1991)⁴³, de Jean-Pierre Jeunet, filme que aborda a construção de relações

⁴³ Comédia de humor negro que fala sobre um futuro onde a comida é tão rara que acaba sendo usada como moeda de troca, e onde as pessoas comem umas às outras em virtude da escassez de alimentos. Recém-chegado na cidade, um jovem palhaço consegue um emprego num açougue e acaba se apaixonando pela filha do chefe. Porém, os planos de seu patrão para ele podem botar tudo a perder.

através do ato exagerado de comer, porém, dessa vez a própria carne humana. Mostra-se aqui novamente o ciclo de vida e morte assinalado por Bakhtin, pois ao mesmo tempo em que um corpo se apropria da carne humana, que é a morte, ele continua sobrevivendo. Trata-se de uma produção audiovisual cinematográfica onde o grotesco mostra-se nas estéticas dos tipos exagerados de alguns personagens, e por outro lado, a beleza clássica em outros. O discurso jornalístico utiliza muito dessas exacerbações caricatas em seus textos arquitetando situacionais dramaticidades noticiosas.

Sobre o processo de identificação do público com a obra, o conectamos com as concepções bakhtinianas de responsabilidade/responsabilidade⁴⁴ e compreensão ativa de um discurso. Greenaway, na posição de interlocutor, afirma: “Eu gostaria que o público pensasse (...) e sentisse a necessidade de se identificar emocionalmente com (...) conteúdos ou personagens” (GREENAWAY *apud* GARCIA, 2000, p.41).

A referida relação de complementaridade e legitimação do “eu” pode ser encontrada nas notícias dos telejornais como já vimos, e também, nas telenovelas, considerando a hipótese de que o discurso do folhetim televisivo pode desempenhar função geradora de sentidos e acabamento do ser em menor ou maior grau para seus espectadores através de sistemas de identificação, projeção e transferência.

7.3. O discurso teledramatúrgico como dramaticidade midiática

Ao tratarmos das relações que são estabelecidas com as audiências é importante observar o contexto sócio-histórico, tal como aponta Maria Isabel Orofino (2008). A autora afirma que é preciso “levar em conta as estratégias de poder e controle exercidas pelo sistema de comunicação no qual a TV está inserida” (*Idem*, p.111).

A partir de 1970, durante o processo de modernização estética da televisão brasileira, a telenovela passou por diversas modificações. Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento (2010) expõem que as inovações empreendidas nas telenovelas seguiam a tendência de superação do romantismo tradicional e moviam-se em direção ao realismo moderno. Os autores ainda ressaltam que “a modernização teledramatúrgica se valeu de diferentes estéticas: da realista e da naturalista, mas também do fantástico e até mesmo do grotesco e do romantismo melodramático” (RIBEIRO; SACRAMENTO,

⁴⁴ O ser que responde ao mundo pela sua singularidade, sempre em processo, refletindo em um puro devir.

2010 p.124). Foi neste período que as tramas se voltaram para o cotidiano dos brasileiros. Estas eram desenvolvidas em cidades brasileiras apresentando a tensão entre rural e urbano, a qual foi o centro de diversas produções que acabavam também por tratar da dicotomia modernidade/tradição. Assinam Martin Barbero e Germán Rey:

(...) a televisão constitui um âmbito decisivo do reconhecimento sociocultural, do desfazer-se e do refazer-se das identidades coletivas, tanto as dos povos como as de grupos. A melhor demonstração desses cruzamentos entre memória e formato, entre lógicas da globalização e dinâmicas culturais, é constituída sem dúvida, pela telenovela (...) (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p.114-115).

A telenovela realiza uma espécie de organização da memória social de uma nação, porém, esta edificação se dá a partir de narrativas hegemônicas. Os discursos por ela proferidos “compõe relevantes contextos, em cujo interior, indivíduos, grupos e comunidades elaboram, propõem, celebram, negociam e defendem suas identidades” (TRINTA, 2007, p.152). Estes sistemas de organização e representação realizados no interior do discurso das telenovelas estão estreitamente ligados à formação de identidades. De modo que os

(...) indivíduos se fazem sujeitos em referência a significados sociais e sentidos culturais rerepresentados por tais sistemas, levando a que o estudo de significações (produzidas e postas em circulação) instrumente a análise feita quanto a relações de mútua presença (TRINTA, 2007, p.153).

Podemos relacionar a afirmação acima com os elos da cadeia verbal expostos por Bakhtin. Segundo ele, não somos os primeiros a quebrar o silêncio do mundo, não somos os primeiros a falar de objetos virgens. Todo enunciado remete-se a outro, e cada discurso compõe um elo na cadeia verbal, assim o discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica. (BAKHTIN, 1990, p. 88-89).

Podemos aplicar alguns exemplos da fala de Bakhtin na telenovela *Fina Estampa*⁴⁵. Sua trama central se desenvolve através de uma narrativa sobre as relações de conflito entre classes sociais, em especial sobre duas personagens, *Tereza Cristina*⁴⁶,

⁴⁵ Novela de Aguinaldo Silva, exibida às 21 horas pela Rede Globo de Televisão - 2011/2012.

⁴⁶ Personagem interpretada pela atriz Cristiane Torlone.

de aspecto burguês, e *Griselda*⁴⁷, representante da esfera popular, privilegiando a força das mulheres que desempenham os mais diferentes papéis na sociedade contemporânea.

No caso da personagem *Griselda*, a identificação com os grupos comunitários se deu justamente pelo caráter operário da personagem. Trata-se de uma mulher pobre que se esforça para mostrar que sua origem e posição social não podem ser utilizadas como premissas para um pré-julgamento e discriminação. Verifica-se em uma pesquisa de campo realizada pela professora e atriz Verônica Maia, em comunidades populares:

O que se observou quando questionados sobre *Fina Estampa*, foi uma grande identificação entre os moradores com esta personagem por ambos serem alvos de preconceito e discriminação por parte da sociedade dominante e elitista. Sociedade esta que cristalizou uma imagem estereotipada da periferia (MAIA, 2013, p. 79).

Encontramos na telenovela citada novamente a reprodução de um discurso monovalente, tal como engendrado por Bakhtin nos seus estudos da linguagem, enfatizando determinados valores sociais de uma classe hegemônica buscando, através de um consenso ativo das massas, que os espectadores se identifiquem, se espelhem e aceitem a ideologia que lhes é subliminarmente imposta, naturalizando - não num sentido de abstração, mas sim num comunal cotidiano.

Dessa forma, as telenovelas e todo o seu sistema de produção edificam um discurso comunicacional que mitifica as narrativas dos fatos sociais através de dramatizações fictícias que se tornam discursos de realidade efetiva e ilusória das massas, os quais podem se atrelar à construção dos “discursos de verdade” apontados por Foucault e produzidos pela órbita ideológica no âmbito social.

Em vista disso, pode-se dizer que analisar historicamente, politicamente, ideologicamente e eticamente produtos televisivos como ficções seriadas envolve:

(...) uma reflexão sobre como se engajar, de modo analítico e imaginativo (...) com as conjunturas e os processos que assentam as condições de possibilidade não só para o funcionamento das instituições, como também para a construção dos discursos, dos imaginários, das representações e das práticas que circundam, interpretam e interpelam a indústria televisiva e seus produtos (FREIRE-FILHO *in*: RIBEIRO: HERSCHMANN, 2008, p. 129-130).

⁴⁷ Personagem interpretada pela atriz Lilia Cabral.

Buscando um processo de análise desse tipo pode-se enxergar com mais clareza as constituições de um novo padrão de verdade social no qual estão inseridas as narrativas míticas, ou seja, apropriadas, que se tornam realidade.

Esse processo, em uma visão gramsciana, ocorre por meio da atuação consensual. Embora haja discrepância de forças e relações políticas e sociais, há um assentimento do público. Porém, o poder dessas relações, já em uma visão foucaultiana, se exerce também nas microrelações, entre os extratos sociais menores interligados entre si e que não estão somente atrelados ao poder maior do Estado. Por isso, percebemos discursos e narrativas simbólicas mitificadas tornando-se verdades da esfera social mediante ações, gestos e produções de alteridade por parte dos espectadores, do público, enfim, da sociedade como um todo, justamente por abarcar todos os aspectos: religiosos, políticos, econômicos, éticos/morais, posição social, instrução educacional etc., o que nos faz retornar ao exemplo da telenovela *Fina Estampa*, na qual, as duas personagens principais dão o tom do conflito maior da trama. Rivals e representantes de cosmovisões opostas em relação aos aspectos citados, as personagens apresentam claramente os conceitos bakhtinianos de exotopia, dialogismo e alteridade. Justamente pelo fato do ser humano precisar da relação para existir, a personagem de *Tereza Cristina* transforma esta necessidade em obsessão contra a rival, *Griselda*.

Tereza Cristina enquadra-se esteticamente nos cânones clássicos de beleza, enquanto *Griselda* apresenta leves traços do que se poderia chamar de grotesco (Bakhtin, 2008), em função de sua aparência inacabada e ambivalente, por transmutar entre o feminino e o masculino, o princípio e o fim, neste caso podendo ser atribuído a sua condição de vida. Pois, após ser abandonada pelo marido e ficar responsável pelos três filhos pequenos, teve que dar “fim” a sua vida para deixar surgir uma “nova” *Griselda* que trabalha como “faz tudo” realizando diversos afazeres pesados que normalmente são desempenhados por homens. Ou seja, alimentando e criando um novo “self”, um novo “eu” de acordo com a cultura em que agora está inserida (TAYLOR, 2009).

Retomando o conceito de exotopia, há uma cena⁴⁸ do folhetim que exemplifica claramente a relação da falta e excesso exposta pelo teórico russo. Na cena em questão, *Tereza Cristina*, com uma atitude totalmente arrogante, humilha *Griselda* dizendo que ela é tão esquisita, horrorosa, que nem por caridade da para chamar de mulher. Porque ela não é uma mulher, ela não é feminina. Nem masculina ela é. Dizendo que ela é um nada. Encerra a fala dizendo: - *Você é um macacão ambulante*". (*Fina Estampa – 2011, Capítulo 39*).

A ambivalência a que Bakhtin se refere fica clara quando *Tereza Cristina* diz: - *Porque você não é uma mulher, você não é feminina. Aliás, nem masculina você é*. Neste instante observa-se a força do olhar externo, o qual confere sentido e acabamento à existência. No caso, por não ser uma constatação positiva, a personagem *Griselda* entra em depressão, fato que influencia diretamente na alteridade, e posteriormente na crise de identidade sofrida pela personagem pobre, confrontando a sua psique e o seu eu, mudando dessa forma o seu comportamento e buscando se adequar a situação cultural dessa relação. Pode-se traçar o paralelo com Charles Taylor (2009) quando aponta a transformação do *self* em detrimento de um encaixamento da identidade em algo no qual se identifique e se mantenha socializável perante o outro na construção das alteridades. Justamente quando a mídia tratar do alongamento desses personagens para a vida cotidiana dos cidadãos irá se valer desse recurso para realizar as dramaticidades sociais necessárias.

No decorrer da trama a referida personagem descobre que ganhou na loteria e realiza uma transformação total, a começar pela própria imagem. Inicia-se, então, a transição de um constante movimento do inacabado para o acabamento, do sem vida para a vida, pois ela inicia um processo de recuperação da sua existência, ou seja, da morte que era a existência levemente grotesca e depressiva da personagem para a vida, esta que é a atual transformação estética em que se encontra a personagem *Griselda* - vai do Grotesco ao Sublime.

Esse ciclo existencial oscila durante o folhetim por meio da simultaneidade da vida e da morte, da “metamorfose incompleta, no estágio da morte e nascimento, do crescimento e da evolução” (BAKHTIN, 2008, p.21) mostrando a força de um eterno devir do ser humano. Por outro lado, observamos que no discurso simbólico desta

⁴⁸ Capítulo nº 39 exibido pela Rede Globo de Televisão no dia 05/10/2011

produção existe uma inclinação à estética do belo. A personagem *Griselda* mostra-se como um verdadeiro exemplo de moral tradicional, mas com o contraponto de um acabamento estético ligado ao realismo grotesco, fugindo dos cânones clássicos de beleza. Para tal seu valor simbólico só é realmente elevado no momento que pode enquadrar-se nos padrões de beleza da contemporaneidade pelo fato da ascensão social que se dá por haver recebido o prêmio da loteria. *Tereza Cristina*, no entanto, apresenta uma estética existencial acabada, mas em termos morais e éticos não possui escrúpulos nenhum. Em entrevista⁴⁹ sobre os rumos da trama Aguinaldo Silva sintetiza esta dualidade com a pergunta feita no lançamento da novela: "Você é o que parece ser?". Fica bastante evidente a aproximação dos conceitos bakhtinianos com este tipo de produção midiática.

Podemos observar que independente da trama ou até mesmo do autor, as telenovelas possuem grande audiência em todos os estratos da sociedade ganhando até repercussão internacional. Justamente pelo fato do homem precisar se construir na relação com o outro, a telenovela torna-se, embora através de discursos simbólicos, um facilitador de identificação entre as vidas das personagens narradas através da ficção e as das pessoas que assistem. É a possibilidade de o homem olhar para outras vidas e tomá-las como exemplo de posicionamento moral e ético.

A respectiva influência nos comportamentos dos espectadores ocorre mais ou menos intensamente de acordo com as capacidades de leitura crítica do público atingido em meio às narrativas simbólicas, mitificadas e superficiais, as quais se tornam massivas e manipuladoras. Tal influência comportamental na leitura dos códigos sógnicos comunicacionais é o que Bakhtin chama de "tato". Para o autor trata-se de um

conjunto de códigos que regem a interação discursiva. O 'tato' (...), tem a ver com as relações entre interlocutores e é determinado pelo conjunto de relações sociais dos sujeitos falantes, por seus horizontes ideológicos e pelas situações concretas de conversa (STAM, 1992, p.62).

Desse modo, compreendemos melhor a importância dos pressupostos bakhtinianos pelo intermédio conceitual de seus apontamentos sobre o processo de complementaridade, mas também, ressalta-se o enorme poder simbólico estetizante, superficial e massificador que os atuais discursos proferidos pelas telenovelas possuem

⁴⁹ <http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/Fique-por-dentro/noticia/2012/01/aguinaldo-silva-da-novas-dicas-sobre-o-segredo-de-tereza-cristina.html>

em relação às suas audiências, e, para tal, merece estudos aprofundados a fim de percebermos ambos os processos de cognição interpretativa, e não somente um processo maniqueísta de representação de alteridades em meio às telenovelas brasileiras e as dramaticidades dos indivíduos, ou seja, dos atores sociais.

Pode-se utilizar o conceito bakhtiniano do texto como um construto heterogêneo, polifônico, dialógico (BAKHTIN, 1987; 2010) para pensar na enunciação como ato de produção coletiva e não individual, mas que tem um ponto de partida, um lugar de fala e uma leitura preferencial tomada por posicionamentos ideológicos ou pontos de vista em que se deu a construção do texto ou discurso.

7.4. Comunicação e conceitos do sensível na dramaticidade

Lançando mão da polifonia, que é a base para a *heteroglossia*⁵⁰, a qual situa os sujeitos, assim como a própria mensagem no meio social, Bakhtin tem convicção no signo plurivalente no qual o emissor possui voz autônoma.

Bakhtin (1987) deixa claro que o autor não é o “agente da vivência espiritual” do personagem, porém, sua reação não é um “sentimento passivo” e tão pouco uma “percepção receptiva”, ele é uma energia ativa e formadora, mas que não se dá na “consciência psicologicamente agregativa”, ou seja, que tenha o caráter de juntar, reunir. É nessa junção que pode vir a ocorrer uma sobreposição dos pensamentos do autor sobre os do personagem. A energia ativa e formadora do autor precisa acontecer na edificação de um produto cultural de significação verdadeira e estável, e sua reação ativa é dada na estrutura “da visão ativa da personagem como um todo, na estrutura de sua imagem, no ritmo do seu aparecimento, na estrutura da entonação e na escolha dos elementos semânticos” (BAKHTIN, 2010).

Bakhtin expõe que o excedente cognitivo do autor na linguagem realista reduz o aspecto, o conteúdo, ou o caráter a uma “simples ilustração das teorias sociais ou outras teorias do autor; no exemplo das personagens e seus conflitos vitais” o criador/autor/escritor “resolve seus problemas cognitivos”. Neste exemplo a personagem termina por se tornar um pretexto do autor para expor um determinado problema. Não há resistência alguma a isso, desde que a voz do personagem não evanesça deixando de alcançar o aspecto crítico-social. Caso isto não ocorra, o lado

⁵⁰ A possibilidade da diversidade dos signos ou vozes em uma mediação comunicacional.

problemático irá constituir um ativo excedente cognitivo do conhecimento do próprio autor, “excedente esse que é transgrediente à personagem”. O mesmo aplica-se a dramaticidade midiática no jornalismo através do repórter e do entrevistado, como vimos anteriormente. Nesta dramatização há somente, utilizando a expressão do autor, uma “ilustração” das informações, colocando as afinidades entre público e mídia na camada mais superficial das relações entre a vida e a arte.

Pode-se ressaltar aqui também a opinião de Bakhtin (2008) sobre a festa do carnaval que é produzida a cada ano pelas estruturas “populares”. O autor expõe que o carnaval “se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade é a própria vida apresentada com elementos característicos da representação” (BAKHTIN, 2008, p. 6). Este é o aspecto principal da teatralização quando se fala em retratar conflitos internos da comunidade. Nota-se a utilização do teatro através dos tempos para discutir questões fundamentais da vida social, desde o humor crítico e seus tipos burlescos.

Sobre a narrativa do humor e do exagero crítico, Sodré (2002, p. 66) assinala que se tratam de “situações de comunicação direta, vividas na existência comum ou nos palcos”. O mesmo pode-se dizer da dramatização crítica. Realiza-se aqui uma analogia, ensejando a menção do carnaval por Bakhtin, com a questão do difícil entendimento da sátira⁵¹ pela burguesia. Georg Lukács aponta sobre o posicionamento burguês e as passagens da sátira. As sátiras:

(...) mostram os limites contra os quais a estética burguesa, mesmo em suas expressões mais avançadas, tinha necessariamente de se chocar em suas tentativas de aprender teoricamente a questão da sátira. Neste terreno, tais limites são o idealismo filosófico e o interesse de classe de uma burguesia que, para realizar seus objetivos classistas, renuncia de modo cada vez mais claro e decidido a todo meio revolucionário e, por isso, remaneja seu próprio passado de acordo com esta exigência. Estas duas limitações estão estreitamente ligadas entre si: o idealismo filosófico reduz a tal estado de abstração a realidade social na qual se baseia esta problemática que, no ar rarefeito das pálidas noções gerais, a distorção conceitual desta realidade pode ocorrer de modo quase inconsciente. Com efeito, em primeiro lugar, fala-se da oposição entre ideia e realidade, entre essência e fenômeno, sem que seja nem possa ser esclarecido, no plano sócio-histórico (LUKÁCS, 2009, p. 166-167).

⁵¹ Sempre crítica e que não corroborou com os padrões hegemônicos.

Na metodologia utilizada pelo pensador grego encontramos também a busca máxima pelos seus reais valores e princípios sempre levando em consideração o plano sócio-histórico da realidade local.

À esfera do sensível exposta por Rancière pode-se aludir à dramaticidade essencial da esfera teatral, ou seja, podemos dizer uma dramatização do sensível, àquela precedida pelos gregos com o intuito de explicar ao seu povo os fenômenos, os deuses e as relações sociais. Por outro lado, em nossa contemporaneidade, no percurso deste estudo buscou-se mostrar até agora um ponto interno primordial e fundamental da espetacularização: a *dramaticidade midiática dos fatos*. Trata-se de um processo de produção pontual do sistema espetacular. Processo este que é sutil e ao mesmo tempo complexo. Sutil porque muitas vezes é difícil percebê-lo devido a envolvente e universal esfera do espetáculo na qual está inserido. E complexo, justamente por buscar essa sutileza através da esfera sensorial do indivíduo que em contato com as “janelas sociais da contemporaneidade”⁵² (n.a, ELHAJJI, 2014) o torna sensível midiaticamente como um coadunador das estratégias sensíveis dos canais comunicacionais, conforme sugere Sodré (2006).

A dramaticidade midiática dos fatos foge a esfera do sensível colocando o autor, seja ele na linguagem jornalística⁵³ ou teledramatúrgica⁵⁴, como o detentor maior dos signos comunicacionais, a monovalência apontada por Bakhtin. Em posse destas referências pôde-se constatar diante do material aqui reunido um índice muito significativo em relação ao tema, que aliado aos pensamentos e conceitos Bakhtinianos engendra um conteúdo expressivo e inteligível em meio à comunicação audiovisual.

Colocando tal esfera comunicacional sob a luz das teorias do autor russo sobre a linguagem, abrem-se margens à explorar esse campo da comunicação mergulhando na relação interpessoal dos coletivos sociais por intermédio das notícias telejornalísticas, dos folhetins telenovelescos, e ainda, do cinema e seu grande poder de alcance midiático.

⁵² Comunicação exercida por visores, em sua maioria geometricamente quadrados, desde os dispositivos audiovisuais, passando pelas janelas dos carros até celulares e eletrodomésticos.

⁵³ A emissora e os envolvidos no modo de produção da notícia ou o repórter representante da mesma.

⁵⁴ A emissora ou o autor do texto ou ainda o diretor da telenovela.

Apontaram-se nessa parte do estudo campos de pesquisa aglutinadores para um esforço maior sobre o tema, que mediante observação mais aprofundada debruçando-se sobre o olhar crítico, o espírito comum e o comprometimento político, irá aspirar à edificação de argumentos contundentes e importantes para o campo da comunicação social.

PARTE III

8. A DIMENSÃO DO DRAMA MIDIÁTICO NO DISCURSO DA VERDADE

8. A dimensão do drama midiático no discurso da verdade

Sabemos até agora no decorrer deste trabalho teórico que a dramaticidade referida criticamente aqui foge aos recursos essenciais do teatro, o que nos leva a crer numa grande participação de interesses no desvio do discurso social e no modo de linguagem mediante as relações interpessoais, o que termina por se tornar um sistema universalizante e forte componente do senso comum nos processos de inclusões e das organizações sociais.

8.1. Sedução e afeto para o consumo da informação simbólica

*Divirta-se assistindo à televisão.
Ao mesmo tempo, procure tirar proveito
aprendendo algo da programação.
Porém, tome cuidado para não ser
influenciado pelas fantasias
que passam na tela.
Conduza sua vida de maneira sábia.*

Dr. Daisaku Ikeda.

O ser social se relaciona pelo seu alto grau de comunicação e a maneira como a desempenha, ou seja, como a recebe e o modo como a transmite, sendo ela grande via de troca de informação. A capacidade do ser de se enxergar no outro é latente, basta compreender com qual olhar fará isso: se empreenderá essa ação com afeto ou se será seduzido pelo simbolismo estético. Nesse caso, o indivíduo como o referente ser social que é, busca as relações atomizadas e superficiais à margem do interesse essencial humano. Dessa forma, encontramos esses dois pólos. Assim, o sistema social por onde navegam as informações se utilizará dessas duas veias de comunicação para concretização dos seus ideais, principalmente, se tratando de organizações e tecnologia.

Os meios de comunicação, dentre outros caminhos, tem a sua disposição a sedução e o afeto para interagir com o público. Enxergamos nesses dois modos de relação um rio por onde corre a informação que no seu processo de construção se tornará simbólica (BOUDIEU, 2007), esvaziada, reificada, naturalizada (LUCÁKS, 2009), quer dizer, simplesmente superficial, ou manterá o princípio de seu sentido pelo

menos quase intacto, se adaptando apenas as circunstâncias da melhor forma à decorrer sem alterar o cerne do seu princípio.

Pensemos na recepção do público, se estará receptivo pelo afeto ou se estará seduzido pelo rodeios dominantes existentes decorridos por meio das veiculações de imagens, relações, arquitetura, projetos de desenvolvimento fabricados por grandes empresas multinacionais e de comunicação.

Para falarmos mais profundamente do processo de comunicação aproveita-se nesse momento o ensejo de uma percepção holística da conversação e representação pelas ideias de Pierre Fédida, quando faz uma análise da comunicação e metacomunicação no livro *Comunicação e Representação* (1989). O autor abrange suas ideias sob a luz da natureza essencialmente paradoxal do objeto sistêmico da comunicação entre os indivíduos, o qual se coloca aqui como a linguagem ou o discurso.

O sistema põe em jogo objetos reunidos em classes, elas mesmas organizadas em meta-sistemas; estes objetos possuem propriedades, mantêm relações inter-sistêmicas e intra-sistêmicas, obedecem a funções de parâmetros variáveis, sofrem influências recíprocas das partes sobre a totalidade e da totalidade sobre as partes. O sistema como totalidade provoca rapidamente círculos viciosos (...) nas relações existentes entre o indivíduo e as coletividades (FÉDIDA, 1989, p. 149).

Percebe-se acima a importância da comunicação e da análise de como ela se dá entre os indivíduos, a maneira como se desenvolve e o modo como é percebida por cada um ou por cada coletivo. O que lhe habita? O aspecto sensível para o afeto? As influências externas que bombardeiam o cotidiano intervindo em nossas decisões e opiniões? Ou ambas as sensações? Os canais midiáticos verterão olhares muito interessados para este tipo de análise, pois aí se encontra o seu material de acesso à receptividade e legitimação social do que é veiculado em suas teias de conexão com o seu maior interessado, o público.

As comunicações tornam-se assim objeto de estudo específico, de dimensões complexas, ao mesmo tempo fracionadas e/ou múltiplas, implicando vários níveis de abstração, ao mesmo tempo distintos e intrincados. (FEDIDA, idem).

Tais dimensões indicam o vasto campo a ser pesquisado, porém aqui, conforme colocado no início, continuaremos abordando a sedução e o afeto, que não dizem respeito ao sistema linguístico, mas sim, ao que é decorrido através de sua estrutura a fim de, sob determinados olhares e modos de agir, intervir na produção de sentidos. Para tanto, podemos aplicar esses dois aspectos sensoriais a dicotomia de Fédida:

A comunicação humana funciona sobre uma dicotomia de mensagens: mensagens verbais e não verbais. Toda expressão obedece, com efeito, no homem a esta oposição binária de elementos abstratos complementares, que torna indissociáveis as partes linguísticas e não linguísticas dos sinais. Um silêncio pode ser infinitamente mais eloquente que um discurso; inversamente, muitas vezes é fácil falar para não dizer nada. (...) Se o discurso linguístico garante um conteúdo à comunicação é porque comporta uma fonologia e uma sintaxe ricamente digitalizadas; inversamente, o comportamento não verbal garante um continente à comunicação, organizando o estilo de relação, ou seja, a função semântica, autorizada pela prevalência das codificações analógicas (FÉDIDA, 1989, p. 150).

Ainda sobre a dicotomia, o autor continua utilizando Gregory Bateson:

O conjunto dos processos em ação na comunicação torna-se inteligível por causa da existência de “sinais identificatórios dos modos da comunicação” (...). O combate, o jogo, a ameaça, o convite social, a amizade, o amor, etc., são percebidos como tais graças a índices geralmente não verbais, infra-verbais ou paraverbais, incluídos no próprio fluxo da comunicação; têm, portanto, uma dimensão de comunicação sobre a comunicação, de relação sobre a relação, e são ditos “meta comunicativos” por G. Bateson. A própria linguagem torna-se compreensível graças a presença de indicadores fonológicos e sintagmáticos organizados em sistemas hierárquicos abstratos (BATESON *apud* FÉDIDA, 1989, p. 150).

É justamente nesses interstícios da metacomunicação que se dão as alterações de sentidos da informação simbólica que atingirá o público por meio do afeto ou da sedução, e talvez de ambos os recursos sensoriais. Cabe aqui ressaltar que não me refiro a estrutura da linguagem, a esta concerne a função de edificar o significado compreensivo do discurso com relação aos fonemas e o entendimento da língua. Refiro-me a produção do significado não das palavras em si, mas do conteúdo, da ideia, do pensamento do discurso veiculado. A metacomunicação ou metalinguagem é uma das

portas para a mídia utilizar o afeto através da sedução para a identificação e consumo imediato do público em geral.

Aproveita-se aqui o conceito de *Double Bind*⁵⁵, embora idealizado para o campo da psicologia pelo estudioso também em comunicação G. Bateson (1977), aglutinando-o à paradoxalidade do afeto (sensível) e da sedução (esvaziadora, neste caso) manifestados pelo indivíduo durante a comunicação em meio as suas relações ao se depararem com as estruturas interlocutórias dos meios de comunicação. Nesse caso, coloca o pensador inglês, há *double binds* criadores e destruidores, dependendo do modo como o indivíduo envolvido reage aos estímulos, se ele permanecerá passivo ou abrirá caminhos para outras reflexões e ações diante do sistema midiático. De acordo com Bateson, ele irá ser o golfinho ou o cachorro? Quer dizer, desenvolverá novos comportamentos ou se manterá fadado à repetição automatizada do senso comum? Dentro desses dois caminhos sugestionados pelo autor podemos explorar sobre a disciplina também através do drama da mídia.

8.2. O Drama Midiático para disciplina social

Recordando o movimento do Romantismo encontramos o Estado-Nação que ao longo do desenvolvimento social mediante suas relações com o povo tornou-se esta a própria nação que conferia a ele mesmo o poder construído pelas relações sociais, edificando, então, poderes pulverizados que geravam através dessas teias de relações ou redes de comunicação, as representações.

Percebe-se que as representações podem ser de caráter expressivo, onde cabe a questão: elas expressam o social ou constituem o social? Além disso, podem ser também indiciárias de construções identitárias ou relações sociais? Estas sim, acreditamos, constituem o social.

Quando falamos em representação é preciso saber que o ato de *re-presentar* é *apresentar novamente*, e segundo Saussure (1995) isso não se dá mais pela fala – que é individual – mas sim, pelas regras de linguagem que se tornaram universais.

Foucault (2004) diz que a língua está sempre ligada a uma prática social individual que pode ser tomada como uma ação individual que provoca um sentido

⁵⁵ Duplo vínculo.

único, ou seja, uma representação dentro de um contexto de acordo com o tempo ou a época. É preciso contextualizar essas representações para se tornarem críveis.

O processo de representação apresenta um mundo que não é o real, e sim, um imaginário da realidade forjado ideologicamente, e também, porque não dizer, coercitivamente pelas alas dominantes. Na representação imaginária do mundo que se encontra em uma ideologia predominante estão refletidas as condições de existência dos homens, e, portanto, seu mundo real, ou seja, esse mundo forjado em que vive passa a ser o real. Existe uma forte e influenciável relação entre os homens e as suas condições de existência. Esse arrolamento é o ponto central de toda representação ideológica, e, por conseguinte, imaginária do mundo real. Nessa relação está contida a causa que deve dar conta da deformação imaginária da representação ideológica do mundo real (ALTHUSSER, 1998).

Ao falar sobre a dramaticidade midiática, expressão calcada em outro olhar, como já visto aqui, para a produção de conteúdo dos aparelhos comunicacionais, é necessário nos reportar ao drama em sua intenção idônea.

Quando pensamos em drama no senso comum muitas vezes rebate em nosso pensamento um discorrer de um momento da vida, ou seja, “fulano passou por um grande drama em sua vida”. Muitas dessas vezes essas são as chamadas das reportagens “dramatizadas” que vinculam em nosso meio comunicacional, principalmente o audiovisual. Desse modo, atinge e estimula o indivíduo à outra percepção da realidade, construída pela mídia. De acordo com Mattelart (1999) ao utilizar Harold Lasswell:

Os meios de comunicação apareceram como instrumentos indispensáveis para gestão governamental das opiniões. Segundo Lasswell, a propaganda entra em consonância com a democracia, tornando-se o único meio de suscitar a adesão das massas, e – mais econômica que a violência, a corrupção e outras técnicas de governo desse gênero. A audiência é vista como um alvo amorfo que obedece cegamente ao esquema estímulo-resposta, ou seja, é pensado como um modelo de ‘agulha hipodérmica’⁵⁶, termo criado por Lasswell para designar os impactos direto e indiferenciado sobre o indivíduo (MATTELART, 1999, p. 48).

O drama em sua essência humana é a linha de vida de uma sociedade ou de uma personagem durante a estória contada. Pode-se também dizer a linha de vida do ator social, indivíduo ou sujeito mediante as circunstâncias que se apresentam, ou seja, a

⁵⁶ Segundo este modelo, uma mensagem lançada pela mídia é imediatamente aceita e espalhada entre todos os receptores, em igual proporção.

estória de uma sociedade ou de um indivíduo construída por momentos que se entrelaçam dando sentido à sua existência e a sua produção na sociedade⁵⁷. Quando o teatro grego mostra o drama de sua sociedade, expõe as relações dos mortais com os semideuses ou com os deuses, e como tais relações formam, mantém e procuram desenvolver o entendimento humano para sua população. Desse modo, o povo que ali vive e se relaciona percebe mais profundamente tais relações como um importante componente para formação da vida individual e social, justamente o que contempla uma sociedade em geral, ou, atualmente, pelo menos deveria. Isso exalta o maior aspecto de um povo sensível, o respeito à vida.

No teatro a função do drama é mostrar com máxima verossimilhança a sociedade/espaço/ambiente em que vivem seus transeuntes e com isso deixar a compreensão social, tal como propõe Max Weber (2009) em sua “sociologia compreensiva”, mais aberta e palpável à população, pois busca a verdadeira intencionalidade e motivação das ações. Essa é, e sempre foi, não só a função, mas o intento primordial do teatro, como, por exemplo, através do drama de um indivíduo (Hamlet) ou de uma cidade (Tróia) ou ainda de uma nação (Ricardo III) mostrar profundamente e explicitamente o que ocorre no âmbito social e na psique humana. Assim sendo, vai se valer dos recursos da dramaticidade que englobam o modo como isso será mostrado, dito, escrito, pintado, e em geral encenado, aonde, aí sim, irá se valer de momentos que comporão o todo do drama. Walter Benjamin (1996) utiliza esse processo quando propõe em seus estudos da arte e da política analisar a história pela “tensão social” de um fato pinçando um momento significativo da história para, então, continuar transcorrendo discursivamente minuciando o fato para buscar a verdade do todo histórico. Por outro lado, a mídia utiliza esse afeto, identificação e sedução pelo identificável para outro modo de produzir verdades.

Os canais midiáticos com seus recursos imagéticos, textuais, “afetivos” (SODRÉ, 2006) produzem uma identificação que leva a um afagoso abraço no indivíduo, o deixando mais receptivo às produções midiáticas do cotidiano. “O animal humano ‘se educa’ à lidar com as relações, sejam elas diretas, indiretas, eletrônicas, etc. O uso social da construção discursiva ou produtiva é que dará o sentido de realidade e

⁵⁷ No teatro esse processo chama-se linha contínua de ações por onde a personagem deve caminhar à dar sentido a sua existência em relação aos outros elementos do drama.

verdade as coisas”⁵⁸. Diferentemente da teatralização relacionada à encenação teatral que em sua intenção humana nos proporciona uma compreensão maior da sociedade, a mídia a utiliza se apropriando de seus recursos de dando a isso outro nome como o fetiche, por exemplo, que tem “uma significação através da parte pelo todo, como o fetiche religioso que tem objetos de adoração e proteção como o seu símbolo de valor maior”, assim como o “fetiche pornográfico, que apaga toda e qualquer existência amorosa de um humano para outro através do corpo, é o corpo pelo todo que vale como princípio de valor maior”⁵⁹. E assim, conforme coloca Debord (1997), ocorre também com as mercadorias e os seus valores simbólicos de troca, que passam longe da utilidade para um bem maior. A sua verdade é “apropriada” (LUKÁCS, 2009) e transformada em um vazio social do senso comum universal alienado.

Em vista do exposto sobre os comportamentos que passam a ser internalizados pelos indivíduos, pode-se fazer uma conexão com o *Habitus*, de Bourdieu (2007b), onde se observa uma intervenção ideológica das trocas simbólicas no campo político e econômico, e também, dos aparelhos midiáticos estetizando condutas, modos de produção e relações sociais. O *Habitus* a que se refere Bourdieu inicia-se a partir do conhecimento adquirido na família, na escola e no seguimento religioso, e, dessa forma se edifica a distinção entre os grupos sociais direcionando determinados padrões e influências, principalmente midiáticas. Ainda, podem-se assinalar favorecidos e desfavorecidos, ou se podemos dizer, os destacados no âmbito social e os indiferentes ou “desconectados” (CANCLINI, 2007). A tensão de tal sistema disciplinador gera a impossibilidade de articulação e expressão da população.

Em meio a esse panorama ressalta-se aqui a intenção de mostrar, além da apropriação da dramaticidade feita pela mídia, proposições de subsídios para diferenciação entre a dramaticidade do humano como parte ulterior da vida, um “curativo social” (JAEGER, 1995) e a dramaticidade midiática dos fatos como parte de um esvaziamento discursivo através de imagens e textos contidos nos telejornais, nas redes sociais, dentre outros.

Apresentam-se fatos apropriados pela hegemonia analisados com a perspectiva do mundo sensível: histórias verdadeiras de determinada comunidade ou sociedade – a grega, por exemplo -, que segundo Jaeger (1995) utilizava a estética cênica como uma

⁵⁸ n.a., DUARTE; LOPES. Problemas Teóricos da Comunicação. Disciplina ministrada no Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ - PPGCOM - ECOPÓS/2015.1.

⁵⁹ Idem.

verdadeira ação de comunicação comunitária mediante os acontecimentos sociais que enredavam as ações teatrais. A “dramatização dos principais problemas humanos unia atores (emissores) e espectadores (receptores) num intuito de compreensão dos fundamentos individuais, das necessidades psíquicas e sociais. Assim eram as danças primitivas, o teatro grego, os rituais religiosos” (KOSOVSKI, 2004).

Enfatizando o teatro grego: tratava-se de teatralizações com intuítos de reconhecimento do próprio indivíduo em meio ao campo social no qual se articulava, e principalmente, se desenvolvia para a vida em sociedade. A dramatização dos fatos tinha por objetivo o entendimento social e pretendia aflorar o sentimento de pertença de cada um, ou seja, saber qual peça da engrenagem social o sujeito, consciente de si, representa (JAEGER, 1995). Essa dramaticidade “engendra um conteúdo de conscientização e potencialização do sujeito no coletivo comunitário” (MORAES, 2011a, p. 4).

Conforme colocou Jaeger (1995) sobre a potencialidade da sociedade grega e sabendo que o sujeito não é pré-constituído, mas sim, posicionado - pois ele nasce em determinada classe, lugar, região, ou seja, em um mundo já constituído - vale ressaltar a importância do conhecimento e cultura local aproveitando os esclarecimentos de Clifford Geertz (2008/2009) e Homi Bhabha (1998) aliados ao pensamento sobre as construções de identidade de Kwame Anthony Appiah (1997). Esses esclarecimentos e pensamentos são bastante significativos em relação à articulação, identificação e construção de caráter do sujeito. Tais relações, sugeridas pelo trio de autores, primam pela profundidade da verdade local em articulação com a global, não perdem os seus valores primordiais tão necessários ao desenvolvimento psíquico e social humano. Dessa forma diz também o autor brasileiro Ricardo Kosovski, que trazemos aqui a complementar esse panorama intelectual da cultura local e da vida, aliadas ao contexto do fazer teatral. É preciso “compreender a atuação como um ato teatral que transcende aspectos restritos ao teatro, perceber que emoções expressas, independente de sua geografia”, no teatro ou na vida cotidiana, “é servir-se de um campo perceptivo que auxilia-nos sobremaneira, para um entendimento do comportamento humano em variadas esferas constitutivas do tecido social assim como do afeto e da existência humana” (KOSOVSKI, 2002). Percebemos o drama humano através das narrativas do teatro, arte (e comunicação) por demais importante para o desvendamento, se podemos dizer, da alma humana e social.

O drama é tão vasto, assim como a vida, que temos o mito, por exemplo, como um assunto do drama. A estória dramatizada compreende personalidades individualizadas que atuaram diretamente na sociedade e atingiram a grandeza, mas também passaram por sofrimentos e conflitos, uns morreram, outros não, estes, de algum modo, venceram a morte. Há aqui o mesmo padrão que aparece no modelo daquilo que posteriormente se configura como tragédia clássica, de acordo com o autor e professor brasileiro, Ricardo Kosovski. Pode-se observar essa configuração, porém, “esvaziada”, nas telenovelas e também nos personagens reais da vida que são resignificados pelo texto da mídia. Já, sobre o ritual, o autor coloca:

No ritual, assim como no drama, o objetivo é um nível intensificado de conscientização, uma percepção memorável da natureza da existência, uma renovação das forças do indivíduo para enfrentar o mundo. Em termos dramáticos provoca a catarse; em termos religiosos, a comunhão. O desenvolvimento da sociedade e da cultura é um processo constante de diferenciação: no ritual temos a raiz comum da arte e do drama da própria existência (...) (KOSOVSKI, 2002, p.15).

O autor utiliza Ortega y Gasset, para apontar a busca do ser humano pela duplicidade, o que é bastante presente na experiência religiosa, o indivíduo percorre a instância neste mundo procurando um duplo, um outro para ser, ou se igualar a sua existência. O pensador espanhol, conforme diz Kosovski, define com extrema sensibilidade poética os desígnios da existência humana: “O homem passa a vida querendo ser outro. (...) uma maneira possível de uma coisa ser outra é a metáfora – o ‘ser como’ ou ‘quase-ser’. Isto nos revela inesperadamente que o homem tem um destino metafórico; que o homem é a metáfora existencial”. Na arte de assumir papéis ou funções sociais, o ator social navega por esse caminho diariamente no decorrer de sua vida, enquanto que o ator artístico, que também é social, percorre esse caminho dez vezes mais.

Por meio desse caminho, o homem se depara com a sua própria limitação, e geralmente não sabe lidar com ela. Tal fato gera dramaticamente uma contradição entre o que ele quer e o que realmente está ao seu alcance para vivenciar e experimentar. Na contemporaneidade muitas vezes ele acha que o que a mídia veicula está a seu alcance mesmo sem saber o que realmente quer. Isso causa certa angústia e ansiedade, a ponto de escurecer a sua percepção para o verdadeiro propósito de se viver.

O ato de viver é estar constantemente participando de novas experiências, ou seja, se transformar a cada dia pelo menos um pouco. “Do ponto de vista do drama e do rito, as novas experiências caracterizam-se como coletivas e como o novo que se repete, revigorando a comunidade” (KOSOVSKI, 2002, p.16). Tais experiências nos mostram a identidade de determinado grupo social, e quais as suas aspirações enquanto coletivo participativo, pois ambos, ritual e drama, possuem um acervo cultural de costumes, crenças e conceitos, assim como seus mitos, leis e conduta, além da língua. Embora isso tudo seja um fato, é primordial que a comunidade e seus indivíduos sejam capazes e tenham a oportunidade de experimentar a própria identidade, seja índio dançando ou ritualizando em suas festas ou milhares de espectadores assistindo uma final de copa do mundo. Ambos estão imersos na áurea do ritual, quer dizer, há uma união catártica que se repete e também se torna novo. Isso os une num ritual, direta e poderosamente, como grupo social, e todo ritual é essencialmente dramático.

(...) principalmente porque combina um espetáculo, algo a ser visto ou ouvido, com uma plateia viva. É importante frisar o caráter de temporariedade que tanto o ritual quanto a situação dramática contém: sempre findam. Existe sempre um final, que instala um retorno. É em sua provisoriedade, que reside a função transitória, de eterna possibilidade de re-união entre os homens (KOSOVSKI, 2002, p. 17).

A partir disso, observamos o ritual como possuidor de elementos de dramaticidade, portanto, também como um acontecimento dramático, e o contrário igualmente, pois o ritual em seu aspecto dramático se manifesta justamente por intermédio de componentes miméticos, ou seja, suas ações são claramente simbólicas e metafóricas.

É na ação teatral ou no ritual dramático que se manifesta, se apresenta e se reafirma uma identidade, pois é o reflexo da própria comunidade humana, que a experimenta. Desse modo, coletivamente, relembra sua ética, suas regras de convívio etc. “Todo drama, portanto, é um acontecimento político: sua teatralidade reafirma (...) o código de conduta de uma dada comunidade social” (idem, p.17).

É importante ter-se em mente tais fatos quando se reflete a respeito do drama. Eles trazem à baila a essência original do dramático, e nos indicam que este penetra praticamente em todos os tecidos da vida social (idem).

Nota-se acima uma importante colocação de Kosovski para a abordagem pretendida aqui, relacionada a uma observação crítica da mídia. A essência da dramaticidade a que se refere o texto desde o início é exatamente esta apontada pelo autor a respeito da essencialidade original do drama. Mostra-se aqui o como esse caminho parece evanescer tomado pelos discursos contemporâneos do capitalismo e da velocidade para obter o seu controle em relação aos demais ramos da sociedade. Uns por cima dos outros, instâncias sobre instâncias, para assim dominar o discurso do quarto poder, ou seja, o da informação, e ainda mais, o da verdade, porém, o da verdade midiática. Neste ponto se encontra o cerne de toda a questão aqui levantada: a passagem da originalidade essencial do drama do teatro para a eficácia discursiva, ou seja, para o esvaziamento provocado pelo drama midiático dos fatos contemporâneos. Este cenário, porém, aqui sendo investigado primeiramente aos olhos do pensamento crítico do teatro aplicado sob a construção da informação midiática. Pontua o autor:

O drama ligado ao ritual primitivo, ao longo dos tempos, evoluiu para o drama falado. Este se subdividiu nos vários gêneros: tragédia, comédia, tragicomédia, farsa e, com os desenvolvimentos tecnológicos posteriores, nos veículos diferenciados de palco, televisão, rádio, cinema e televisão. E ainda das mesmas raízes rituais originou-se grande parte dos cerimoniais públicos, como as posses de presidentes, os Jogos Olímpicos, desfiles, manifestações religiosas, greves, enfim, toda sorte de acontecimentos que apresentem conteúdos de expressão dramática, seja através da competição, reivindicação, fé, poder etc. (KOSOVSKI, 2002, p.18).

O drama, colocado também sob a luz crítica como espetáculo, nos faz perceber uma gama de possibilidades que pode nos auxiliar ao traçarmos o panorama de uma sociedade. O espetáculo, isto é, a participação de certa coletividade numa representação, segundo Antônio Banfi (1970), é um fenômeno comum a todas as sociedades, das mais primitivas às mais evoluídas. Tal como vimos acima na afirmação de Kosovski, o objetivo do espetáculo varia de acordo com o seu aspecto envolvente, e ainda Banfi, aponta a questão do conteúdo, do fundamento espiritual, a sua natureza espontânea ou institucional, popular ou erudito, hoje elite, as funções entrecruzadas e o sentido que assume no âmbito da sociabilidade. Terminam por se diferenciar e variar o aspecto intersubjetivo ou social, os princípios em que o espetáculo se inspira e que ele promove e a forma direta ou indireta da coletividade.

Entretanto, o espetáculo é o momento de socialidade absolutamente geral, que não só acompanha e dá ritmo à vida social como tal e lhe garante a continuidade, mas está da base de manifestações culturais de gênero diverso, como, por exemplo, nos ritos religiosos, nas cerimônias políticas, as representações artísticas, abarcando até mesmo uma espetacularidade genérica, fora da esfera institucional. Desse modo, pode ser um espetáculo um fenômeno natural, ou até mesmo - como vimos no capítulo sobre a cidade e suas ações cotidianas através das relações – uma briga na rua ou numa praça. De acordo com Banfi (idem, p.78), “até o indivíduo pode ser um espetáculo para si mesmo, quando neste ‘si mesmo’ resumir uma multidão imaginária ou real”

Conforme afirma o autor, a garantia de uma continuidade da vida social ou de um momento individual é o espetáculo, pois ele é o símbolo da validade de um fato ou verdade, e tal símbolo se reflete eficazmente no espírito dos participantes, reverberando de um a outro fortalecendo o vínculo coletivo. Num patamar de primeiro grau, a própria sociedade pode vir a ser, em sua totalidade, um espetáculo para si. Isso ocorre quando ela se desprende das articulações hierárquicas de seu interior que somente a levam para uma funcionalidade prática e também da fragmentariedade do trabalho individual, ou seja, quando se apresenta única na sua liberdade e variedade de relações, quer dizer, no divertimento e na festa, movimento no qual transparece a sua cultura. Percebemos algo semelhante apontado nesta pesquisa no capítulo sobre a cidade como palco e seus movimentos e relações cotidianas como material humano do espetáculo social que passa a ser notado, teatralizadamente falando, sob a luz de olhos críticos perspicazes a esse tipo de abordagem. Banfi coloca que:

As festas populares, a brincadeira carnavalesca, a feira, a dança, as manifestações esportivas são espetáculos como símbolos dessa livre organicidade social. Nelas a participação coletiva é aberta e direta, a coletividade é espetáculo para si mesma, e cada um revive em si essa consciência coletiva; o que é tanto mais importante quanto essas festas marcam o ritmo da vida da coletividade nas suas relações com a natureza. Os jogos gregos são a forma mais alta desse tipo de espetáculo, mas já a forte estilização deles os faz remontar a outros tipos de espetáculo (BANFI, 1970, p.79).

O exemplo citado acima é o primeiro da classificação do autor italiano, que ainda propõe outros dois. O segundo ocorre quando há uma institucionalização desses fatos decorrente de um sentido cultural particular determinante do tempo, valor e

estrutura do espetáculo. Trata-se de eventos como os funerais, os ritos religiosos, cerimônias políticas ou militares. Nelas, o fator estruturante do espetáculo se fixa institucionalmente; o seu sentido fica comprometido com uma tipificação pré-determinada para tal situação, ordenando e adequando os comportamentos sociais. De acordo com o Banfi (p.79), é nesse momento que “inicia-se o destaque do ator em relação ao espectador, embora este em segundo plano, participe ativamente ainda, e participe como coletividade, na qual jogam vívidamente os reflexos intersubjetivos”. Já o terceiro tipo de espetáculo se manifesta quando o elemento principal, ou seja, o mais representativo ganha vida fora do acontecimento coletivo, tornando-se autônomo e desenvolvendo-se conforme suas leis ou arcabouços estilísticos próprios, “se organiza de acordo com um sentido e uma forma estética e reage não só em um sistema de reflexos intersubjetivos, mas diretamente sobre cada pessoa singular” (idem).

Desse modo, o simbolismo se torna “estilisciticidade”, conforme utiliza o autor, a qual determina toda a estrutura de uma dramatização teatral, que podemos atrelar aqui, à dramatização de um coletivo social. Por outro lado, percebe-se que o indivíduo sente-se arrebatado por um círculo: o de espectadores. Mas não como “uma onda mutável de multidão em movimento, mas como elemento constitutivos de uma determinada comunidade”, que se mostra “arquiteticamente disposta de modo que cada um veja refletida em outros a sua emoção, e reflita a dos outros; nessa viva intersubjetividade – que é elemento típico do espetáculo teatral”. Dessa forma, encontra-se mais intensa emoção num determinado momento, assim como, um equilíbrio mais disciplinado em outro. Enxerga-se aqui uma percepção ampla acerca do teatro e a apropriação de seus recursos dramáticos entremeados aos aparelhos midiáticos e suas dramatizações dos fatos, que acabam por se tornar verdades.

A este propósito, uma série de observações se poderiam fazer sobre a variedade da função social do teatro, sobre a diferenciação e especialização do público nos vários teatros e dentro de um mesmo teatro, sobre o aspecto social da catarse dramática e sobre as causas e formas de uma ruptura, sobre os aspectos do acordo e desacordo (BANFI, 1970, p.80).

Tal catarse dramática envolvente tomada pelas instituições dos veículos informativos comove habilmente o público a aderir uma verdade esvaziada, apresentadas pelas janelas imagéticas formadoras de opiniões e condutas do grande público.

É de fato concreto que há o discurso midiático, porém, trago aqui um apontamento sobre essa questão, o qual chamo aqui - sob a luz crítica dos elementos essenciais do teatro - de “dramaticidade dos fatos” composta por “teatralizações midiáticas”. Estas que nos envolvem em uma camada sobreposta de sedução, afeto, sensibilidade e identificação, através das quais nos percebemos naturalmente envolvidos por um movimento cíclico de uma redoma atrativa e satisfatória. Nela, participamos ativamente com a nossa “submissão subliminar” ou um “consenso legitimador” (GRAMSCI, 2001) de nossas escolhas, tornando-as o que nos define enquanto sujeito e alterando o nosso modo comportamental e até conceitual. Portanto, não importa o texto social que haverão de preferir para que esse movimento obtenha sucesso. Em entrevista a este estudo, a jornalista Gabriela Lapagesse, de 32 anos que integrou a BAND, Rede Record, Rede Globo de Televisão, e atualmente está na ESPM, e também possui formação em teatro, conta-nos sobre sua aceitação nas respectivas empresas:

Passei pela Band, na rádio e também pela Bandnews, depois de passar pela Record, fui para Rede Globo atuar na área de redação jornalística, e após algum tempo, fui para o Programa Encontro (com Fátima Bernardes), trabalhando ao lado e diretamente com ela. Lembro que a minha formação em teatro, anterior a de jornalismo, foi fundamental, em particular, para mim. Principalmente quando fui para área de entretenimento (no Encontro). A sensibilidade adquirida no teatro me ajudou bastante na produção de matérias de forte identificação emocional com o público. Levo isso para minha vida e para o meu trabalho (*Trecho da entrevista realizada em 5 de janeiro de 2018*).

Assim como temos o exemplo de profissionais que migraram profissionalmente das artes cênicas para o jornalismo: Gabriela Lapagesse e Sandra Annemberg, esta, jornalista da Rede Globo de Televisão e apresentadora do Programa Como Será? e âncora do Jornal Hoje, igualmente temos o contrário, como é o caso da atriz Carolina Ferraz, que, formada em jornalismo, foi apresentadora do Fantástico, da Rede Globo, e posteriormente, migrou para atuação enveredando pelo caminho das telenovelas e do teatro.

A respeito de matérias com forte apelo emocional Gabriela aponta exatamente a exacerbação da cena e a exploração do sofrimento alheio, como veremos mais adiante.

Podemos ver, então, que os modos de produção dos discursos e as construções das relações são apoiados também pelo processo de linguagem. Com relação a este aspecto, o indivíduo interage e reage em meio ao “Illusio” – aceitação das normas das convenções que se dá nesse campo⁶⁰. Para Mikhail Bakhtin (2010), indivíduo é parte de uma “cadeia de interações verbais” e atua em meio ao interdiscurso. O autor russo nos aponta que a linguagem comete as ligações das representações, e que estas são concretizadas por ações. Temos como exemplo ações de pessoas institucionais que conectam o poder estrutural da passagem da linguagem ou discurso para ação, o que seria um ato eloquocionário de poder institucional, como, por exemplo, a prisão do tesoureiro do PT, João Vaccari Neto, em 15 de abril deste ano⁶¹.

Bakhtin assinala que a ideologia ou pensamento universal está na interação do locutor e do receptor, não se encontra na consciência de nenhum dos dois. É necessário, por exemplo, conhecer o uso da arte e não somente a arte, isto se encontra na interação. É nessa influência mútua que os tentáculos da mídia agem por intermédio do “gerenciamento” colocado por Bakhtin, ou seja, constroem discursos falsos utilizando fatos verdadeiros, e na verdade, é o que mais os espaços midiáticos utilizam para transformar esses discursos em discursos da verdade, conforme aponta Foucault (1979) ao se referir a universalização dos fatos como a verdade, ou seja, o discurso construído pelas teias dos micropoderes como a verdade do senso comum, naturalizada.

O autor francês ressalta em seu livro *A ordem do discurso* (2004) a importância da troca e da comunicação como figuras positivas no interior desses sistemas de restrição, e que não poderiam funcionar sem eles. O problema apresenta-se na superficialidade intrínseca destes sistemas. Tal superficialidade é chamada por Foucault de ritual. Pode-se aplicar esse ritual aos meios de comunicação como o jornalismo impresso e suas imposições “numa espécie de jogo jornalístico como, por exemplo, o ‘entrevistado construído’ ou a ‘matéria construída’⁶² do jogo da mídia”⁶³. Percebe-se

⁶⁰ n.a, DUARTE; LOPES. Problemas Teóricos da Comunicação. Disciplina ministrada no Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ – PPGCOM - ECOPÓS/2015.1.

⁶¹ Disponível em: <<http://g1.globo.com/politica/operacao-lava-jato/noticia/2015/04/tesoureiro-do-pt-e-preso-na-12-etapa-da-operacao-lava-jato.html>>

Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2015/04/1616790-tesoureiro-do-pt-e-preso-pela-pf.shtml>>

Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2015-04-15/tesoureiro-do-pt-e-preso-pela-policia-federal-em-nova-fase-da-lava-jato.html>>

Disponível em: <<http://www.ocafezinho.com/2015/07/11/a-outra-historia-por-tras-da-prisao-do-tesoureiro-do-pt/>>

⁶² Em uma reportagem exibida no jornal nacional, em maio de 2015, e depois disseminada nos sites de

nesse momento a linearidade jornalística, ou seja, o sujeito do tempo não é constituidor desse tempo, ele é submisso e se rende ao tempo e ao modo da informação. Como disse Eric Hobsbawm (1977;1987), no século XVIII o homem do campo andava de sua fazenda até a paróquia e voltava, era um tempo circular que se restringia àquele espaço e sob o domínio do sujeito. Hoje o homem está para o mundo, porém, não é dono de seu tempo.

Como outros exemplos podem-se ver as gravadoras e grandes rádios sujeitas ao mercado fonográfico, a publicidade e seus meios de ilusão propagandistas, e também, porque não dizer, o teatro e seus modos de produção elitizados e estetizantes que retiram do público popular a arte como momento reflexivo e transformador.

Em crítica, Foucault (2004, p.39) assinala que o ritual “define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam, define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso”, e mais, “fixa a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem os limites de seu valor de coerção”. O autor acredita que “um ritual determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papéis preestabelecidos”, conceito que podemos atrelar a dramaticidade midiática dos fatos, também mecanicista, apontada aqui em sua minúcia na figura da “repórter diretora de cena”. Podemos fazer um entrelace dessa dramaticidade com o ritual, conforme aborda Foucault, tal como o ritual do teatro, ou seja, um gerenciamento de gestos, comportamentos e falas pré-estabelecidas. O que irá diferenciar esse movimento no teatro é a intenção com a qual os agentes estarão imbuídos.

Aliando tal aspecto ritualístico ao pensamento de Bakhtin, percebe-se uma “vida ritualizada” onde estamos, nos portamos, interagimos da forma, como e com quem queremos, e no espaço/ambiente que desejamos, com gêneros específicos, e assim,

notícias. A condução da matéria mostrou Osama Bin Laden como um “assíduo” leitor de Noam Chomsky, o que seria improvável, apenas porque entre os muitos livros encontrados sob posse do líder islâmico existiam textos do autor e ativista político norte-americano.

Disponível em: <<http://www.theguardian.com/world/2015/may/20/osama-bin-laden-library-noam-chomsky-bob-woodward>>

Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2015/05/20/biblioteca-e-bin-laden-continha-chomsky-e-teorias-da-conspiracao.htm>>

Disponível em: <<http://observador.pt/2015/05/21/o-que-se-descobriu-na-casa-de-osama-bin-laden/>
<http://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/20/internacional/1432140544_185485.html>

⁶³ *n.a.*, DUARTE: LOPES. Problemas Teóricos da Comunicação. Disciplina ministrada no Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ – PPGCOM - ECOPOS/2015.1.

seguimos na “interação verbal” levando a nossa vivência aonde for criando novas interações.

Desse modo, além do processo de dramaticidade, alia-se também a interação pela linguagem, de Bakhtin, ao comportamento abordado por Foucault, colocando em evidência sociológica e comunicacional a ação da mídia mediante conduções tão sutis a ponto de agradecermos com toda a boa vontade, prazer e audiência a qualquer forma midiática de interação.

8.3. A mídia como moderador da vida social: afeto e sensibilidade em consumo tecnológico

Peter Burke, autor de *Uma História Social da Mídia*, trabalha com a ideia da mídia como instrumento social. Enxergando a história da sociedade através da história da mídia, ou, a mídia como reflexo da sociedade, Burke expôs em sua análise que gosta:

(...) sempre de falar, escrever e pensar “as mídias” no plural. Elas são meros reflexos da sociedade, pois têm muitas possibilidades de mudar a própria sociedade. É uma relação dialética (BURKE, 2006, p. 84).

Burke aponta os dois lados da moeda. É importante ressaltar que, mesmo com a influência maciça da mídia, ou das mídias, há uma relação de aceitação não somente pelo consenso, pela sutileza subliminar, identificação individual ou coletiva, mas também pelo espelho, conforme já assinalado aqui por Bronislaw Baczko. A mídia devolve o que a sociedade quer, tornando-se, então, um reflexo social que a doses homeopáticas vai ganhando espaço e credibilidade. Há um atendimento da demanda do público por parte da mídia. Segue a colocação de Bourdieu sobre essa relação utilizando como exemplo a obra de arte quando fala a respeito do “campo das instâncias de reprodução e consagração”:

As obras produzidas pelo campo de produção erudita são obras “puras”, “abstratas” e esotéricas. Obras “puras” porque exigem imperativamente do receptor um tipo de disposição adequado aos princípios de sua produção, a saber, uma disposição propriamente estética. Obras “abstratas”, pois exigem enfoques específicos, ao contrário da arte indiferenciada das sociedades primitivas, e

mobilizam em um espetáculo total e diretamente acessível todas as formas de expressão, desde a música e a dança, até o teatro e o canto. Por último, trata-se das obras esotéricas (...) por sua estrutura complexa que exige sempre a referência tácita à história inteira das estruturas anteriores. Por esse motivo, são acessíveis apenas aos detentores do manejo prático ou teórico de um código refinado (...), enquanto que a recepção dos produtos do sistema da indústria cultural é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores (uma vez que tal sistema tende a ajustar-se à demanda) (BOURDIEU, 2007a, p. 116-117).

Por isso, o historiador inglês assinala a importância dos reflexos sociais, que podem mudar a qualquer momento dentro de um processo de grande efemeridade. Há, também, uma legitimação mútua que alimenta ambos os lados, ou seja, é uma retroalimentação de produção de sentidos. Constatamos isso em uma série de transformações históricas da vida intelectual e artística colocadas por Bourdieu (2007a, p. 100), desde o período clássico, sendo as principais:

A constituição de um público de consumidores (...) cada vez mais extenso, socialmente mais diversificado, e capaz de propiciar aos produtores de bens simbólicos não somente as condições mínimas de independência econômica, mas concedendo-lhes também um princípio de legitimação paralelo;

A constituição de um corpo cada vez mais numeroso e diferente de produtores e empresários de bens simbólicos cuja profissionalização faz com que passem a reconhecer exclusivamente um certo tipo de determinações como por exemplo os imperativos técnicos e as normas que definem as condições de acesso à profissão e de participação no meio;

A multiplicação e a diversificação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural (...) (BOURDIEU, 2007a, p. 100).

Quando se trata de bens simbólicos e o como fazem para persuadir sensivelmente as massas, faz-se necessário lançar criticamente outro olhar que englobe os recursos estratégicos da sensibilidade, afeto e identificação, sendo isso bastante vigente dentro da política intervencionista dos meios de comunicação.

Para Sodré (2006) as estratégias midiáticas de rápida absor o do público já deixaram de ser formadas por uma cultura de massa e passaram a ser forjadas socialmente pela cultura tecnológica, ou seja, pela “tecnocultura” e sua atomiza o não

reflexiva, apenas sensitiva e emocional, tal qual aponto aqui em minha hipótese sobre a “dramaticidade midiática dos fatos” e seus ensejos espontâneos dos fatos e/ou ajustamentos de interesse para produção ou “encenação” de informação, dependendo da instância e do momento. Muniz Sodré ainda coloca que:

As experiências sensíveis podem orientar-se por estratégias espontâneas de ajustamento e contato nas situações interativas, mas salvaguardando sempre para o indivíduo um olhar exterior aos atos puramente linguísticos, o lugar singularíssimo do afeto. (...). É verdade que as mídias e a propaganda têm mostrado como estratégias racionais não espontâneas podem instrumentalizar o sensível, manipulando os afetos. Na maioria das vezes, porém, tudo isso se passa em condições não apreensíveis pela consciência. Se já nas estratégias discursivas a consciência do sujeito não reina em termos absolutos sobre a sua posição de falante, muito menos comandam a consciência e a racionalidade calculadora no tocante à zona obscura e contingente dos afetos, matéria da estética considerada em sentido amplo, como modo de referir-se a toda a dimensão sensível da experiência vivida (SODRÉ, 2006, p. 11).

Sodré assinala o grande significado e importância das estratégias e táticas edificadas no sentido implícito das produções discursivas e como elas se encontram referidas a jogos de guerra, de comércio, de política, de entretenimento ou de comunicação.

Pode-se enxergar nesse momento a capacidade de atuação - além da social - cênica dos personagens reais envolvidos nos campos citados pelo autor. Encontra-se aí, com a intervenção da mídia, mais um exemplo da dramatização midiática baseada em estratégias que evanescem com o real significado dos sentidos. O autor baiano expõe que:

São muitas as estratégias discursivas no jogo da comunicação. Cabe-lhes jogar, segundo as circunstâncias da situação interlocutória, com a forma inicial do sistema, visando à comunicação com um outro, como é bem o caso de uma estratégia de discurso, de discurso social para vulgarização de uma ciência. Mas uma linguagem ou um discurso, como se sabe, não se reduz a função de transmissão de conceitos referenciais. Na relação comunicativa, além da informação veiculada pelo enunciado, portanto, além do que se dá a conhecer, há o que se dá a reconhecer como relação entre duas subjetividades, entre os interlocutores (Idem, p. 10).

Atinemos que o autor se refere aqui à expressão “jogo da comunicação”, tal qual foi realizada uma conexão histórica, no início deste estudo, com o “jogo como elemento da cultura” através do *HomoLudens*, de Huizinga, aglutinando-o com *Jogo, Teatro e Pensamento*, de Richard Courtney. Percebemos como o jogo, sociologicamente, se faz presente adequando-se aos tempos e às épocas pelas mãos e ideias do *HomoFaber*, e logo pelas interações tecnológicas do homem máquina. É nesse jogo de comunicar, na esfera do quarto poder, que se coloca um dos domínios mais importantes, e por isso também, o mais perigoso da vida moderna: o poder da informação.

De acordo com Pierre Weil (1993) os órgãos comunicacionais contribuem para formação da opinião pública, transformação nos princípios da adesão de valores, podendo inclusive alterar o comportamento efetivo de cidadãos isolados ou mesmo de um grande coletivo como uma população. Falando em valores éticos, conforme aborda o autor, o culto a verdade é o primeiro intento do trabalho da mídia. Mesmo em uma propaganda comercial, espaço bem aproveitado para a produção do drama na mídia, a verdade é preferível à mentira, porém, a questão ética essencial é que verdade veicular, e a quem. Os produtos oferecidos, a informação difundida, o fato narrado pela mídia tornam-se educadores, podemos dizer que a mídia educa e caduca dentro de um molde estruturante das vontades veladas do quarto poder. Para que esse sistema estruturante funcione mutuamente é necessária a participação ativa do público, ou seja, da sociedade como um todo formando esse grande tecido conjuntivo da arte de informar e interagir, intervindo diretamente em ambas as esferas de influência, cada qual complementando o poder das relações. Trata-se da arte de acercar-se do público, da grande massa-máquina aproximando-os dos veículos de comunicação.

Os dispositivos de comunicação precisam de audiência, e por isso devem colocar o espectador o mais próximo possível do fato contido na narrativa midiática. Há uma aproximação necessária para o envolvimento do espectador, mais do que isso, é preciso colocá-lo em cena, ele precisa sentir que o fato ocorrido poderia ser com ele.

Observa-se o jornalismo moderno ambientado nesse viés de introdução do espectador para maior receptividade. Uma notícia de crime, por exemplo, antes era narrada com ênfase no criminoso. De 1970 até os dias de hoje narra-se o sofrimento da vítima, da família, através da dramaticidade de seus testemunhos. Nesse caso, percebe-

se a vítima como uma “metonímia do público cansado e com medo”⁶⁴. O agente direto⁶⁵ coloca em risco a vítima, ou seja, o inocente, enquanto o agente presumido⁶⁶ que deveria proteger o inocente mostra-se envolto numa incompetência administrativa.

Enxerga-se nesse ponto a dramaticidade formando “a causalidade construída pela notícia”. O jornalista está cada vez mais dentro do “campo de batalha” de onde se fala para o espectador, o próprio material humano da informação é colocado “cenicamente, estrategicamente, sensivelmente” - tal como faz um diretor teatral - no local da reportagem a intento não somente de transmitir essa realidade ao público, mas de colocá-lo como parte dessa realidade. Isso ocorre através de imagens audiovisuais ou fotográficas como foi o caso da foto publicada no jornal O Globo, em junho de 2007, em que mostra um pai segurando a mochila de colégio do seu filho, o qual havia perdido em uma epidemia de dengue no mesmo ano. Tal imagem pode ser ajustada⁶⁷ para ser registrada, ou registrada na espontaneidade⁶⁸, isso não invalida o conjunto de elementos de formação da dramaticidade que irá compor o drama na mídia. Podem-se aglutinar tais ocorridos ao pensamento de Sodré (2006):

Em termos práticos, a questão pode ser resumida assim: quem é para mim, esse outro com quem eu falo e vice-versa? Esta é a situação enunciativa, da qual não dão conta por inteiro a racionalidade linguística, nem as muitas lógicas argumentativas da comunicação. Aqui tem lugar o que nos permitimos chamar de *estratégias sensíveis*, para nos referirmos aos jogos de vinculação dos atos discursivos as relações de localização e afetação dos sujeitos no interior da linguagem (idem).

Tal como Muniz Sodré coloca em alta as questões das estratégias sensíveis, levantam-se aqui, ensejando o pensamento do autor, as mesmas medidas sutis utilizadas no drama da mídia. Os afetos, o lugar dos afectados e o modo como são abordados ou atingidos por essas medidas os variados públicos, é que mostra a eficácia dessa produção comunicacional tão vigente em nosso tecido social. Soma-se aqui o

⁶⁴ n.a., VAZ, Paulo. Comunicação e História do Pensamento I – Da confissão ao testemunho: identificação, normalidade e discurso autobiográfico. ECOPÓS, 2014.1.

⁶⁵ Traficantes, chuvas, desabamentos, terremotos, inundações.

⁶⁶ O que poderia anteceder o acontecimento (polícia, Estado) e conter o agente direto.

⁶⁷ A pedido da produção da reportagem a foto é registrada mediante uma encenação corporal acordada anteriormente.

⁶⁸ Registrada no momento exato do desespero do(s) familiar (es), nesse caso.

apontamento do autor baiano ao utilizar Eric Landowski, buscando conectá-lo ao cerne da estratégia comunicacional do drama midiático analisado pelo arcabouço da dramaticidade apropriada:

Landowski (...) persegue uma “semiótica do sensível”, e situa-se teoricamente num “aquém e além das estratégias”, ao conceber um regime comunicativo em que o sentido troca a lógica de circulação de valores do enunciado pela co-presença somática e sensorial dos actantes (LANDOWSKI, 2001 *apud* SODRÉ, 2006).

Fica claro o feito da dramaticidade cênica em sua essência por intermédio da sensorialidade. O afeto está na pele, é celular, provoca reações corpóreas e reflexivas a ponto de buscar uma transformação do indivíduo através de suas próprias ações. Há uma potencialidade da arte que busca o conhecimento e o reconhecimento do público, aí está a maior resposta de sua positividade, da sua função social enquanto movimento artístico transformador. Por outro lado, a dramaticidade vazia derrete essa função em uma camada homogênea de ilusão, ou seja, um ilusionismo que se manifesta através da atomização e da não reflexão e nos leva a crer que tudo se desenvolve e se estrutura dentro de uma naturalidade aceita e legitimada pelo(a) próprio(a) receptor, ou seja, a sua resposta. Nota-se, por exemplo, a respeito da transformação da função e da significação da festa e da dança através dos tempos que:

Em Guipúzcoa, até o século XVIII, a dança, nos dias de festa, não era apenas um simples divertimento, mas uma função social de mais peso. O papel era quase tão importante como o dos atores. As ideias cidadinas sobre a moda fizeram com que as pessoas das famílias importantes, os velhos, as pessoas casadas e os padres não assistissem mais aos bailes das praças, deixando de neles participar como antes, o baile, perdendo sua estatura coletiva, tornou-se o que é hoje um divertimento para os jovens onde o espectador não tem mais importância (BARCIA, 1964, p.58).

Tudo foi sensivelmente abarcado na psique do indivíduo ou do coletivo dependendo do interesse. Vemos que:

(...) a dimensão da corporeidade nas experiências de contato direto, em que se vive, mais do que se interpreta semanticamente, o sentido: sentir implica o corpo, mais ainda, uma necessária conexão entre espírito e corpo. Ou então, a dimensão da imagem, em que o afeto e a tatilidade se sobrepõem à pura e simples circulação de conteúdos.

Trata-se finalmente de reconhecer a potência emancipatória contida na ilusão, na emoção do riso e no sentimento da ironia, mas também na imaginação, requisito indispensável do “capital humano” compatível com as formas flexíveis do novo capitalismo (SODRÉ, 2006, p. 13).

Percebemos nas palavras de Sodré, que há um caminho teórico que privilegia o emocional, o sentimental, o afeto, e ainda mais, o mítico, conforme Gilberto Freire abarca em seus estudos sobre a sociedade brasileira, quando inclui afetos, formas e até odores como análise de comportamento. “Dentro do movimento de fusão progressiva da vida com a tecnologia, torna-se também muito evidente a hibridização da *techné* com a *aisthesis*⁶⁹, com riscos paralelos de conversão de toda vida em emoção controlável” (SODRÉ, *idem*).

Quando falamos em estéticas midiáticas e narrativas de consumo percebemos uma nova ordem intelectual do sensível, de raízes audiovisuais e tecnológicas profundas. Ela se instala formando um novo “sensorium”, conforme percebia Walter Benjamin na emergência da modernidade.

Rose de Melo Rocha fala que o consumo implica a consideração das interfaces entre cena tecnomidiática, cultura das mídias e culturas do consumo. E ele, agora será apreendido como um processo que ultrapassa o plano estrito da posse e da apropriação de objetos, sendo a própria leitura crítica e os debates sobre as materialidades do valor de uso de tais objetos, que nos ensinaram os sentidos dessa amplificação. Não se trata aqui de discutir sobre as sinuosidades atinentes às dinâmicas de consumo cultural. Trata-se de uma atenção maior ao entrelaçamento definitivo entre materialidades e produção simbólica (ROCHA *in*: ROCHA; CASAQUI, 2012, p. 25).

A pesquisadora continua alertando para o fato de que “consumir hoje, é consumir cultura midiaticamente mediada, digitalmente interligada, imaginariamente compartilhada, imagetivamente realizada” (*idem*, 2009, p. 269). Consume-se a dramaticidade cotidiana a todo dia, a todo o momento. Ainda aponta sobre as relações entre magia e capitalismo utilizando o antropólogo Everardo Rocha, que visualizou tais relações como um novo totemismo, semelhante a uma ritualização mística:

A publicidade junta tudo magicamente. Na sua linguagem, um produto vira uma loura, o cigarro vira saúde e esporte, o apartamento vira a família feliz, o carro vira um fim de festa (...) na praia, a bebida

⁶⁹ Faculdade de sentir, compreensão pelos sentidos, percepção totalizante.

vira o amor, etc, etc., tudo isto, tal como no totemismo, classificando o lado da produção com o do consumo. E colocando esta lógica da reciprocidade e da aliança, colocando o tempo em suspensão, bem no centro do nosso sistema social (ROCHA, 2010, p. 136).

Busca-se o diálogo de tais relações com a dramaticidade transfigurada ou ressignificada e seus meandros afetivos, sensíveis, e ainda suas abordagens tecnofísicas e simbólicas de interação com o público. Isto, sutilmente agiliza despretensiosamente o consumo de informações, produtos ou qualquer outro tipo de objeto aliado a um interesse maior de domínio, porém, com a máscara de atendente das necessidades e sonhos das massas. “O consumo (...) tornou-se o consumo de uma lógica, e esta lógica associa-se à proposição de uma experiência, no caso a de ser capaz de portar um determinado estado de espírito midiaticamente agenciado” (ROCHA *in*: ROCHA: CASAQUI, 2012, p. 26-27).

Ressalto aqui que não há a intenção de abordar questões como consumo para felicidade, crise da felicidade na cultura de massas, dentre outros assuntos desse gênero. Viva-se aqui explicitar os pontos técnicos da dramaticidade que são utilizados pelas mídias na proporção de seus zelos próprios para produção de reportagens e informações simbólicas produtoras de sentidos à margem da profundidade da *aisthesis*, e, portanto, da reflexividade crítica para transformação do sujeito. Nada é o que parece ser, principalmente no campo midiático.

O universo do jornalismo é um campo, mas que está sob a pressão do campo econômico por intermédio do índice de audiência. E esse campo muito heterônomo, muito fortemente sujeito às pressões comerciais, exerce, ele próprio, uma pressão sobre todos os outros campos, enquanto estrutura. Esse efeito estrutural, objetivo, anônimo, invisível, nada tem a ver com o que se vê diretamente (BOURDIEU, 1997, p. 77).

Adotando a necessidade de uma extensão deste estudo faz-se necessário apontar o caminho a seguir sob a luz crítica da comunicação e suas flexuosidades discursivas. Expõe-se a colocação de Muniz Sodré em seu livro *A Ciência do Comum*:

(...) os seres humanos são comunicantes, não porque falam (atributo consequente ao sistema linguístico), mas porque se *relacionam* ou *organizam* mediações simbólicas – de modo consciente ou inconsciente – em função de um comum a ser partilhado. No âmbito radical da comunicação, essas mediações não se reduzem à lógica

sintática ou semântica dos signos, porque são *transverbais*, oscilantes entre mecanismos inconscientes, palavras, imagens e afecções corporais (SODRÉ, 2014, p. 9).

Aí está o cerne principal da dramaticidade simbólica dos fatos na mídia audiovisual: a linguagem e a interação das relações simbólicas da redoma midiática somadas aos recursos cênicos do teatro, principalmente e mecanicamente no que concerne a voz do encenador, construindo, então, as mediações do jogo midiático como um condutor mútuo dos atores sociais. Na necessidade de extensão mostraremos a comunicação das mídias pelo viés da confissão e do testemunho, aspectos bastante afetivos de identificação na contemporaneidade, e com ampla margem para dramaticidade.

9. Confissão e Testemunho como discursos de dramatização da mídia

Aprofundaremos neste momento a questão da veiculação, ainda com base nos discursos midiáticos, porém, tendo como alicerce a confissão e o testemunho, suas causas, emoções, construções e o modo de envolvimento do público pela dramatização na mídia. Para tanto, mostraremos a transição do jogo lúdico e da dramaticidade essencial à teatralização midiática, entretanto, abordando agora o discurso do indivíduo submerso pelos interesses maiores em meio aos discursos de culpa e vergonha construídos pelas linhas comunicacionais contemporâneas. É importante ressaltar que a cultura confessional vem de outrora presente no discurso anglicano que regia as narrativas vitimistas tomadas de culpa e vergonha. Posteriormente, emerge a cultura testemunhal, característica do movimento evangélico, em que o indivíduo atua como objeto discursivo-testemunhal para edificação de determinadas crenças, ou opiniões, no caso da mídia, como veremos adiante.

9.1. Do jogo discursivo à dramaticidade midiática

Em sua grande maioria, os discursos proferidos pela mídia colocam-se de maneira a estabilizar uma determinada ordem social que envolve comportamentos, relações,

interações, identificações do sujeito com o que é veiculado, e principalmente, a formação de credibilidades.

Muita coisa é veiculada na mídia, como, por exemplo, notícias de abuso sexual, bullying; vítimas de crime, catástrofe, acidentes; matérias sobre medicamentos e sua produção em nossa sociedade; assim como reportagens históricas sobre ditadura, holocausto e seus resquícios sociais presentes na contemporaneidade e materializado em suas vítimas ou parentes. Através de assuntos como esses ou também outros que, a princípio, possam parecer banais, é que observamos o organismo midiático numa áurea envolvente, tornando tais assuntos e seus textos em poderosos influenciadores da verdade eficaz.

O movimento sociológico se vale da presença do indivíduo e de suas relações sociais como material para o estudo ontológico do, então, sujeito. Dessa forma, coloca em análise a sua conduta em meio às alocações proferidas no âmbito das relações humanas: suas semelhanças, idiossincrasias, percepções, afetações, dentre outros. Isso, atravessado pela edificação midiática, seja ela, imagética, textual ou audiovisual.

Tal aproveitamento dos canais comunicacionais em relação ao sujeito traz à tona a questão da dramatização dentro dos veículos, mais propriamente, conforme vimos até agora, os espaços informacionais: jornalísticos – impressos ou não -, propagandísticos, novelescos, etc. A dramatização em seu sentido mais profundo e essencial sempre esteve ligada ao indivíduo e ao seu coletivo. Dramatizar significar mostrar organizadamente em uma linha contínua de atividades, as malesas, alegrias, religiosidade, políticas, crenças, costumes, enfim, o *modos vivendi*, da sociedade. Por isso a teatralização como sistema comunicacional e o drama, ou seja, a teatralidade, como seu resultado foram considerados desde a Grécia Antiga, como também vimos aqui, um curativo capaz de desatar os “nós existenciais” que se interpõem nas relações de alteridade (MORAES, 2012).

Utilizaremos neste momento a *Confissão* e o *Testemunho* colocados na mídia como forma de dramatização da vida. Ressalta-se a partir desse ponto a dramaticidade midiática à margem do “jogo lúdico” adentrando num jogo social, porém, proveniente da exploração da tragédia alheia sob a luz de aspectos confessionais e testemunhais no seio subjetividade em acordo com a mídia. No entanto, é preciso apontar o campo de fala e esclarecer algumas diferenças e semelhanças entre expressões ou termos aqui utilizados.

9.2. A dramaticidade como elemento da espetacularização social

É importante ressaltar no início deste ponto que não é mesma coisa a espetacularização cunhada por Debord, e a dramaticidade midiática aqui proposta através da dramaticidade dos fatos. Na expressão colocada pelo pensador francês percebe-se um sistema envolvente em grande proporcionalidade, tomando a sociedade como um todo em sua áurea de massificação, conforme aponta Kosovski (2004).

Para atingir tal massificação é preciso pontos de intervenção dentro desse sistema, isto é, pontos que convirjam para uma ordem maior de envolvimento por parte dos atores sociais. A teatralização (um dos pontos internos do drama) aliada aos meios de comunicação aproveita um determinado fato (ponto histórico) desse universo envolvente e o pontua com recursos mecanicistas de dramatização da vida, não mais para o levantamento de uma peça, mas sim, para uma “encenação da informação”. Por outro lado, a espetacularização se mostra com todos esses fatos (pontos históricos) intrínsecos da informação já encadeados. Ambos se complementam, é como se existisse um grande quebra cabeça histórico-social, a teatralização irá procurar as peças necessárias à determinado texto social e conectá-las da melhor forma à ingressar no sistema envolvente da espetacularização. Esta, por outro lado, abarcará estas peças textuais - selecionadas e transfiguradas pela teatralização da mídia - de maior interesse ao seu sistema. Intervém desse modo, de forma mais ampla sobre os pontos da “encenação social interna” da teatralização como um grande organizador dos discursos da “montagem social externa”, o quebra cabeça montado sob seu olhar (da espetacularização), ou seja, universalizante ou unidimensionalizante.

Nesse panorama, vivemos num jogo em que alteridades, sentimentos, ideias, reflexões, gostos e preferências estão na balança à identificação e relação do indivíduo. Assim, costurando e remendando hibridamente o nosso modo de atuar na sociedade mediante as nossas intenções de consumo, amorosas, religiosas, e dentre as tantas outras que complementam a nossa consciência.

O intento, diante desse cenário, é procurar discutir o espaço midiático e o discurso social por meio mais até do testemunho, levando em consideração o seu caráter sócio-histórico. Conforme aponta Michael Foucault (1988b, p. 4) em seu texto, *El sujeto y el poder*, publicado na Revista Mexicana de Sociologia: “Necessitamos conhecer as

condições históricas que motivam nossa conceitualização. Precisamos de uma consciência histórica de nossa circunstância atual”⁷⁰.

Não se deixará de lado a expressão exposta por Debord, pois, como notamos os dois pontos se entrecruzam. Vale ressaltar também que, observando o sentido implícito, os conceitos aqui expostos, à percepção deste estudo, não são e nem têm o mesmo significado, no entanto, ambos se completam no jogo da relação midiática dramatizada.

9.3. Jogo dramático, teorias sógnicas e comportamento social

Ao falar de jogo é preciso pensá-lo como um avante, um decorrer, seja ele na brincadeira lúdica das crianças, ou mesmo na interação entre os animais como vimos no início da primeira parte. Entre o jogo e a cultura, aponta-se o primeiro como anterior, pois ele não pressupõe necessariamente a sociedade humana, isto é, “os animais não esperaram que os homens os iniciassem na atividade lúdica” (HUIZINGA, 2001, p. 3). A brincadeira ou o jogo entre os animais constituem uma das formas mais simples de jogo, pois acontece espontaneamente. Por outro lado, Roger Callois, abordará a questão do jogo sob outro olhar.

O pensamento de Callois busca demonstrar como se dispõem as bases fundamentais dos jogos, sendo algumas de suas reflexões compendiadas nos seguintes aspectos: *jogo e vida* como elementos interpenetrantes, que se influenciam; jogo como atividade complexa, sobretudo pelas relações estabelecidas com a sociedade; jogo como possibilidade de diferenciação das diferentes culturas. Quer dizer, *jogo e vida* constituem-se como campos avessos, simultâneos e interdependentes que se dão de modo fecundo e complementar, gerando arrolamentos complexos e peculiares em cada cultura e época. Os jogos, como fatores e imagens da cultura, criam hábitos, provocam mudanças, oferecem indicações sobre preferências, debilidades, forças e caracterização de uma civilização. Nas sociedades ordenadas, que segundo o autor é a que vivemos atualmente, há a saliência da competição (*agon*) e da sorte (*alea*), onde o jogo constitui-se como espaço de revelação das contradições e paroxismos do humano. E é isso que percebemos aqui fortemente nos canais midiáticos e sua força de influência e comunicação através da dramaticidade (*mimicry*, também de Callois), que emergimos

⁷⁰ Livre tradução.

aqui neste estudo como midiática, utilizando as máscaras da vertigem (*ilinx*), apontadas pelo autor nas relações e produções de sentido.

O que se pretende abordar são formas mais complexas, como por exemplo, competições ou representações destinadas a um público. O modo como isso se dá nos veículos de comunicação pode engendrar “o jogo dramático”⁷¹, ou seja, falas e discursos propriamente arquitetados formando o jogo social a que se refere Callois, e não, como o jogo lúdico anterior a cultura, de Huizinga. Porém, torna-se interessante para este diálogo a colocação do autor holandês sobre a produção de sentido do jogo. Esclarece ele que o jogo:

Ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função *significante*, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa (...) que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação (HUIZINGA, 2011, p. 3-4).

Na mídia, são essas necessidades imediatas da vida que o jogo transcende que tomam forma se sobrepondo a questão essencial, ou seja, o sentido da ação humana. Há uma alteração das considerações a serem levadas em conta ao noticiar um acidente de grandes proporções, como, por exemplo, um crime, mortes trágicas, e também, o noticiamento de alegrias como a vitória de uma seleção de futebol, propagandas de jogos - loteria, megassena, e os depoimentos dos ganhadores legitimando as apostas fazendo crer que você pode ser o próximo. Tais fatos dentro dos dispositivos comunicacionais já *não* dizem mais respeito à “Paidéia” (JAEGER, 2009), o jogo dramático *como* e *para* a essência humana, onde a emoção intrínseca estará sempre ligada ao jogo lúdico, isto é, a espontaneidade.

Ao contrário, como reformulação do jogo dentro dos telejornais, propagandas televisivas e da internet, observamos a “Paidia” (SODRÉ, 2006), ou seja, a emoção aplicada à psique do espectador por meio do sensível, quer dizer, por uma questão sensorial, e por isso no âmbito do afeto, porém, planejado e arquitetado. Desse modo, o jogo midiático é tão bem recebido pelo público, porque é sutil, é próximo, é sensível, é emocional, é envolvente, no entanto, provido de discursos universais de interesses dominantes. Aí está o processo do jogo dramático *apropriado* e a representação

⁷¹ Referindo-se aos meios de comunicação, e não ao teatro. O jogo dramático colocado aqui aparece já apropriado, ou seja, vazio e mecanicista, e por isso arquitetado ao interesse do jogo social.

teatralizada como dramaticidade dos fatos na mídia. E para isso, precisando se valer de testemunhos será uma pitada a mais na produção de sentido e verdade do senso comum na formação de subjetividades. Sobre uma forma de comunicação atenta às particularidades do sistema automatista, pode-se ver abaixo:

(...) um esquema de comunicação exige, para sua construção pertinente, o exame cuidadoso das possibilidades combinatórias reais permitidas pela rede de relações que venha a ser estabelecida entre os traços dominantes da mensagem e as modalidades de recepção. Tais relacionamentos desenham o espaço semiótico da comunicação. Estudar-lhes as dimensões requer também postular um modelo de semiose isento de quaisquer peculiaridades advindas dos processos mecânicos com que lida a teoria da informação (GUINSBURG; NETTO; CARDOSO, 2006, p. 302).

Em relação ao comportamento enxergam-se valores e padrões hegemônicos incorporados e subjacentes aos fenômenos perceptíveis da ação e da comunicação de um grupo humano concreto. Verifica-se que esse:

(...) conjunto de sentidos e significações é vivido e assumido pelo grupo como a própria expressão de sua realidade humano-social; passa de geração a geração, sendo acrescido e transformado, conforme as circunstâncias ou necessidades (GUARESCHI, 2000, p. 16).

Quando o espaço midiático se apropria dessa questão essencial da comunicação, observamos a mídia e seu poder de aproximação como um relator de rápida identificação sentida pelo indivíduo e seu cotidiano, pelo sujeito e sua vivência emocional, pelo coletivo ou grupo social e seus interesses aliados ao sentimento despertado pela condução do jogo social apresentado como uma dramatização da mídia.

Assim, diante dessa aproximação, podemos fazer uma analogia com o teatro e as representações que nele cabem, assim como nos canais comunicacionais e suas linguagens simbólicas, de forma a aglutinar suas semelhanças com o *mimicry*, de Callois. Já, Richard Courtney utilizando a abordagem de J.A. Hadfield sobre *jogo, teatro e inconsciente* na vertente do jogo dramático e elementos da psicanálise, expõe:

Compreendemos (...) que o sonho é um teatro, no qual todos os atores representados no sonho são partes de nós mesmos. Nossas personalidades têm muitos atributos; temos o nosso lado gentil, nosso lado arrogante, nosso lado insinuante, nosso lado preguiçoso. Estes estão quase sempre em conflito e, conseqüentemente, criam problemas

na personalidade que podem ser reproduzidos nos sonhos. (...) todos esses aspectos da personalidade são personificados, e, no sonho, podem ser representados por pessoas (...) todos argumentado ou discutindo – como fariam num jogo (HADFIELD *apud* COURTNEY, 2003, p. 76).

E continua, sobre a representação e identificação, que aqui podemos direcionar ao indivíduo ou a um determinado público em massa ao assistir ou proferir um depoimento na mídia. O texto abaixo resume bem o jogo da dramaticidade na esfera social formando o drama das vidas que se cruzam:

(...) todas as pessoas são *dramatis personae*, representando, como o fazem num palco, certas ideias ou tipos de caráter, que não lhe são próprios. Em um jogo, um homem de caráter auto-suficiente significa a auto-suficiência no abstrato; um homem pedante, o pedantismo; uma prostituta, a parte sensual de nós mesmos; o padre da paróquia, a consideração pelos outros. São todas características que nós mesmos possuímos, e o sonho apresenta um teatro no qual todas essas características que estão em nós são representadas por pessoas (...) debatendo a questão, apresentando o problema de forma dramática e tendendo, então, a uma solução (*idem*, 76-77).

O valor dessa percepção é que quando a mesma é ativada através da mídia podemos ver a nós mesmos como vemos os outros, mesmo que seja por intermédio de um dispositivo comunicacional. A identificação do espectador com o depoente sofredor, a vítima ou o sujeito envolvido se dá por projeção, isto é, aquele que está na tela poderia ser aquele que está assistindo. A mídia é um campo expansivo da dramatização.

9.4. O drama histórico ou tradicional na mídia contemporânea

Trazendo o conceito da gênese teatral que se manifestava nas ruas “pelo povo” e não “para o povo” e que arraigava em seu intento narrativas do seu cotidiano é que se pode afirmar o conceito essencial da teatralização como uma dramaticidade dos fatos sociais.

O teatro e seu conteúdo sensível agem como um interventor social positivo em meio à construção de narrativas hegemônicas que se mostram simbólicas e tendenciosas. Mas não é isso o que acontece quando a mídia automatiza os recursos

estéticos do teatro para interesses capitalistas através das pautas esteticamente montadas para construção do discurso midiático do drama esvaziado.

Pode-se constatar sobre os meios impressos⁷², por exemplo, que em uma perspectiva gramsciana são “eficientes instrumentos responsáveis pela organização da hegemonia (...) e obtenção do consenso dos grupos subalternos” (COUTINHO, 2008, p. 54). Diante disso, enxerga-se, no campo das políticas públicas ligadas aos meios de comunicação, “governantes carismáticos que tendem a privilegiar iniciativas oportunistas” (FREIRE-FILHO, 2009, p. 63) para ludibriar consensualmente o público em massa.

Como exemplo dessa afirmativa, observam-se reportagens em que os participantes são colocados “cenicamente” em determinados locais, com determinadas roupas, e até mesmo com um texto pronto à ser dito, e que muitas vezes deveria se tratar de uma matéria jornalística de opinião do entrevistado.

Enxerga-se dessa forma, a “maquiagem da dramatização esvaziada”: vestimentas, textos, cenários, modos de falar e modos corporais em conjunto com uma ordem ideológica política e econômica determinada, comunicando sobre o sujeito ou o coletivo à maneira de seu interesse, de seu sistema, construindo falas superficialmente eficazes.

Pode-se ver, dessa forma, o modo autônomo dos meios de comunicação para produzir subjetividade. Tanto para produzir discursos de felicidade quanto de sofrimento. Segundo Paulo Vaz (2014): “Essas narrativas autobiográficas são melhores caracterizadas como testemunhos do que como confissões: elas se dão no espaço público e o sujeito do enunciado não é o indivíduo como agente”.

A verdade vem à tona com as formas de legitimação do discurso “há bastante tempo trabalhada e aperfeiçoada pela mídia”, conforme coloca Vaz. O autor completa:

Assim, além de serem testemunhos que se legitimam por estratégias retóricas acessíveis a qualquer um, essas narrativas também propõem explicitamente uma classificação hierárquica dos seres humanos, estimulando, assim, a identificação: a separação entre vítimas e agressores (VAZ, 2014, *n.a*).

Isso também se aplica ao testemunho na mídia, pois a participação dos envolvidos - vítimas em geral, diretores de consciência, instituições formadoras de opinião – é sempre carregada de construção de sentidos em busca de um discurso que

72. Como os jornais O Estadão e O Globo.

tenha como foco a vida do envolvido através de outros, ou seja, de seus testemunhos. A mídia sabe “não apenas o que é a verdade, mas também a verdade de cada um, reunindo em seu ser, portanto, a legitimidade da verdade, o rigor da autoridade e o desvelo de quem cuida” (VAZ, 2014, *n.a*).

De acordo com o cenário da mídia contemporânea, pensar em hegemonia midiática ou contra-hegemonia, como observa Paiva, exige um olhar crítico sobre os próprios conceitos apresentados, de modo a não torná-los vazios, mas “(...) reinterpretá-los com base no contexto societário vigente, em que as mediações tradicionais foram substituídas pela mídia, que produziu um novo ambiente, uma nova linguagem e novos ‘filhos do mundo’”. (PAIVA, 2008, p. 174).

Não se trata aqui de falar sobre disputa, resistência ou embate, o intento é apontar o quanto as falas proferidas pelos agentes do testemunho são mostradas de maneira que se perceba e conheça a vida do outro pelo viés da felicidade e da apiedação, e não refletindo sobre qual atitude deveria ser tomada.⁷³

No âmbito midiático, reforça-se aqui, observam-se os recursos imagéticos, textuais, roteirísticos, de sedução, rápida identificação, e o comportamento dos apresentadores, repórteres e entrevistados. Isto, mediante modos de produção específicos para construir reportagens, textos e imagens ilusórias fabricadas com intento de aglutinar ficção/possibilidade e realidade, reforçando o *quarto bios* ou *bios midiático*, cunhado por Muniz Sodré (2002).

Percebe-se a influência da informação mediada pela dramaticidade apropriada relacionada às determinações dos aparelhos hegemônicos midiáticos e as narrativas neles produzidas. Tal ação realizada pelos processos comunicacionais engendra a apresentação de um ponto limítrofe no qual se encontram os atores sociais, no meio ambiente em que vivem e o seu caráter de “representação social”, tal como sugere Espósito.

Encenar pode ser entendido como interpretar materialmente algo que foi escrito para isso, como, por exemplo, um texto de teatro, onde as diretrizes linguísticas apontam para o caminho necessário da encenação para mostrar, dizer, contar e instigar reflexões. Quando o campo midiático se utiliza desses recursos cênicos produz uma transição para uma dramatização rasa, ou seja, “uma realidade de pura imagem onde se enxerga os bastidores sociais de uma fábrica de ilusões” (PAIVA; SODRÉ, 2004). Isto

⁷³ No caso das vítimas de crimes, acidentes ou tragédias que poderiam ser evitadas, ou pelo menos amenizados pelo Estado, ou dependendo do caso, uma determinada instituição responsável.

pode ser acomodado de outrora para o momento contemporâneo. O conteúdo geral se adequa ao momento e à época utilizando a “ideotextualidade” (PAVIS, 2008) pela abertura que ela empreende ao se adequar ao seu referente público, ou seja, de acordo com o autor:

O processo de encenação assume a mediação entre o Contexto Social do texto outrora produzido e o Contexto Social do texto agora recebido por determinado público; esta encenação assegura-se da ‘função de comunicação’ (PAVIS, 2008, p.35).

Vale ressaltar que a encenação a que se refere Patrice Pavis não foi ainda apropriada ou reificada, portanto, não foi exacerbada por uma hipertextualidade ou hiperrealidade. Tal contexto repensado não inclui somente a formulação de um espetáculo, de uma dramatização ou formulação de um texto, mas no conjunto de práticas socioculturais que sustentam esse espetáculo (PAVIS, 2003). Pode-se colocar que: “O contexto social em que um determinado grupo está situado coloca-o de forma a posicionar-se de tal ou tal maneira intervindo cognitivamente diante da informação recebida”. (MORAES, 2011, p.75).

9.5. Confissão e Testemunho no campo midiático

Enxerga-se na questão histórica o poder agindo de forma repressora até o século XVIII, impondo por meio da obrigação ou da força o modo social de agir, ditando estruturas, formações de discursos, e inclusive as relações do *self*.

A partir desse momento, o poder, para Foucault (1988) produz a “negatividade ética” no real, ou seja, produz o que “não se deve ser”, e desse modo cria uma verdade/realidade específica que se coloca como uma forte fala legitimadora das ações e relações de poder. Este funciona por produção de identidade, como por exemplo: o que de fato são; o que pensam ser; e, como são vistos os sujeitos. É por meio dessa relação que são percebidos os outros, a importância de sua presença ou não para determinado grupo. Assim, podem-se destacar alguns aspectos sociais como as relações matrimoniais, o que é permitido e proibido, e principalmente, a questão da razão, pois ela traz o equilíbrio social. A “desrazão” profanava a igreja, roubava, não construía um discurso confiável, ou seja, a desrazão era o outro da razão, e, portanto, criava a ideia de

inimigo ou identidade negativa, ameaçadora da ordem social, esta que procurava ser um dispositivo de aliança e ordem do desejo humano. É nesse entrelace de relações que se encontra o *self*.

O *self* dependerá da cultura ou da história na qual ele se formou. Estará sempre permeado por emoções construídas culturalmente (Taylor, 1997). Desse modo, encontra-se como objeto do mundo (recebendo influência exterior) e objeto da emoção (buscando a sua influência interior), além de adquirir as emoções padronizadas, como, por exemplo, a “noção de respeito”.

Na modernidade pode-se perceber a multiplicidade de valores e comportamentos através das formas de crença, onde temos como exemplo o progresso, de Marx, que teoricamente se dividia entre igualdade e autonomia; e a liberdade do indivíduo, colocada por Nietzsche. Neles pode-se encontrar também a dicotomia natureza e cultura, sendo a primeira conotada pelo mito e pelo oriente, por outro lado, a outra é formada pela razão – a separação entre nós e eles – e, a filosofia grega e o capitalismo, vindos do ocidente.

Levando em consideração a construção histórica do discurso e, portanto, também do comportamento social, a *confissão* e o *testemunho* sempre estiveram ligados ao sentimento de culpa e vergonha. Se eu acho correto o outro ser, eu preciso ser. Existe uma fidelidade social por obrigação de conduta, por medo, onde o indivíduo se submete a uma força maior mesmo não concordando, seja por religião ou por lei imposta. Isso mostra o como o indivíduo pode se relacionar mediante a cultura na qual está inserido. Diferente dos animais, que possuem comportamentos instintivos e repetitivos, o humano atua dentro de uma plasticidade, que pode ser intercultural ou não, dependerá da cultura em que vive, pois essa mesma cultura forma um determinado e tolo *Ethnos* limitando a expressão das emoções.

Na passagem da *confissão* ao *testemunho* percebemos que antes o sofrimento era considerado culpa do próprio agente, ou seja, “sofro por minha causa”. Atualmente nos deparamos muito mais com o discurso “sofro por culpa do outro”. Na transição da modernidade para pós-modernidade percebemos a diferença do discurso: na primeira é ruim ser diferente, por outro lado, na segunda é ruim ser contra a diferença, ou seja, ser o preconceituoso.

A mídia se vale desses novos discursos para realizar os sutis sugestionamentos sobre as opiniões da sociedade. A confissão, anteriormente, se dava em um espaço privado, livre de pré-conceitos e a espera de um perdão, já, atualmente, o testemunho

precisa do espaço público, da audiência, exige tolerância e insufla o desafio e o orgulho. Ele se legitima pela experiência singular, ou seja, o enunciador passa a ter certa “autoridade” – convicção - sobre a “autoridade maior” – uma visão preconceituosa dos diretores de consciência.

Quando observamos a confissão ou o testemunho no campo midiático percebemos que a enunciação transforma o sujeito colocando-o em um espaço privado ou público, na dimensão do outro, e em ação comparativa para poder conceituar o discurso. Vale ressaltar que a confissão é colocada na dimensão do agente, ou seja, de quem fez, enquanto o testemunho é colocado na dimensão do outro, no intento de comparar-se para legitimar seu discurso⁷⁴.

Abordando a questão do drama na mídia percebe-se, em meio ao testemunho, a veiculação direcionada por meio do sofrimento, ou seja, da piedade, imputando aos cidadãos fazer algo como se fosse uma culpa social.

Na simplificação da narrativa midiática há sofrimento porque há imoralidade, isto é, a incapacidade ou incompetência do Estado em exercer seu devido trabalho. No caso de um acidente com vítima fatal, a mídia direciona o discurso para uma vida privada e não para o que a vítima significa para sociedade. Quer dizer, resume-se a uma vida feliz, boa, sem olhares preconceituosos, isto colhido pelo testemunho dos amigos e familiares, mostrando a vida venturosa interrompida, e não as providências que poderiam ser tomadas para impedir o ocorrido. Trata-se de uma dramatização emocional mais do que uma crítica, ou seja, quanto mais se aproxima o público do fato menos ele produz capacidade reflexiva (BRECHT, 2005). À exemplo apontamos o acidente com o avião da AirFrance, em 2009, Na época foi lembrado um grande acidente aéreo ocorrido em 1973 a fim de alimentar a semelhança dos fatos para exaltar ainda mais a notícia.

⁷⁴ *n.a.*, VAZ, Paulo. Comunicação e História do Pensamento I – Da confissão ao testemunho: identificação, normalidade e discurso autobiográfico. ECOPÓS/2014.1.



Narrativas das vidas das vítimas.

Figura 13. Percebe-se a mudança no foco narrativo. Antes, ainda na transição discursiva, mais crítico, em 2009, com apelo mais emocional. No testemunho dos familiares e amigos observamos o processo da Dramatização Midiática.

Anteriormente o indivíduo era colocado como representante de uma ação, o que o leva a uma determinada condição social, atualmente o indivíduo é mostrado através da incompetência do Estado, mostrando nos veículos midiáticos o que “não” deveria ter acontecido, ou seja, o trágico ocorrido resume-se a uma inocente vida feliz para ser lamentada. Não há a dramatização de uma narrativa conflituosa reflexiva como na dramaticidade essencial (ROUBINE, 1998; 2003), mas, uma dramatização de interesse institucional. Não há preocupação com a teatralidade, ou seja, com o resultado do processo de teatralização ou o que ele essencialmente precisa causar no público, mas sim, em pontuar a construção dos discursos da verdade de forma eficaz e superficial. O discurso é agora, piedoso, emocionalmente falando.

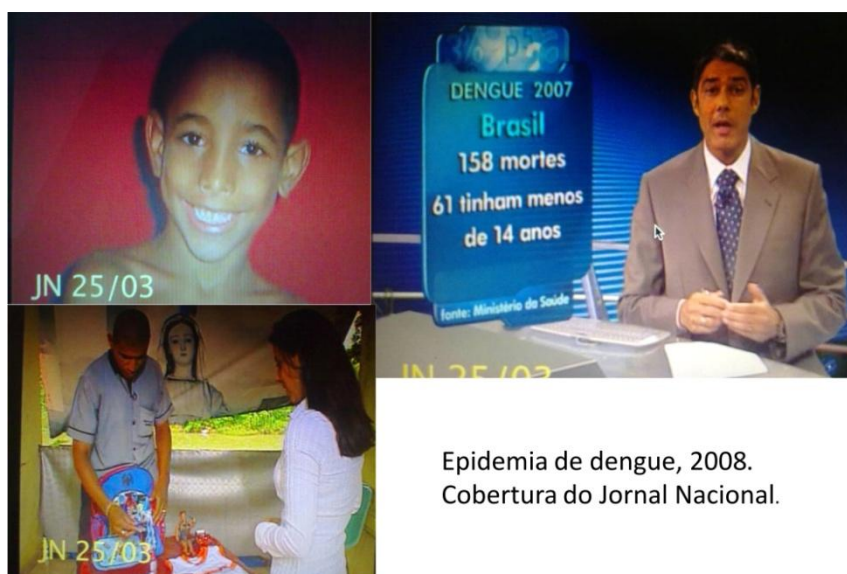
O teatro transfere o discurso do papel para o movimento, para o palco, para a ação por meio do corpo; a mídia transfere os eventos do corpo, da ação, para o papel⁷⁵ ou para o dispositivo comunicacional⁷⁶ edificando a fala por meio de imagens resultadas do processo de dramaticidade midiática, que vale ressaltar novamente, não é o mesmo sistema do processo de espetacularização, de Debord, como já foi abordado aqui.

Ensejando a questão do testemunho, atina-se à exploração dos meios sobre os fatos através da comunicação exacerbada, que extrapola a verossimilhança tornando o texto um tanto artificial, principalmente no aspecto imagético, grande fonte de reforço noticiário dos meios impressos, por exemplo.

⁷⁵ Mídia impressa.

⁷⁶ TV ou internet.

Isto ocorre através de imagens fotográficas ou audiovisuais, no caso da TV, como foi o episódio da reportagem exibida no Jornal Nacional, em 2008, em que mostra o pai segurando a mochila do colégio de seu filho, o qual havia perdido em uma epidemia de dengue naquele mesmo ano. Tal imagem pode ser produzida, montada, encenada, dirigida cenicamente para simulação⁷⁷ ou registrada na espontaneidade⁷⁸, como o primeiro grande tiroteio da contemporaneidade na orla de Ipanema, em 1999.



Epidemia de dengue, 2008.
Cobertura do Jornal Nacional.

Figura 14. Foto montada em simulação, na missa do garoto vítima de dengue, para maior identificação e *Pietá* do público.

⁷⁷ À pedido da produção da reportagem a foto é registrada mediante uma montagem cênica acordada anteriormente.

⁷⁸ Registrada no momento exato do desespero dos transeuntes de lazer.



Figura 15. Momento do tiroteio registrado pelas lentes de Marco Terranova – Prêmio Esso de Fotojornalismo, em 1999. Clic na espontaneidade das vítimas/atores sociais. Observando a pictorialidade, há uma cena teatral onde tudo e todos estão distribuídos uniformemente na caixa preta do palco da vida pela visão da quarta parede, aqui representada pela lente.

Embora a espontaneidade do momento não requeira uma direção teatral, a mídia aproveita a estética visual manifestada para o seu interesse discursivo. O olhar que observa a imagem é que irá diferenciar a análise de uma espetacularização para uma dramaticidade midiática, pois antes de analisar o discurso, como feito pelo campo da comunicação, torna-se necessário esse olhar teatral que trago aqui como hipótese, pois ele pode minuciar e aguçar a observação do pesquisador para um olhar mais perscrutador dos fatos. Isso não invalida o conjunto elementar da dramatização dos fatos, ao contrário, dá ainda mais força à essa percepção empreendida aqui para apontar criticamente um caminho contrário ao originado pelo teatro desde os tempos antigos, como observamos antes. Outro exemplo muito marcante sobre a montagem de uma cena jornalística usando elementos teatrais, além de exemplos sobre esporte e humor no jornalismo teatral, é apontado pela jornalista Gabriela Lapagesse, a qual trouxemos aqui num momento anterior:

...o que eu observo e sempre observei é que existem alguns veículos e algumas matérias em que “as tintas são carregadas”. Temos um exemplo bastante conhecido que é o da escola pública, em Realengo, quando um homem entrou e matou várias crianças e adolescentes. Foi um caso grave e que chamou muito a atenção do grande público, sendo assim você tem matéria durante vários dias. Normalmente, no

primeiro dia é aquela cobertura sobre o fato em si: como o cara entrou, o que fez, quantas pessoas matou, o estado de saúde de quem está no hospital, etc. A partir daí, parte-se pra uma “exploração” do sentimento da família. O testemunho da família, o que a mãe fala, o que a criança disse para mãe pela última vez... coisas nesse caminho...a intenção é, além de reportar o fato, sensibilizar o público...fazer com que o assunto possa atingir as pessoas e reverberar por algum tempo.

A Record, por exemplo, é uma TV policiaisca... cobre com mais intensidade tiroteios e afins e tem um público cativo para isso. A Globo também cobre este assunto, mas de forma mais branda, não há programas específicos para esse tipo de abordagem, porém, fica mais intenso para a Globo quando o fato ocorre na zona sul ou quando há morte de criança.

Outro exemplo sobre a dramatização ou teatralização nas emissoras é o modo como se comporta o condutor do programa. O Marcelo Rezende, falecido em 2017, fazia o *Cidade Alerta*, na Record. O programa era basicamente a cobertura de crimes, tiroteios... ou seja, era um programa pesado. Ele colocou, sabiamente, humor no programa. Então ele tinha o momento “porrada” que era a junção de várias notícias pesadas, e depois vinha com brincadeiras feitas por ele mesmo. Ele prendia o público por horas. Acredito que tenha que ser um pouco ator para fazer isso, ou ter uma disponibilidade artística parecida.

Sobre isso temos o esporte da Globo, que vem passando por uma reformulação nos últimos 10 anos. Hoje em dia, a pessoa que apresenta um jornal esportivo tem muito do comportamento de um ator ou de uma atriz. Tem que ser uma pessoa bem solta, com um toque de humor significativo e refinado. Isso é uma realidade. Olha o “Cafezinho com Escobar”, abordando o futebol em plena rua, utilizando o espaço urbano de interação pública da cidade, é um belo exemplo de dramaticidade no jornalismo afim de aproximar o grande consumidor da mídia esportiva. As pessoas hoje podem ver o que quiserem na internet, e com isso a TV e a imprensa como um todo perde espaço e conseqüentemente o público. Então os apresentadores tiveram que se soltar mais, serem mais teatrais. Nesse aspecto temos também o Evaristo Costa, que apresentava o *Jornal Hoje* com a Sandra Annenberg, e agora virou ídolo na internet. Ele começou a jogar humor com piadinhas no Jornal e chamou a atenção. Acabou virando um personagem. Não importa se o exemplo é de sofrimento, humor, esportivo ou político, ele sempre estará acarretado por algum testemunho, seja por parte da vítima, parentes da vítima, dos envolvidos na áurea humorística ou na paixão e euforia do esporte, ou ainda envolvidos e movidos por convicções próprias e posições partidárias.

Agora, um exemplo emblemático sobre a dramaticidade dos fatos através de imagens é uma foto símbolo muito marcante sobre um fato ocorrido em Paris. Era um homem que estava numa van ou caminhão e acelerou em cima de uma multidão. Esse acontecimento percorreu o mundo através imagens e textos. Mas a imagem mais marcante, e que foi “encenada” dramaticamente, é a foto-símbolo de um corpo coberto de uma criança morta com uma boneca ao lado. A boneca foi colocada ali estrategicamente para um apelo emocional. Há inclusive o caso de um fotógrafo famoso que carregava sempre uma boneca com ele para usar em situações como esta para montar ou encenar uma foto

simbólica. Há sempre o outro lado da história em que dirá ser uma mentira, e que não passa de conspiração com o repórter ou a emissora para a qual ele trabalha. O fato é que é um caso bastante conhecido não só pela foto, mas também pela trajetória do repórter (*Trecho da entrevista realizada em 5 de janeiro de 2018*).



Foto-símbolo, mencionada pela jornalista Gabriela Lapagesse, do atentado ocorrido na França, em 2016. Foto: Eric Gaillard

Tais exemplos ilustram e reforçam a hipótese desse trabalho: a dramaticidade dos fatos como elemento de identificação e componente interno da espetacularização para edificação do drama midiático.

Reforçando a posição do jornalista no canal midiático apresentam-se as três vertentes do testemunho. As narrativas testemunhais, segundo a audiência do telejornalismo, geralmente ocorrem nas veiculações sobre:

- Tortura; desapropriação (terras, terreno, conjunto habitacional em julgo pela lei);
- Terrorismo; crime; saúde; acidentes; catástrofes e epidemias;
- Estupro; abuso sexual; bullying.

Na segunda vertente a vítima é virtual, ou seja, havia a possibilidade de não ter acontecido, de ocorrer novamente, ou ainda, acontecer com o próprio espectador. Isso devido à colocação do repórter ao realizar a reportagem, seja ao vivo ou não.

Em meio a tais vertentes, engendram-se as transformações históricas na forma de abordagem e veiculação, e com a dramatização na mídia não é diferente. Antes se

mostrava o corpo da vítima ou o seu sofrimento, atualmente utiliza-se a “Pietà”⁷⁹, quer dizer, faz mais sentido na dramaticidade midiática mostrar o sofrimento da mãe, do pai, dos amigos, sem se importar com os sentimentos internos.

Em mais uma transformação, passa-se a legitimar na formação do discurso o “obituário igualitário”⁸⁰, no qual falar do sofrimento através do testemunho de familiares sobre a vida feliz é o mais importante, mais do que falar dos atos que levaram ao ocorrido, seja em qual das três vertentes se deu.

O texto midiático coloca o indivíduo no lugar dele, no lugar de sofrimento. O evento poderia ter ocorrido com qualquer um, principalmente, com o espectador. A mídia se vale do testemunho o tempo todo, seja da vítima, ou do jornalista e sua experiência junto com o espectador dentro do evento social em voga veiculado simultaneamente com a sua participação “especial”. Observa-se nesse momento o ponto de convergência da dramatização na mídia por intermédio da confissão e do testemunho, embora, para o drama na mídia interesse mais o testemunho devido à audiência que o mesmo precisa para se legitimar e construir uma fala.

Aliando o drama na mídia ao discurso midiático através da confissão e do testemunho como interação social, observamos também as questões sobre culpa e vergonha, e é nesse ponto que percebemos as transformações do discurso social e midiático através dos tempos.

Na modernidade constatamos o discurso da confissão tendo como conteúdo a culpa do próprio indivíduo que sofre, ou seja, “sofro por culpa minha”. Por isso, o sofredor, vítima, ator social, enfim, o indivíduo em questão, procura a distância do que seria “anormal” para as instâncias legitimadoras. “Distancio-me do anormal porque sinto culpa de ser semelhante à”⁸¹. Por outro lado, na pós-modernidade encontramos o testemunho como uma das formas edificadoras do texto midiático, porém, sempre apontando o outro. O ator social sofre por culpa do outro e busca distância do preconceituoso. No discurso da pós-modernidade quem alimenta ideias preconceituosas está errado, ou seja, a visão externa do observador (formadores de opinião) não terá

⁷⁹ *n.a.*, VAZ, Paulo. Comunicação e História do Pensamento I – Da confissão ao testemunho: identificação, normalidade e discurso autobiográfico. ECOPÓS/2014.1.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Idem.

mais o peso maior sobre as tomadas de decisão. Apresenta-se desse modo a “vergonha reflexiva”⁸². Esta, veremos mais adiante.

A *vergonha* está associada à honra, ao olhar do outro. É própria de uma sociedade hierárquica. Já a *culpa* é a internalização do olhar do outro. Eu preciso ser digno, logo faz mais sentido abraçar o olhar do observador por ser o legitimado pelo ordenamento universalizante e pelas narrativas midiáticas que insuflam comportamentos.

À *vergonha* engendram-se a hierarquia e a honra, a necessidade do espaço público - o que é visível -, o destacamento do observador e espera-se a punição imediata. Por outro lado, a *culpa* está intrinsecamente ligada ao privado – o invisível -, ao que pensa de si, pois não há o outro, e porque o indivíduo que gosta do que faz espera um castigo.

A forma como os veículos narram tais fatos torna-se superficial diante das essências humanas envolvidas, e por isso, uma dramatização midiática mecanicista fica à margem do jogo essencial da dramaticidade. Esta, um relator artístico da vida que busca o “desvendamento humano” (GROTOWSKI, 2007) para um convívio mais justo diante do cotidiano construído pelo homem.

A vergonha reflexiva surge a partir do questionamento da culpa moderna e sua uniformidade de valores. O testemunhante passa, então, a ter outros princípios sobre os seus atos. Ele se arrepende do feito e a partir desse momento desqualifica o observador e o seu preconceito diante de seu testemunho, ou seja, não fica mais refém do olhar externo e seu julgo. Existe, agora, uma forma particular de arrependimento: “o agente do passado era fraco, errado, esse agente de agora não é mais assim” (VAZ, 2014, p. 8).

Há, portanto, nessa nova perspectiva, uma superação do indivíduo sobre os conceitos sociais arraigados durante a construção histórica. Neste sentimento pós-moderno existe o pensamento do orgulho e da autoestima, o desafio, a autoafirmação, e o testemunho agora se mostra uma legitimação global, ou seja, faz-se para o bem da sociedade, por isso, o espaço público torna-se necessário para o depoimento do sofredor, pois agora ele também relata, e não mais somente o intermediário comunicacional, ou seja, o jornalista ou o veículo.

Pôde-se constatar neste encaminhamento para o final do texto um sofrimento primário ligado à vergonha; uma emoção dolorosa referente à culpa; e um arrependimento moral que diz respeito à vergonha reflexiva. Logo, percebemos o

⁸² Idem.

testemunho – muito importante para o drama na mídia - como autorrepresentação, sendo assim um significativo recurso para a dramatização midiática.

Dessa forma, enxergamos a mídia como um campo de discursos teatralizados que utiliza como recursos de enunciação, além de outros, a confissão e o testemunho diante do jogo social empreendido pelas instituições comunicacionais e seus valores constitutivos.

10. O sujeito imigrante intervencionista: *Ethnos* de dramaticidade

Até o momento, percorremos os desvios intencionais dos textos sociais pela esfera do poder mediante o movimento do sujeito e suas intervenções na sociedade através das instâncias do poder, da arte, do esporte, e, principalmente da mídia. Desse modo, angariamos ao longo da leitura “tensões sociais”, conforme conceitua Walter Benjamin, ao perscrutar e analisar fatos históricos de seu interesse. Encaminhando-nos a um desfecho analisaremos, a partir desse momento, tudo o que expomos sobre as tomadas de direção de consciência, onde o poder e as relações se estabelecem por um conjunto amplo de normas legitimadas e universais. Para tanto, avançamos agora observando como cenário mundial o movimento de imigração retratado pelos textos midiáticos.

10.1. *Establishment* e o texto midiático na alteridade dos sujeitos imigrantes

Neste instante, pretendemos apresentar a influência da comunicação midiática ancorada nos recursos cênicos teatrais embaçados, expostos nas “janelas sociais da contemporaneidade”⁸³, que possuem certa autoridade na construção identitária e nas negociações de sentido entre os sujeitos e as esferas dominantes: governamentais e midiáticas. Trata-se de abordar as distinções sociais (BOURDIEU, 2007) referentes às esferas econômicas e culturais, e mais o amplo campo em que se coloca – ou são colocados – os sujeitos.

⁸³ Comunicação exercida por visores em formato geometricamente quadrado, desde a televisão, passando pelas janelas dos carros, até celulares. *n.a.* ELHAJJI, Mohammed. Comunicação e Experiências Urbanas: migrações, diásporas urbanas e mediações interculturais. 2014.1.

Tais “janelas” colocam o indivíduo ou coletivo, e o sujeito desse coletivo, em posição de espectador, e não de interventor humano, passando dessa forma à passividade, o que subtrai toda e qualquer possibilidade de edificação de um construto-reflexivo por parte do sujeito. O “imaginário por um quadrado” envolve o indivíduo em uma área comunicacional baseada na midiaticização, ou seja, a vida pela mídia, ou o “quarto bios” (SODRÉ, 2002). Desse modo, o vai moldando e formando o seu sujeito relacional.

A construção teatral essencial tem por finalidade retratar a vida cotidiana com suas alegrias e conflitos, e a partir daí, juntamente com os integrantes sociais refletir e amparar suas afinidades de modo a pensar com mais nitidez sobre a alteridade e sua importância no desenvolvimento experimental da sociedade.

É importante para os indivíduos e os coletivos aprender a “entender os mecanismos de funcionamento dos meios de comunicação – desde suas técnicas e linguagens até os mecanismos de manipulação a que estão sempre sujeitos”. Posteriormente, “de posse desse conhecimento, formulam espírito crítico capaz de compreender melhor a lógica da grande mídia” (PERUZZO *in* PAIVA, 2007, p. 84).

A dramatização do teatro busca multiplicar os valores humanos intrínsecos ao indivíduo em potencialidades, aliando o fazer teatral consciente à “compreensão responsiva” (BAKHTIN, 2010) e à apreensão crítica dos aparelhos e mecanismos de “regulação” (BAUMAN, 1998). Esta, inserida numa “ordem ideológica econômica e política que constitui uma sociedade ou um Estado”, o *Establishment*⁸⁴.

Aqui, buscaremos apresentar a dramatização midiaticizada pela hegemonia e analisá-la sob a luz da transfiguração dos discursos sociais, mais propriamente, a dramaticidade na mídia, que esvazia o drama teatral ao colocá-lo sob o bastão dos recursos imagéticos condutores de consciência.

O teatro dramatiza os fatos tendo por objetivo a compreensão social despertando o sentimento de pertença em cada um. Já na mídia, esses recursos perdem a força tornando-se apenas um instrumento banal, porém, envolvente por meio da irresistibilidade sedutora do jogo entre os homens no ambiente das transmutações das imagens midiáticas. Cada um precisa ser melhor, mais forte, e mais visível que o outro.

⁸⁴ *n.a., Idem.*

Mídia e Dramatização

Com o desenvolvimento da pólis – *Metrópole, Cosmópolis e Tecnópolis* – fica-se a mercê do olhar tendencioso da mídia. A *Metrópole*, ou seja, a cidade, é construída por “fluxos comunicacionais” (ELHAJJI, 2014) e pretende se tornar uma *Cosmópolis* – pólis universal com destino e partida - e uma *Tecnópolis* – pólis regida pela tecnologia que são produzidas e destinadas à cidade.

É preciso atentar para o quanto é prejudicial “vender” a cidade para os ricos (acomodados, velhos, dominantes), pois, tal fato evanesce com a criatividade do espírito jovem e renovador e provedor de grandes desenvolvimentos e transformações⁸⁵. É no desenvolvimento do cosmopolitismo e da tecnologia que se percebe a construção ideológica do drama na mídia em meio ao sujeito e sua alteridade. É “nessa edificação do discurso dominante que se encontram as distorções sociais” (MORAES, 2010, p. 3) alimentadas no interior do sistema midiático.

O teatro e seu conteúdo sensível agem como um interventor positivo em meio à construção das narrativas hegemônicas que se mostram simbólicas e indutoras. Mas não é isso o que acontece quando a mídia automatiza os recursos estéticos da caixa preta para interesses capitalistas através das pautas esteticamente montadas para construção de textos midiáticos do drama superficial. A órbita da estrutura comunicacional que viemos vasculhando até o momento atinge também o movimento de idas e vindas dos imigrantes, principalmente dos que ficam. Muitos buscam um lugar acolhedor na terra estrangeira. Por vezes o que se veicula é apenas a situação do momento (conflitos e refúgios) e não uma explicação ou algo sensível a se fazer priorizando leis de base para apoio a estas pessoas.

Um exemplo que toca a questão do imigrante foi veiculado no Jornal Nacional nos anos 1980. Tratava-se de um rapaz brasileiro que foi para os Estados Unidos trabalhar em um restaurante como auxiliar de cozinha. Passados quase um ano a Rede Globo de Televisão produziu e veiculou uma reportagem sobre turistas brasileiros que viajavam para os Estados Unidos para passear e consumir, pois nos anos 1980 todos os produtos importados eram novidades. No dia da reportagem este rapaz estava de folga e passando pelo local o descobriram brasileiro, pediram, então, para ele vestir a uma

⁸⁵ n.a, *idem*.

camisa do Brasil e falar o texto pré-produzido pela pauta do Jornal Nacional. O texto preconizava o quanto era bom ter a oportunidade da concessão do visto para passear e comprar nos Estados Unidos, conhecer outra cultura, etc. E tudo isso com imagens e locais pré-determinados que mostrassem a “felicidade” dele e de outros que estavam ali. No entanto, como a condição dele era outra, a verdade era outra, foi oferecida uma gratificação em dinheiro para que ele falasse sobre o glamour, a alegria, o enriquecimento cultural, ou seja, tudo o que ele não vivia naquele país. Ele era imigrante trabalhando lá por falta de oportunidade em sua terra. É criticamente sensível a percepção da dramatização banalizada ou naturalizada da mídia atrelada ao *Establishment* contextualizando as instâncias imigrantes ao modo de seu ordenamento.

Tais fatos ficam na obscuridade por tratarem-se de imigrantes, grupo também e bastante arrolado à dramaticidade da mídia. Muitos são os casos e os reais motivos de pessoas que buscam a vida fora de seu país e não recebem apoio nenhum da mídia internacional.

Percebemos a partir disso as “webdiásporas” (ELHAJJI, 2014a) organizadas por determinados grupos imigrantes, cada um com assuntos e tradições de seu interesse, onde podem se organizar, se comunicar, trocar informações através de suas próprias vivências, experiências, saudosismos e lembranças na esfera do “sensível” (RANCIÈRE, 2005). Elhajji assinala sobre os imigrantes:

Ao recorrer à webdiáspora, a comunidade transplantada poderá tecer e reforçar suas redes sociais, econômicas, políticas e culturais transnacionais; sem todavia deixar de edificar um espaço simbólico que reproduz ou simula o estar-junto na ‘pátria’ de origem. Sendo o problema, justamente, toda a complexidade deste ‘estar-junto em pátria’ que prescindem da dimensão espacial – em princípio de toda memória coletiva e todo projeto comunitário de ordem étnico-cultural (...) (ELHAJJI, 2014a).

Aliando o campo da comunicação ao do teatro, enxerga-se uma possível analogia com a mediação da informação e a forma como é veiculada. No campo teatral busca-se a reflexão mais próxima ao humano, ao indivíduo ou o fortalecimento do sujeito, o que irá reverberar em seu coletivo, percebe-se numa estrutura parecida os imigrantes se organizando nas webdiásporas.

No campo da comunicação também se busca através da informação um constructo-reflexivo, porém, quando a colocamos na mídia e a analisamos sob a luz

crítica percebem-se outros modos de operação. A dramatização dentro do campo midiático, agora proferida pelos dispositivos webcomunicacionais.

Tais veiculações edificam constructos comportamentais por meio do “habitus” e das “relações simbólicas” (BOURDIEU, 2007), edificadores de identidades passivas que geram a insegurança existencial, impossibilitadores dos processos de comunicação e movimentos sociais gerativos, e, inculcadores de uma vida naturalizada através da tela por intermédio da midiaticização. Como fica o sentimento de pertença dos imigrantes e sua alteridade quando convivem com as diferenças e preconceitos do país que, dependendo dos interesses internacionais, os “hospedam”, “alojam”, “suportam”, “reprimem”, “aceitam”, tendo como suporte dessa recepção o forte discurso da mídia?

A informação, publicização dos fatos, discursos ou produtos mercadológicos são percebidos atualmente como um sistema de profundo conhecimento, verdade, realidade, e por isso, tornam-se necessidade para as alteridades. Na atomização da contemporaneidade é preciso olhar o outro de acordo com a ordem ideológica vigente, ou seja, longe da percepção sensível. É o olhar crítico do teatro e da comunicação sob o conceito de dramaticidade midiaticizada que nos possibilita enxergar uma estética cênica vital para o setor das comunicações.

O que se conhece dos imigrantes é o que está na mídia, ou seja, o real sujeito da imigração agora é ficcional, mostrado pelos painéis da dramatização midiática em meio à alteridade dos imigrantes relacionada ao “nós” cunhado pelo país onde vivem. Muitos lutam para estar entre o “nós” procurando sobreviver, outros estão longe disso.

Comunicação e fortalecimento do movimento migratório

Além das webdiásporas, podem-se encontrar produções audiovisuais muito importantes para o fortalecimento dos grupos imigrantes, como é o caso da campanha de 35s da Anistia Internacional: *Respeite o Imigrante*. A campanha exalta que deveria haver uma relação mais humanista entre os homens, sendo eles imigrantes ou não, além de abordar a questão da etnia. A mensagem da campanha é “respeitem-se mutuamente, pois a pessoa que você destrata hoje pode ser quem cuidará de você amanhã”. E no caso, o destratado é o imigrante⁸⁶.

⁸⁶ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-eykV1ZTzBs>

“Café e Imigrantes”, um curto documentário, aborda a questão histórica e econômica do Brasil observando a importância dos imigrantes no cultivo do café, e, portanto, no desenvolvimento econômico brasileiro.

Com a vinda dos imigrantes e o cultivo do café em alta, a legião estrangeira percebeu que ficaria aqui, então, foi adaptando sua herança cultural aos costumes do Brasil. A crise nacional da época foi contornada pela “política do café com leite”, uma mistura que alterna a presidência da república entre paulistas e mineiros, Rodrigues Alves e Afonso Pena, respectivamente. Percebem-se aí as culturas de diferentes regiões do mesmo país. A crise se agravou com a produção exacerbada do café devido à falta de mensuração do que se deveria produzir. O governo, então, compra o excedente do café, mas para isso pede empréstimos e contrai novas dívidas influenciando diretamente na economia do país. Pode-se ver diante desse panorama que a imigração teve, e tem grande importância nos aspectos financeiros de cada nação⁸⁷.

Outro ponto que mostra a importância do movimento migratório é o depoimento do Presidente Barack Obama na Conferência das Américas, realizada em Washington, em 2011⁸⁸. Obama discursou a favor de uma reforma da imigração. Naquele ano eram quase 11 milhões de imigrantes ilegais nos Estados Unidos. Por outro lado, se fosse analisado o caráter histórico da América do Norte sob os olhos críticos da comunicação, veríamos que o interesse pelas políticas reformistas iriam além do cumprimento das leis. Na verdade, tais leis são, de certo modo, burladas para manter um grande número de imigrantes ilegais no país, cerca de 15%⁸⁹, pois são eles que mantêm economicamente o país em movimento. Para percebermos melhor tal situação basta assistirmos o filme *Um dia sem Mexicanos*, de Sérgio Arau, produzido em 2004. No longa-metragem enxergamos a importância das raízes latinas quando esses descendentes somem do Estado da Califórnia. São médicos, policiais, vendedores, operários, babás, ou seja, coletivos que influem direta ou indiretamente no desenvolvimento do país.

Tais episódios e outros tantos que não ganham repercussão terminam por serem dramatizados, dada a importância dessas pessoas no país que os alojam. Quando os discursos sobre as intervenções desses sujeitos desenvolvem-se através da máquina-cidadina-midiática, são reelaborados, redirecionados ao público e transmutam determinados valores intrínsecos desses sujeitos, pois a alto estima, a segurança e o

⁸⁷ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Yktgpl-862E>>

⁸⁸ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=FxxnKpeGpEs>>

⁸⁹ n.a, *idem*, ELLHAJJI, 2014.1.

ambiente familiar, que está longe, não os protegem, ao contrário, encontram-se afetados, os jogando à sorte da submissão tecnomidiática.

10.2. Sujeito, veículo e violência midiática

Ao pensar sobre o imigrante aqui é preciso levar em consideração e compreender o Brasil e seu sistema de produção como um produto do capitalismo mundial, e não, agente do capitalismo. Ele é entrada e saída de produtos e pessoas, tornando-se assim, um receptor econômico, social e político. Em sua geografia política – construída pelo homem – intervém socialmente através das interações experimentadas pelos homens que no país vivem, entre eles, os imigrantes.

Reconhecendo a imigração como formadora da civilização na sua totalidade e que resgata valores de tradições e os ressignifica, faz-se necessário entender também as características dos coletivos migratórios. O imigrante é um revelador e catalisador ao mesmo tempo. Age dessa forma para entender como o mundo funciona em suas integrações.

Existem os “Povos Testemunhas”, ou seja, o povo local que terá mais e maior propriedade histórica para relatar, contar, mostrar, representar a cultura de sua região, e também compartilhar e desenvolver suas experiências individuais e coletivas; os “Povos Transplantados”, que possuem suas culturas ocidentais transplantadas, ou seja, vindo da Europa. Suas tradições e culturalidades encontram-se permeadas por costumes além-continente; e também os “Povos Novos”, aqueles que buscam transformar a situação vigente produzindo algo, porém, são oprimidos. Na maioria das vezes o que é produzido pelos “novos” termina por ser tomado socialmente e regido pelas instituições dominadoras, passando ao cultural.

É nesse sistema de interações e integrações dentro da cidade, permeado por leis, discursos de etnia, alteridades e relações diplomáticas, que percebemos a questão da civilidade. Esta começa pelo respeito ao espaço urbano do transeunte, local de todas as suas relações.

Tanto o povo imigrante quanto o indivíduo que nesse espaço urbano se encontra estão envolvidos pelo *Establishment*, termo utilizado para uma determinada elite social, econômica e política que exerce forte controle sobre o conjunto da sociedade, funcionando como base dos poderes estabelecidos. Estende-se também às instituições

controladas pelas classes dominantes, que decidem e influem sobre as principais decisões societárias. Em um sentido mais restrito, refere-se a um grupo de indivíduos com poder e influência sobre determinada organização, instituição ou campo de atividade. No entanto é importante saber que a hegemonia não vem do Estado, do governo; ela vem do *Establishment*, ou seja, esse conjunto que é o verdadeiro detentor do poder⁹⁰.

O pensador argelino, Abdelmaleck Sayad, em seu livro *A Imigração, ou os paradoxos da alteridade*, mostra o imigrante como um provisório que pode durar ou um duradouro que pode se tornar provisório. Trata-se de uma negociação do imigrante com ele mesmo para decidir se vai ou se fica. A partida, a permanência e a volta, segundo Sayad, é uma questão existencial. O indivíduo imigrante precisa do sentimento de atribuição com relação a pelo menos algum setor, grupo ou comunidade correspondente ao local em que vive. Tudo está relacionado com o trabalho, a educação dos filhos e o desemprego, fatores mais importantes para permanência do imigrante. De acordo com Sayad, percebe-se que:

(...) entre o estado provisório que a define de direito e a situação duradoura que a caracteriza de fato, a situação do imigrante se presta, não sem alguma ambiguidade, a uma dupla interpretação: ora, como que para não confessar a si mesmo a forma quase definitiva que com frequência cada vez maior a imigração reveste, apenas se leva em conta na qualidade de imigrante o seu caráter eminentemente provisório (de direito); ora, ao contrário, como se fosse preciso desmentir a definição oficial do estado de imigrante como estado provisório, insiste-se com razão na tendência atual que os imigrantes possuem de se ‘instalar’ de forma cada vez mais duradoura em sua condição de imigrantes (SAYAD, 1998, p.45).

O autor ainda aponta a excepcionalidade do estado jurídico do imigrante. Ele é um “sujeito mínimo” diante das leis e dos direitos. Na verdade há ausência de direitos do imigrante quando este se encontra desempregado, pois a lei entende que ele não é imigrante se não tem ligação de produção ou ligação parental no país. É aí, que se encontra o paradoxo: como pode o imigrante que veio para trabalhar ficar sem emprego? Em Marx, os desempregados são chamados de “exército de reservas”, pois adentram, sem perceber na passagem do “essencial para sobreviver” ao “superficial

⁹⁰ n.a, *idem*.

vazio”. O essencial mostra-se por um comportamento sugestionado que os imigrantes adotam, e sem perceber isso se torna superficial.

Tal sugestionamento comportamental é o que Arjun Appadurai (2009) chamará de “civicídio”, no qual os imigrantes acabam por se adequar ao espaço onde estão, transformando seus costumes, e muitas vezes abandonando suas histórias e seus valores culturais. Além disso, Appadurai coloca como o cerne de seu estudo a incerteza social das minorias. Cunha os termos Etnocídio e Ideocídio: o primeiro engendra uma “limpeza étnica”, ou seja, o suicídio das raças, das etnias. A segunda aponta para o suicídio das identidades e busca uma produção ilusória de identidades fixas. O pensador indiano assinala ainda essa questão na mídia, a qual atrelamos aqui a seus modos de dramatizar os fatos entre o elenco social do *nós* e o elenco social do *eles* :

Velocidade e intensidade nas fronteiras nacionais através dos elementos materiais e ideológicos movem uma nova ordem de incerteza na vida da sociedade. Há o desmembramento dos corpos suspeitos: seus movimentos, misturas, estilos culturais e representações na mídia criam profundas dúvidas sobre quem exatamente faz parte de ‘nós’ e quem está entre ‘eles’. A própria relação de poder e violência, e principalmente de medo, direcionada pelos interesses de soberania legítima tal dicotomia (nós e eles); soberania e subalternos, hegemonia e contra-hegemonia (APPADURAI, 2009, p.45).

Diante desse panorama, conforme o autor, é que se dá a reação das minorias revolucionárias que ameaçam a soberania – segundo a própria – através do terrorismo. A partir desse cenário, Appadurai (2009) expõe sobre o medo ao pequeno número e a necessidade da soberania em realizar a limpeza étnica. A violência passa a ser, então, uma estratégia conforme continua o autor:

A violência em grande escala não é simplesmente o produto de identidade antagonica, mas é em si mesma, uma das maneiras como a ilusão de identidades fixas e plenas é produzida, em parte, para aliviar as incertezas sobre identidades e pertencimento que os fluxos globais invariavelmente produzem (APPADURAI, 2009, p.46).

Pode-se fazer uma analogia do imigrante com o *Homosacer*, de Agambem (2002), aquele que está à margem das leis, ou seja, não é amparado por elas. Desse modo, enfrenta a precariedade e ainda cria-se um estado de “não direito” dos imigrantes e/ou das minorias. O Etnocídio das organizações democráticas está relacionado à

reciprocidade interna das categorias de “maioria” e “minoría” no pensamento social liberal. Enxerga-se que as próprias categorias insuflam tais movimentos de violência, gerando “ansiedade e incompletude” (Appadurai, 2009). A pequena brecha que existe entre a condição de maiorias e o horizonte de um todo nacional imaculado, um *Ethnos* ou *Ethos* – o autor utiliza *Ethnos* – nacional puro e limpo, é que cria a possibilidade de violência contra a minoria (idem, 2009).

Através do “Etnocídio” e do “Ideocídio”, pretende-se o “Civicídio” dos imigrantes civis. Como exemplo enxerga-se a Índia e países semelhantes se dobrando às elites dos Estados Unidos, mesmo mantendo seus costumes em terras americanas. Ou seja, sua civilidade, antes baseada em seus valores de tradição, se volta aos interesses à terra de acolhida. Appadurai coloca: “o que os estrangeiros procuram é a sociedade americana, não o regime político e social americanos”, assim, “ao incorporar, dessa forma, a grande maquinaria cultural de sua sociedade, (...) e estilos de vida, tornaram-se, globalmente, o signo do estilo moral”. Observa ainda sobre a comunicação midiática:

A mídia traz imagens de prosperidade do esforço moral e do poder global por meio do cinema, da TV e da internet. O ódio a longa distância cria uma imagem moral de mal total e lhe dá o rosto de uma inteira sociedade, povo ou região. Esse é o combustível do Ideocídio e de sua consequência política: o Civicídio. (...) a mídia trabalha essas imagens através dos dispositivos de comunicação, que são bastantes convincentes e tidos como produtores de discursos da verdade, resultando em um consenso social por parte da população (APPADURAI, 2009, p.82).

Aliando a colocação do autor indiano à dramaticidade midiática dos fatos, aponta-se a questão da vida social cotidiana veiculada pelos dispositivos de comunicação como uma “vida encenada” com o intento de produzir sentidos edificadores de enunciações naturalizadas pelo envolvente sistema hegemônico da mídia. Porém, vale ressaltar que Debord explica que o espetáculo se dá por meio de um conjunto de imagens ou fatos, já a dramaticidade ou teatralização se dá no momento da confecção (dramatização direcionada) ou seleção (dramatização espontânea) dessas imagens ou fatos, ou seja, o passo a passo, o sistema ilusório de “cena a cena” da imagem e da enunciação, resumindo: a encenação da informação. Isso se aplica a imagens ou fatos que possam ser montados, como, por exemplo, uma entrevista ou uma determinada reportagem, em que há a possibilidade de transfiguração da mensagem midiática, e não, somente a manipulação da mesma, como em grandes acontecimentos e

eventos sociais e políticos (manifestações, passeatas, acidentes, dentre outros) que sejam de interesse geral, e principalmente, econômico, da soberania. Nestes casos a imagem acontece e basta fazer o registro, o que não descarta a possibilidade de ser realizada uma dramatização posteriormente, isso dependerá de qual rumo a reportagem irá seguir em sua produção de sentidos. Encontra-se nessas minúcias a diferença entre a dramaticidade dos fatos e o espetáculo da mídia.

Em um campo tão vasto como o estudo acerca da imigração torna-se proveitoso um esforço posterior a este adendo desta pesquisa sobre o assunto, para, então, desenvolvê-lo mais profundamente. Constata-se neste momento do trabalho que a imigração não pode ser conjugada somente ao momento econômico, cultural e político, atuais. É preciso um olhar histórico, pois a história está sempre em construção, ela é movimento. Sendo assim, o igualmente movimento da imigração sempre esteve presente em nosso alargamento cultural: nos setores religiosos, políticos, comunitários, educacionais, econômicos e midiáticos, abrangendo em sua totalidade as relações de alteridade do indivíduo em seu desenvolvimento como sujeito, e também dos coletivos.

Sandro Mezzadra (2012) situa a imigração dentro de uma “lógica capitalista global”. O sistema capitalista aproveita o sistema migratório para o seu próprio desenvolvimento como um sistema social envolvente e controlador. Mezzadra entende a migração como um movimento social, mas não no sentido de um acontecimento, e sim, de uma contínua mobilidade como força criativa no interior das estruturas pré-determinadas. A colocação do autor assemelha-se bastante a força intensiva que atravessa os hiatos e fendas da lógica midiática. O autor assinala ainda que não há somente a opressão, como em Sayad, mas existe também a autonomia, a subjetivação, a corporeidade do movimento migratório. Desse modo, o conjunto de ações desse grupo no interior do sistema é que edifica e mantém a cidadania do indivíduo. Trata-se de uma instituição em fluxo em meio a constantes relações de alteridades, assim como os fluxos humanos e midiáticos, físicos e subjetivos, no espaço real e no plano imaginário, apontados por Ellhajji (2014b), que os assemelha com a prática artística do *Lightpainting*⁹¹. O autor aponta:

Em vez de focalizar pessoas, lugares e objetos, a imagem ressalta as ligações entre eles; configurando uma perspectiva primariamente comunicativa, suscetível de restituir de modo bastante expressivo os

⁹¹ Tradicional técnica fotográfica de longa exposição noturna para captar as marcas luminosas do tráfego. (idem, 2014)

mapas cognitivos de nosso estar-no-mundo contemporâneo, fundado na mobilidade, desterritorialização e diásporas urbanas (ELHAJJI, p. 1, 2014b).

Constata-se que a subjetividade está nas relações, e não em um enquadramento social, um padrão pré-determinado, um *ethnos* sistêmico automatizado gerado por uma lógica capitalista ou mercadológica que leva ao mecanicismo humano, longe do desenvolvimento humanista e da essência ontológica. *Humano* porque compromete a alteridade do sujeito colocando o seu campo sensível imerso pelo *Establishment midiático* porque leva ao imaginário consensual, dramatizando - através dos veículos comunicacionais - as conjunturas sociais.

O social e o simbólico são aspectos levados em consideração para analisar a questão do imigrante na mídia. Apresenta-se como exemplo a situação de um gaúcho e um paraibano fora de suas regiões. Ambos, em um mesmo Estado, são considerados “outro”, porém, na representação simbólica o gaúcho será considerado em um nível superior. Assim, também, o europeu em relação ao africano.

Um exemplo maior é a Copa do Mundo de 2014 ocorrida no Brasil, em suas principais cidades. Em Copacabana, o principal cartão postal do país, a concentração de argentinos, chilenos e mexicanos era muito grande, e pôde-se observar o como eles são percebidos aqui de outra forma em relação aos americanos, australianos, holandeses, belgas e suíços. Entre alguns argentinos – provavelmente de poder aquisitivo maior - e chilenos já se pode perceber tal demonstração de diferença. Ao mesmo tempo em que socialmente é uma festa mundial na qual a mensagem é a união entre os povos através do esporte, o que se percebe nas entrelinhas antropológicas é a alteridade dos indivíduos submergida por uma áurea simbólica de igualdade. É a festa do jogo pseudolúdico, do futebol como grande e envolvente espetáculo do mundo dramatizado que rende milhões à custa dos sujeitos formados por ele.

Diante desse panorama histórico e contemporâneo, percebemos uma sociedade mergulhada numa diferença (nós e eles) permeada pelo forte e significativo ordenamento midiático da dramaticidade dos fatos que cerceia as relações humanas insuflando o “instinto do jogo” (HUIZINGA, 2001) que se manifesta no jogo simbólico transmitido pelas envolventes e abduzidoras “janelas midiáticas da contemporaneidade”.

11. Conclusão

Após percorrermos este estudo apresentando e debatendo as questões da dramaticidade na televisão e em outros campos da mídia pelo viés teatral, percebemos em uma análise mais profunda a necessidade de uma volta imprescindível à arte essencial, ou seja, um caminho de expressão humana mais próxima a uma estrutura vital e verdadeira da comunicação. Não basta possuir os canais, é preciso saber usá-los, e mais, para quê usá-los. Dessa forma, talvez nos aproximemos de uma comunicação mais direta, sem tantos ruídos, borrões, embaçamentos, nós comunicacionais que entravam a compreensão popular e a consciência crítica diante dos fatos. Estes se tornam simbólicos, transfigurados ou esvaziados, carregados com uma verdade de interesse, que prima pelo velamento da elucidação intelectual. Logo, a sociedade fica retesa e a mercê das redes discursivas por onde percorrem as narrativas midiáticas.

Durante o caminho da pesquisa nos deparamos com impasses, tomados como ensejos para dialogar e apresentar outra visão sobre a dramaticidade dos fatos ou o drama na mídia. Ambos eram analisados pelo viés único da comunicação, que observa os fatos em uma crítica mais ampla sobre o discurso da mídia como uma espetacularização, o que foi de importante valia para a presente pesquisa. Foi a partir da abordagem da comunicação que se partiu para as sinuosidades internas do movimento espetacular, aliando e lançando nesse momento como hipótese uma percepção teatral sobre as dramaticidades cotidianas. Destacou-se, então, uma “tensão social” em cada caso aqui apresentado, conforme aplica Benjamin, a fim de aprofundar e vasculhar a produção de uma informação tomada como única verdade. Na proposta deste estudo foi feita uma abordagem interperceptiva dos discursos midiáticos, os quais, em sua produção, ao se apropriarem dos recursos teatrais essenciais ao homem (o sensível, o afeto, a consciência viva, o respeito mútuo pela arte) enfraquecem-no, evanescendo com todo significado reservado à alma humana, que somente a arte, neste caso a teatral, por si só, pode oferecer.

Foi proposto e realizado nesta leitura um esforço científico no campo da comunicação social ancorada pela teoria do teatro e dos estudos da cultura como meios de comunicação efetiva de transformação. Propôs-se avaliar as possibilidades de abordagem do discurso midiático por intermédio do teatro com o intento de vislumbrar

uma reflexão mais profunda a respeito da comunicação da mídia. Isto constitui analisar primeiramente as formas como se dão os processos de construção da notícia para produção de um texto social arraigado na ilusão simbólica, e não artística.

Por meio de uma percepção teatral foram abordados casos específicos de intervenção social do teatro na mídia, o seu real intuito e a apropriação dessa vontade humana por parte dos aparelhos comunicacionais. E, conforme observamos no caminho deste trabalho, a principal consequência da vida manipulada por consciências dominantes não aparentes através da midiaticização está relacionada à mudança nas formas clássicas de socialização e participação (SODRÉ, 2002, p. 39- 41).

Tendo como base um pensamento crítico deve-se estimular a atividade do discurso de contraposição do teatro essencial e suas interferências locais sobre a identidade de uma determinada sociedade. A invasão midiática dos meios de comunicação aliada ao esvaziamento da dramatização veiculada por meio de suas reportagens concretiza a anulação de um comportamento autodenominativo que deveria fazer parte das relações interpessoais numa coletividade. Isso se caracteriza para Bakhtin (2008) como o “autêntico humanismo” expresso nas relações vivas, orgânicas, sensíveis entre os semelhantes, desierarquizada. Desse modo, se estabeleceria mais eficazmente, mas também verdadeiramente e sensivelmente, o contato entre os indivíduos. O teatro enquanto arte unificadora vincula as pessoas em torno de uma vontade comum, narra o mundo real e imagina outro possível.

Pensou-se durante o trabalho que há a necessidade de um delinear epistemológico no qual se enxergam possibilidades de integração entre o teatro, sua essência primeira, e o seu público. Esse é o pensamento de Teixeira Coelho (2008) quando utiliza Georg Simmel (2006) para dizer que é necessária a “abertura de um espaço no qual a força vital do individual mais íntimo se erga contra as normas gerais e abstratas do social (...) esse social que se multiplica ainda agora nas vozes da falta de imaginação” (COELHO, 2008, p. 45). Podemos alinhar essa falta de imaginação ao discurso ilusório da grande mídia, principalmente, o televisivo.

Mediante esta pesquisa estimulam-se caminhos humanistas mais sensíveis às transformações sociais, conscientizações, apontamentos críticos e comprometimento político de ambas as partes – o teatro em sua real estrutura e intento e o poderio da informação midiática. O teatro propõe, atrelado ao pensamento de Gramsci (2001), uma intervenção mais orgânica de pensamento e solidez cultural por parte dos intelectuais que detêm o poder. Para isto acontecer é necessário tornar coerentes os valores e

conflitos de uma sociedade, de seus grupos e de seus grandes coletivos. E, através de uma mesma unidade entre teoria teatral e prática midiática edificar um bloco cultural justo e sem desagregação. Constata-se a partir deste estudo e seu objeto, sua experiência e pesquisa empírica, o viés agregador relacionado ao campo da comunicação social, e mais precisamente, da comunicação midiática. O teatro e seus recursos possíveis de serem usados tornam-se um meio viável e disponível para efetuar transformações no âmbito da comunicação.

Enxerga-se após o decorrer desta experiência o teatro e sua comunicação artística como um canal humano desprovido de ideologias de má consciência e discursos alegóricos. Mostra-se um agregador de valores humanistas que não deve deixar as influências externas dos agentes midiáticos predominarem sobre a fala primordial do exercício sócio-teatral, que é por si só, esclarecedora. Anteriormente à apropriação dos modos de dramaticidade do teatro, a criação cênica era o principal caminho de esclarecimento de uma sociedade, conforme a africana que não utiliza a palavra teatro em seu vocabulário, e sim, “clarear os olhos”. Isto é um movimento intrínseco ao coletivo, percorrido mutuamente, e que se mostra um desvendador de novos horizontes sociais atinentes à natureza do indivíduo, tais como o autoconhecimento e a força coletiva para ocupar espaços de expressão dentre as determinações gerais. O teatro é e sempre foi um manifestador de sentidos próprios, catalizador interno de expressões que serão externadas por “falas autênticas” capazes de proliferar conhecimento, crítica e reflexão à margem da dramaticidade tecnológica da mídia.

Por esse panorama que se aloca em nossa observação, fez-se necessário e construtivo realizar esta abordagem tipológica, porém, não didática, sobre a apropriação discursiva do teatro fundamentalmente humano e seu aspecto coletivizante pela grande mídia. Tal abordagem foi realizada com ênfase nos efeitos políticos e culturais causados por encenações distorcidas que produzem, na ação comunicacional, falas ilusórias da representação midiática hegemônica. É comum assistirmos nos noticiários ou programas semanais, como, por exemplo, no *Fantástico*, a expressão “O Drama da Vida” dando nome a uma série ou assunto a ser abordado durante um determinado período. Que vida é essa retratada ali? Será mesmo o drama de uma vida real? O envolvimento de vinculação dos indivíduos move-se em maior ou menor escala quando se discute, argumenta, coloca-se em pauta o tempo de sobrevivência desse teatro essencial em determinado local e o abarcamento efetivo e completo de todas as áreas

envolvidas. Para esse teatro, necessariamente, o humano deve estar à frente, em primeira importância, e não o enunciado (textual e imagético) encenado pelas mãos do quarto poder a fim de ser absorvido como verdade universal. A força da mídia é algo tão forte que parece impossível mensurar, mas há tentativas de mostrar essa autoridade comunicacional, como o decorrer deste trabalho, por exemplo. Levanta-se um fato, aqui ao final, com a intenção de pensarmos a magnitude econômica desse setor em nossa sociedade.

Há um monopólio da indústria de comunicação que permeia vários outros setores, e constatando isso é que procuramos percorrer nesta escrita um caminho satisfatório dentre as fendas enunciativas desta estrutura. Temos um relevante exemplo desse domínio empresarial segundo *o Le monde diplomatique*, em janeiro deste ano.

Existe uma campanha chamada *Agro Indústria Riqueza do Brasil* bastante veiculada na mídia televisiva. É comum que os críticos argumentem sobre o modelo de comunicação que a mídia usa como ferramenta de defesa dos interesses privados, até porque as empresas midiáticas sempre respondem que seus conteúdos são separados: notícia e opinião/jornalismo e publicidade. De fato é isso o que se vê nos principais manuais de redação da imprensa tradicional, no entanto, na prática, as fronteiras dessa separação não estão muito bem delimitadas conforme se constatou durante o estudo.

Durante essa campanha observou-se textos publicitários que abrangem os principais setores sociais: *Agro é tech, Agro é pop, Agro é tudo... tá na globo*. Há conexões e não seguimentos unitários. Para entender como a mídia influencia a política, a economia e a nossa vida cotidiana é preciso, antes, dimensionar o seu poder.

Olhando para os 50 veículos com maior audiência no país, é possível observar que estes são controlados por 26 grupos de comunicação, contudo, metade desses 26 está sob o controle de apenas cinco grupos de maior poder ainda. Porém, o mais importante é que 21 destes 26 grupos possuem atividades em outros setores econômicos. Nota-se, por exemplo, que os membros da família Marinho, detentores do Grupo Globo, também são donos de fazendas e empresas de produção agrícola. Daí, vem o interesse dos empresários em lançar campanhas como o *Agro é Pop*, e o mesmo se aplica ao mercado imobiliário, finanças, e vendas. Vale ressaltar que os Marinho não estão sozinhos. João Carlos di Gênio, quase dono por inteiro do setor imobiliário de SP e líder do ranking de imóveis no município é fundador e presidente da Rádio Mix FM, que pertence a um império ainda maior de di Gênio no ramo da educação: o Grupo Objetivo. Ensejando o ramo da educação percebeu-se que o Grupo Folha possui seis

empreendimentos de educação à distância e também é proprietário da empresa de pagamentos online PagSeguro. Já o Grupo Record é proprietário de 49% do Banco Renner, e agora da Igreja Universal, enquanto Silvio Santos é dono do Baú da Felicidade Crediário e da Telessena.

A lista de empresas de mídia com negócios em outros setores foi levantada em um estudo produzido pelo Intervezes e pela ONG Repórteres sem Fronteiras, movimentos que procuram os hiatos da estrutura comunicacional dominante.

Nesse momento, ficam as questões levantadas após o estudo: se a mídia vive uma situação de monopólio e tem interesses que vão além da capacidade de informar, quais notícias chegam a nossas casas? Se os barões da mídia também são barões do agronegócio, que informações sobre concentração fundiária do país são noticiadas? Que política econômica os grupos de comunicação com negócios no mercado e no setor financeiro defendem? Essas e outras são as questões que ficam diante do panorama apresentado aqui utilizando a força da arte como caminho do sensível em meio à comunicação midiática e seu poder detentor da verdade.

Revisitando a tipologia aqui apresentada, vimos o desdobramento do jogo como elemento cultural das civilizações mais remotas até a contemporaneidade, onde percebemos o jogo agonístico tomado pelas regras. Posteriormente, utilizou-se como elemento de base a Cidade-Palco como lugar dos acontecimentos cotidianos, passando, então, ao ensejo da mídia e sua inserção no tecido social e na formação de subjetividades, abordando, assim, as dramatizações em meio às esferas dos grandes espetáculos, como, por exemplo, cinema, televisão, futebol, imigração, política e economia. Desse modo, pretendeu-se articular uma tipologia dimensional da dramaticidade dos fatos sob a luz reflexiva da essencialidade teatral.

Após aludir o teatro como um caminho de reconhecimento e desenvolvimento humano da sociedade e elucidar seus aspectos dialógicos, esta escrita sugere a criticidade da expressão levantada aqui, a partir do título e sob a luz do teatro, como outro ponto nevrálgico (sócio-artístico-comunicacional) que anseia, diante da influência e interceptação midiática, pela sobrevivência da essência teatral que ainda respira em meio aos palcos da vida tendo a cidade como cenário e principal produtora de sentidos e relações vinculativas. Dessa forma, o teatro busca intervir diante da ordenação das preleções impulsionadoras da monopolização midiática, preleções estas que são elementos primordiais na produção da forte corrente aprisionadora da Dramaticidade

Midiática dos Fatos ou, simplesmente, o drama na mídia que pulsa nas veias do *Fakenews* elaborado por uma planejada pedagogia do jornalismo.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Ed. UFMG, 2002.
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- AMARAL, Adriana. **Manifestações da performatização do gosto nos sites de redes sociais: uma proposta pelo olhar da cultura pop**. Revista ECOPÓS, ISSN 2175-8689, Comunicação e Gosto, v. 17, n. 3, 2014, Dossiê.
- AMBRIZZI, Miguel Luiz. **Os Jogos e as Artes: Agôn, Alea, Mimicry e Ilinx e os processos de criação artística**. Anais do II Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia-GO, UFG/FAV, 2012, ISSN 2316-6479.
- APPADURAI, Arjun. **O medo ao pequeno número: Ensaio sobre a Geografia da Raiva**. Itaú Cultural, Iluminuras, 2009.
- APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- AUGÉ, Marc. **Los “No lugares”. Espacios del anonimato** (Una antropología de la modernidad). Barcelona: Gedisa, 1994.
- BALANDIER, George. **O poder em cena**. Brasília: UnB, 1980
- BANFI, Antônio. **Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1970.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochninov). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 14ª Ed., 2010.
- _____. **A estética da criação verbal**. São Paulo. Ed. WMF Martins Fontes, 2010.
- BARCIA, J. Carlo. **Ritual de la danza en el País Vasco**. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Tomo XX, Cuadernos 1º e 2º, 1964.
- BASTAZIN, Vera. **Mito e poética na Literatura Contemporânea: um estudo sobre José Saramago**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

- BATESON, G. **Vers une écologie de l'esprit**. Paris, Seuil, 1977-1988.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Antropos: Relógio D'Água. Lisboa, 1981.
- _____. **A sociedade de consumo**. Edições 70, Lisboa, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas. Vol 1. Editora. Brasiliense, 1996.
- BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 1998.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Ed. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2005.
- BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007a.
- _____. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Edusp: São Paulo; Zouk: Porto Alegre, 2007b.
- _____. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BURKE, Peter; BRIGGS, Asa. **Uma história social da mídia: de Gutenberg a internet**. Ed. Zahar, 2006.
- CABRAL, Alexandre Marques. **Heidegger e a destruição da ética**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Mauad Editora, 2009.
- CALLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Ed. Cotovia. 1990.
- CANCLINI, Néstor García. **A Sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Ed. USP, 2012.
- _____. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Ed. UFRJ. Rio de Janeiro, 2007
- _____. **El dinamismo de la descomposición: megaciudades latinoamericanas** *in*: Las ciudades latinoamericanas em el nuevo [des]orden mundial. Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- CAPELATO, Maria Helena Rolin. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- CARDOSO, Ricardo José Brügger. **Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano** *in*: Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco. LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org) Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

CARREIRA, André. **Teatro de Invasão: redefinindo a ordem da cidade** *in*: Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco. LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org) Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

CHÂTELET, François; DUHAMEL, Olivier; PISIER-KOUCHNER, Evelyne. **História das Ideias Políticas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001**. São Paulo, Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro e pensamento**. Coleção Estudos. Perspectiva. São Paulo, 2003.

COUTINHO, E. G. **Imprensa e hegemonia na Primeira República**. *In*: Comunicação e história: interfaces e novas abordagens. RIBEIRO, Ana Paulo Goulart; HERSCHMANN, Michael (orgs.). Rio de Janeiro: Ed. Mauad X: Globo Universidade, 2008.

D'AMARAL, Márcio Tavares. **Comunicação e diferença: uma filosofia de guerra para uso dos homens comuns**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Ed. Contraponto. Rio de Janeiro, 1997.

DELEUZE, Giles; GUATARRI, Felix. **Mil Platôs**. Vol. 3. Editora 34. São Paulo, 1996.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo. Martins Fontes, 2007.

ELHAJJI, M; ESCUDERO, C. **Webdiáspora: Migrações, TICs e memória coletiva**. Texto em aula, 2014a

ELHAJJI, M. **Cidade, migrações e TICs: Fluxos e rastros da contemporaneidade**. *In*: PAIVA, R. e TUZZO, S. (orgs). Comunidade, Mídia e Cidade: Possibilidades comunitárias na cidade hoje. Goiânia: FIC/UFG, 2014b. (PP. 71-89)

EHREMBERG, Alain. **O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa**. São Paulo: Ideias & Letras, 2010.

FÉDIDA, Pierre. **Comunicação e representação: novas semiologias em psicopatologia**. São Paulo: Escuta, 1989.

FIRMINO, Rodrigo. **A simbiose do espaço: cidades virtuais, arquitetura recombinante e a atualização do espaço urbano**. Cibercidade II: Ciberurbe: a cidade na sociedade da informação. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005. p. 307-335.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Ed. Loyola, 2004.

_____. **Microfísica do Poder**. Edições Graal: Rio de Janeiro, 1979.

_____. **História da Sexualidade I**. Editora Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1988.

_____. **El sujeto y el poder**. Revista Mexicana de Sociología, 1988b.

_____. **Vigiar e Punir**. 27ª Edição: Vozes. 1987.

FREIRE-FILHO, João. **A Comunicação Passional dos Fãs: Expressões de Amor e de Ódio nas Redes Sociais**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Manaus, AM – 4 a 7/9/2013.

_____. **A TV em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

FREUND, Julien. **A sociologia de Max Weber**. Ed. Forense. Rio de Janeiro, 2010.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

GHIRALDELLI JR, P. **O corpo de Ulisses**. São Paulo: Escuta, 1995.

_____. **O que você precisa saber sobre didática e teorias educacionais**. Rio de Janeiro: DPA, 2002.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Ed. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2002.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1989.

GRAHAM, Stephen; MARVIN, Simon. **Telecommunications and the city: eletronic spaces, urban places**. London: Routledge, 1996.

_____. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GRAMSCI, Antônio. **Cadernos do cárcere: Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo**. Vol 2. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Ed. Perspectiva: São Paulo, 2007.

GUARESCHI, Pedrinho A. (cord.) **Comunicação & controle social**. Ed. Vozes: Rio de Janeiro, Petrópolis, 2000.

GUINSBURG, J. NETTO, J. Teixeira Coelho. CARDOSO, Reni Chaves. (Orgs.) **Semiologia do Teatro**. Ed. Perspectiva: São Paulo, 2006.

HARDT, Michael. NEGRI, Antonio. **Riqueza comum**. Texto do cronograma da disciplina Comunicação e Cibercultura. ANTOUN, ECOPÓS/UFRJ, 2015.1

HEIDEGGER, Martin. **Caminhos de Floresta**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002.

HELLAS, P. **Work ethics, soft capitalism and the “turn to life”** in: GAY, Paul du. *Cultural Economy*. London: Sage, 2002.

HENNION, Antoine. **Gustos Musicales: de una sociologia de la mediacion a una pragmática del gusto**. *Comunicar – Revista Científica de Educomunicacion*, n. 34, v. XVII, pp. 25-33, 2010.

_____. **Music Lovers. Taste as performance**. *Theory, Culture & Society*, v. 18, n. 5, Dec. 2007.

_____. **Pragmatics of taste**. In: JACOBS, M., HANRAHAN, N. *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, Blackwell, pp.131-144, 2005.

HILLMAN, James. **Cidade & Alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Impérios: 1875-1914**. Paz e Terra. São Paulo, 1987.

_____. **A Era do Capital: 1848-1875**. Paz e Terra. São Paulo, 1977.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura**. Ed. Perspectiva. Coleção Estudos, 2001.

IKEDA, Daisaku. **Educação Soka**. São Paulo: Ed. Brasil Seikyo, 2010.

_____. **365 dias**. São Paulo: Ed. Brasil Seikyo, 2008.

JACOBS, Jane. **A morte e a vida nas grandes cidades**. Martins Fontes. SP 2003.

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paidéia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. São Paulo: EDUSC, 2001.

KOPELMAN, Isa; MUNHOZ, Bruna. **O teatro do cotidiano: epicidade e dramaticidade em A procura de emprego, de Michel Vinaver**. Universidade Estadual de Campinas /UNICAMP. pitágoras 500 || #08 || junho 2015

KOPP, Carlo. **Information Warfare: A Fundamental Paradigm of Infowar**. *Systems: Enterprise Computing Monthly*. Fev.-Mar. 2000, p.46-55.

KOSOVSKI, Ricardo. **Guy Debord e a Sociedade do espetáculo - a imagem como mediadora da performance social**. *O Percevejo*: Rio de Janeiro, v. 12, 2004.

_____. **Comunicação, Teatralidade e Realidade**. *Semiosfera*, UFRJ, 2002.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. **Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org). **Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

LISE, Natasha Santos; CAPRARO, André Mendes. **Futebol e Dramaticidade: notas sobre a crônica esportiva de Nelson Rodrigues**. Artigo: Universidade Federal do Paraná, 2017.

LUKÁCS, Georg. **Arte e sociedade**. Ed. UFRJ: Rio de Janeiro, 2009.

LUSTOSA, Elcias. **O teatro político: figurante, ator e astro no espetáculo da notícia**. Rio de Janeiro: Ampersand, 1998.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MAIA, Verônica. **Leitura e Crítica e Telenovela: processo de construção da identidade na comunidade**. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura. ECO/UFRJ, 2013.

MALINI, Fábio; ANTOUN, Henrique. **A internet e a rua: ciberativismo e mobilização nas redes sociais**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

MARIN, Elizara Carolina; RIBAS, João Francisco Magno (org.) **Jogo Tradicional e Cultura**. Ed.UFSM: Santa Maria, 2013.

MARX, Karl. **O Capital: Crítica da Economia Política**. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2011. 28º Ed. Vol. 1.

MATTELART, Michèle. **História das Teorias da Comunicação**. Ed. Loyola, 1999.

MEZZADRA, Sandro. **Multidão e Migrações: a autonomia dos migrantes**. Revista do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ: ISSN: 01046160. V. 15, nº 2, 2012

MORAES, Ricardo. **O corpo midiático e o corpo real: aspectos da comunicação e sociopolíticos do Teatro na Comunidade**. Ainda não publicado. 2015. 2.

_____. **Teatro em Comunidades: um estudo sobre a linguagem cênica popular como mediação sociocultural e comunicação comunitária**. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura. ECO/UFRJ, 2012.

_____. **Do Teatro na Comunidade ao Teatro Comunitário: comunicação e construção identitária do sujeito na resistência coletiva**. VII ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Universidade Federal da Bahia/UFBA, agosto de 2011a.

_____. **O processo de construção identitária na comunidade: memória e teatro comunitário**. Revista Rastros do Núcleo de Estudos em Comunicação. Ano XII - nº 14. ISSN: 1517-9524, Joinville/SC, maio de 2011b.

_____. **Teatro pela Comunidade: intelectual orgânico em resistência com o sujeito**. 1º Seminário Nacional de Comunicação, Cultura e Cidadania – Universidade Federal do Ceará/UFC, setembro de 2010.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Crepúsculo dos ídolos ou, filosofia a golpes de martelo**. São Paulo: Hemus, 1976.

PAIVA, Raquel. **Contra-mídia-hegemônica**. In: COUTINHO, Eduardo Granja (org.) Comunicação e Contra-hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

_____. **Estratégias de comunicação e comunidade gerativa**. In: PERUZZO, Cicilia M. K. (org.). Vozes cidadãs: aspectos teóricos e análises de experiências de comunicação popular e sindical na América latina. São Paulo: Angellara, 2004.

_____; SODRÉ, Muniz. **Cidade dos Artistas: cartografia da televisão e fama no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Ed Mauad, 2004.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Ed. Perspectiva: São Paulo, 2008.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEREIRA, V. H. A. **A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PERUZZO, Cicília M. **Rádio comunitária, educomunicação e desenvolvimento**. In: Retorno da Comunidade. Ed. Mauad: Rio de Janeiro, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

REBOUÇAS, Evill. **A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional**. UNESP: São Paulo, 2009.

ROCHA, Everardo. **Magia e Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2010.

ROCHA, Rose de Melo. A pureza impossível: consumindo imagens, imaginando o consumo *in*: **Estéticas midiáticas e narrativas de consumo**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

_____. CASAQUI, Wander. **Estéticas midiáticas e narrativas de consumo**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Ed. Zahar: Rio de Janeiro, 2003.

_____. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Ed. Zahar: Rio de Janeiro, 1998.

SALDANHA, P.G. **A Ciência do Comum: a transcendência do *Bios Midiático* que reordena as vinculações cotidianas**. ALAIC – Asociación Latinoamericana de investigadores de la Comunicación - Revista Latino Americana de Ciencias de la Comunicación, Julio – Diciembre, 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac-Naify, 2012.

_____. **Sobre a fábula e o desvio**. Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SAYAD, Abdelmaleck. **A imigração, ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: Edusp, 1998.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. Trad. De Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. **A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006.

SIMÕES, Denis Gerson. **Peter Burke, uma história social da mídia e do conhecimento**. EPICT - Revista de Economia Política e de las Tecnologias de la Información y Comunicación. Vol XIII, nº 3, sep. – dic/2010.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Vozes: Petrópolis, RJ, 2017.

_____. **A ciência do comum: notas para o método comunicacional**. Vozes: Petrópolis, RJ, 2014.

_____. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

_____. **Antropológica do Espelho: uma teoria da Comunicação Linear e em Rede**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

_____. **O Monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 8ª ed. 2010.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac-Naify, 2001.

TAYLOR, Charles. **As Fontes do SELF: A construção da identidade moderna**. Edições Loyola. Rio de Janeiro, 1997.

TRONTI, Mário. **Operários e Capital**. Ed. Afrontamento. Porto. 2009.

VATTIMO, Gianni. **La sociedad transparente**. Paidós: Barcelona, 1990.

VAZ, Paulo. **Na distância do preconceituoso: narrativas de bullying por celebridades e a subjetividade contemporânea**. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação da ComPós. XXIII Encontro Anual da ComPós, Universidade Federal do Pará, 2014.

VERNANT, Jean-Pierre. **As Origens do Pensamento Grego**. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

VILLAÇA, Nízia. FRED, Góes. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A expansão das marcas e o DNA periférico**. *In*: Revista Dobras. São Paulo: Estação das Letras e Cores. Vol 1, nº 1, 2007.

VINAVER, Michel. **Entrevista a Liban Laurence**. *In*: Le rôle du théâtre est de secouer les conformismes: L'Express, Paris: 1999.

WEBER, Maria Helena. **Comunicação e espetáculos da política**. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

WEIL, Pierre. **A nova ética**. Ed. Rosa dos Tempos: Rio de Janeiro, 1993.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em Cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Referências complementares

PERIÓDICOS

Caso Isabella Nardoni. Revista Comunicação & Política. Centro Brasileiro de Estudos Latino Americanos. Vol. 26, nº 1. ISSN 0102-6925. Janeiro-Abril 2008.

Mídia e relações empresariais: quem controla a notícia no Brasil? Le monde diplomatique Brasil/Janeiro, 2018. Olívia Bandeira e André Pasti.

O voo da dor. Revista Veja. Editora Globo. Rio de Janeiro. Edição de 10 de junho de 2009.

Retratos do Tempo. Revista da Cultura. Rio de Janeiro. Edição 88, novembro, 2014. Livraria Cultura.

Relação do corpo com a cidade é coreografada em Copacabana. Da Redação. Jornal Posto Seis. Ed. 419. 1ª quinzena de outubro de 2015.

ENTREVISTAS

Gabriela Lapagesse, 32 anos, Rio de Janeiro. Jornalista Canal ESPM. **A notícia e a dramaticidade.** Entrevista concedida ao pesquisador em 05 de janeiro de 2018.

Giovanna Abbud, 22 anos, Atriz. Brasil/Rio de Janeiro; África do Sul/Johanesburgo. **Música e Teatro Religioso nas aldeias africanas.** Entrevista concedida ao pesquisador em 13 de janeiro de 2018.

Nelson Moreira Jr., 48 anos, Rio de Janeiro. Chefe da Assessoria de Imprensa do Museu Nacional de Belas Artes/MNBA. **Obras de fachada e o Corredor Cultural teatralizado do Centro do Rio de Janeiro.** Entrevista concedida ao pesquisador em 26 de março de 2015.

Júlio César Targueta, 38 anos, Ator. Rio de Janeiro. **Realidade e Ficção na esfera sociocultural: Do drama animado para vida real.** Entrevista concedida ao pesquisador em 07 de novembro de 2014.

Bruno Lagares, 40 anos, Defensor Público. Rio de Janeiro. **O fã incondicional de *The Warriors – selvagens da noite*.** Entrevista concedida ao pesquisador em 29 de outubro de 2014.

PROGRAMAS E NOTICIÁRIOS DE TV

Assassinos e Vítimas da Teledramaturgia. Vídeo Show. Rio de Janeiro, Rede Globo de Televisão, 10 de julho de 2014. Programa de TV.

O mini-herói. Jornal da Record. Rio de Janeiro, Rede Record de Televisão, 2011. Noticiário Jornalístico de TV.

Epidemia de Dengue. Jornal Nacional. Rio de Janeiro, Rede Globo de Televisão, 2008. Noticiário Jornalístico de TV.

Terror em Ipanema. Jornal Nacional. Rio de Janeiro, Rede Globo de Televisão, 1999. Noticiário Jornalístico de TV.

Quem Matou Odete Roitman? Jornal Nacional. Rio de Janeiro, Rede Globo de Televisão, 1988.

FILMES E TELENOVELAS

Gone Girl (Garota Exemplar/BR). Produção Americana de David Fincher (2014). Baseado na Obra de Gillian Flynn, 2012. DVD (149min.), widescreen, color.

Delicatessen. Produção francesa de Jean-Pierre Jeunet, 1991. DVD (120min.), widescreen, color.

O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante. Produção inglesa de Peter Greenaway, 1989. DVD (124min.), widescreen, color.

Kit, uma garota especial. Produção americana de Patrícia Rozema, 2008. DVD (105min.), widescreen, color. (consulta)

Síndrome da China. Produção americana de James Bridges, 1979. DVD (122min.), widescreen, color. (consulta)

The Warriors, os selvagens da noite. Produção americana de Walter Hill, 1979. DVD (93min.), widescreen, color.

Um dia sem mexicanos. Produção americana, mexicana e espanhola de Sérgio Arau, 2004. DVD (91 min.), widescreen, color.

Naked Lunch (Almoço nu). Produção canadense de David Cronenberg (1991). Baseado na obra de Willian S. Burroughs (1959). DVD (115 min.), widescreen, color.

Vale Tudo. Novela de Gilberto Braga, exibida em 1988, pela Rede Globo de Televisão.

Fina Estampa. Novela de Aguinaldo Silva, exibida em 2011/2012 pela Rede Globo de Televisão.

Beto Rockefeller. Idealizada por Cassiano Gabus Mendes, escrita por Bráulio Pedroso. Adaptação, produção e direção de Lima Duarte. Exibida, em 1968/1969, pela extinta Rede Tupi/Canal 6.

ELETRÔNICAS

ARTAUD, Antonin. **Escritos de um louco.** Coletivo Sabotagem. Disponível em: <<http://www.sabotagem.cjb.net/>>. Acesso em 07 de novembro de 2015.

ATWAN, Abdel Barri. **Biblioteca privada de Bin Laden continha Chomsky e teorias da conspiração.** Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2015/05/20/biblioteca-e-bin-laden-continha-chomsky-e-teorias-da-conspiracao.htm>>. Acesso em: 14 de julho de 2015.

BURKE, Jason. **Osama bin Laden's bookshelf: Noam Chomsky, Bob Woodward, and jihad.** Disponível em: <<http://www.theguardian.com/world/2015/may/20/osama-bin-laden-library-noam-chomsky-bob-woodward>>. Acesso em: 14 de julho de 2015.

EMDE, Curtis. **Rambo completa 30 anos.** Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/filmes/artigo/rambo-30-anos>>. Acesso em 07 de novembro de 2015.

HANDOUT. **Osama Bin Laden gostava de porno e lia Noam Chomsky.** Disponível em: <<http://observador.pt/2015/05/21/o-que-se-descobriu-na-casa-de-osama-bin-laden/>>. Acesso em 14 de julho de 2015.

KOOP, Carlo. **Information Warfare: A Fundamental Paradigm of Infowar.** Disponível em: <<http://www.ausairpower.net/OSR-0200.html>>. Acesso em 07 de novembro de 2015.

PASQUINELLI, Matteo. **Capitalismo maquínico e mais-valia de rede: Notas sobre a economia política da máquina de Turing.** 2011. Disponível em: <http://matteopasquinelli.com/docs/Pasquinelli_Machinic_Capitalism>.

ROSÁRIO, Miguel do. **A outra história por trás da prisão do tesoureiro do PT.** Disponível em: <<http://www.ocafezinho.com/2015/07/11/a-outra-historia-por-tras-da-prisao-do-tesoureiro-do-pt/>>. Acesso em 14 de julho de 2015.

SÁ, Evaristo. **Tesoureiro do PT é preso pela PF em nova fase da Operação Lava Jato.** Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2015/04/1616790-tesoureiro-do-pt-e-presos-pela-pf.shtml>>. Acesso em 14 de julho de 2015.

Y.M. **A biblioteca de Osama Bin Laden.** Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/20/internacional/1432140544_185485.html>. Acesso em: 14 de julho de 2015.

Da Redação. **Rio apresenta espetáculo de dança ‘Agora’**. Disponível em: <<http://www.correiodobrasil.com.br/rio-apresenta-espetaculo-de-danca-agora>>. Acesso em 07 de novembro de 2015.

Da Redação. **The Warriors | Mais de 5 mil fãs se reúnem em Coney Island para reencontrar o elenco**. Disponível em: <<http://www.proibidoler.com/cinema/the-warriors-mais-de-5-mil-fas-se-reunem-em-coney-island-para-reencontrar-o-elenco>>. Acesso em 22 de outubro de 2015.

Teatropedia. Evangelho para leigos. Disponível em: <http://www.teatropedia.com/wiki/Evangelho_para_lei-gos>. Acesso em 22 de outubro de 2015.

Evangelho para leigos. Disponível em: <<http://artehumus-evangelho.blogspot.com.br>>. Acesso em 22 de outubro de 2015.

Do G1, em Brasília. Do G1 PR. **Tesoureiro do PT é preso em casa na nova etapa da Operação Lava Jato**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/politica/operacao-lava-jato/noticia/2015/04/tesouheiro-do-pt-e-presos-na-12-etapa-da-operacao-lava-jato.html>>. Acesso em 14 de julho de 2015.

Respeite o imigrante – Anistia Internacional. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-eykV1ZTzBs>>. Acesso em 10 de novembro de 2015.

Café e Imigrantes. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Yktgpl-862>>. Acesso em: 07 de novembro de 2015.

Conferência das Américas. Discurso do Presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, sobre imigrantes, em 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=FxxnKpeGpEs>>. Acesso em: 08 de novembro de 2015.

NOTAS EM AULA (*n.a.*) _____

AMARAL, Adriana (Unisinos). *n.a.* **Comunicação e Cultura - Cultura dos fãs e a mídia: políticas do afeto, tecnologias e rumos culturais**. Disciplina ministrada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. UFRJ/ECOPÓS, 2015.1.

ANTOUN, Henrique. *n.a.* **Comunicação e Cibercultura**. Disciplina Ministrada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. UFRJ/ECOPÓS, 2015.1.

DUARTE, Maurício; LOPES, Fernanda. *n.a.* **Problemas Teóricos da Comunicação**. Disciplina ministrada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. UFRJ/ECOPÓS, 2015.1.

ELHAJJI, Mohammed. *n.a.* **Comunicação e Experiências Urbanas: migrações, diásporas urbanas e mediações interculturais**. Disciplina ministrada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. UFRJ/ECOPÓS, 2014.1.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *n.a.* **Comunicação Alternativa e Popular.** Disciplina ministrada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. UFRJ/ECOPÓS, 2014.2.

SZANIECKI, Bárbara. (Unisinos) *n.a.* **Monstro e Multidão: a estética das manifestações.** Seminário *in*: SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. Comunicação Alternativa e Popular. Disciplina ministrada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. UFRJ/ECOPÓS, 2014.2

VAZ, Paulo. *n.a.* **Comunicação e História do Pensamento I – Da confissão ao testemunho: identificação, normalidade e discurso autobiográfico.** Disciplina ministrada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. UFRJ/ECOPÓS, 2014.1.

ANEXO I

Textos escritos pelo autor. Jornal Arte Rio; Coluna: Leia nas horas vagas.

e

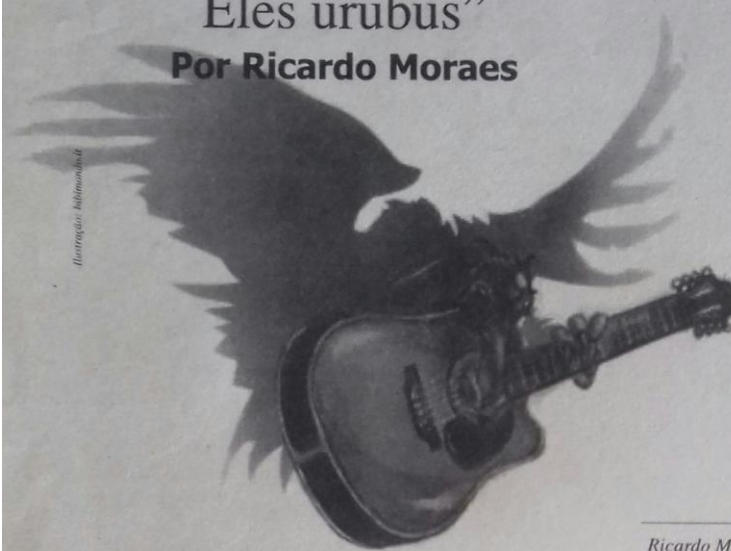
O teatro na África

O valor social do espetáculo de massa



Eu passarei, Tu passarás, Eles urubus (uma dramaticidade literária)

Leia nas horas vagas “Eu passarei, Tu passarás, Eles urubus” Por Ricardo Moraes



Este mês apresento uma leitura completamente diferente de tudo que você, caro leitor, já teve o prazer de experimentar. Apresentarei a vocês um grande amigo chamado Dalmo Saraiva, publicitário e artista de rua há mais de 20 anos, correndo pelas praças de todo Brasil, autor do livro *Urubu*. Segundo ele, nós nem sabemos se esse bicho preto tem alma, mas se tiver, deve ser branca. Essa grande brincadeira feita por Dalmo nos leva a um jogo muito bem formado de palavras e frases curtas, mas de grande significado. Atenção! Os mal-humorados tendem a criticar porque não pescam o espírito do humor cotidiano contido nesta obra.

Este poeta delicia-nos com frases sucintas e bem humoradas de um arquivo de tempos, não sei exato quantos. Na verdade trata-se de um jogo fonético muito bem construído e que leva a uma reflexão dinâmica sobre o que nunca pensamos.

Estes curtos poemas ou poemas-minuto, como são denominados pelo Doutor em Literatura Brasileira Ivan Cavalcanti Proença, que assina o prefácio, contêm além da metamorfose de dizeres contemporâneos como: “*Quem é vivo sempre desaparece*”, construções próprias: “*Vendi fiado e com desconto. Virei um desconfiado*”.

O título do livro não poderia ser outro senão *Urubu*, pois as páginas são pretas e com as frases impressas em branco, mostrando uma outra vertente de leitura, assim como o leitor encontrará uma outra vertente também para os ditados contidos neste livro.

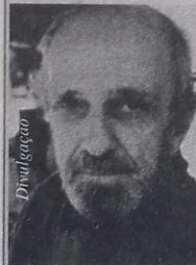
Percebemos não somente o entrelace das palavras, mas também o conteúdo social presente neste

trabalho, aliás, não é à toa minha indicação. Em minha opinião qualquer trabalho artístico deve estar imbuído de um cunho social, seja para buscar opiniões, mostrar algo informativo ou incitar a reflexão. Este livro não deixa nada a desejar neste aspecto. Um bom exemplo disto está contido nos dizeres: “*Passarinho na gaiola canta por que não sabe chorar*”, ou ainda, “*Não consigo enganar o estômago. A fome vem e me diz: você é mentiroso*”.

Depois de uma longa jornada de pesquisa para esta obra, digo que conheço Dalmo Saraiva como verdadeiro... peço até permissão para vocês — os leitores, para criar agora esta palavra, “alertador” do que está por aí e está por vir. Vale a pena conferir este magnífico livro, *Urubu*, de Dalmo Saraiva, este que saiu do mato e veio para cidade em busca de sonhos, e os está encontrando a cada dia. Parabéns Dalmo!

Ricardo Moraes é ator em duas companhias teatrais cariocas e gradua-se em Comunicação Social.

Os 80 anos do escritor Rubem Fonseca



Nascido a 11 de maio de 1925, o escritor *Rubem Fonseca* acaba de completar 80 anos. Mineiro, de Juiz de Fora, Fonseca formou-se em Direito e trilhou outros caminhos antes de dedicar-se à Literatura. Em 1952, já no Rio de Janeiro, começou a trabalhar como comissário no 16º Distrito Policial, em S. Cristóvão. Entre 1953 e 1954, morou nos Estados Unidos, onde estudou Administração de Empresas. Depois de sair da polícia, Rubem Fonseca ainda

trabalhou algum tempo na *Light*, antes de passar a dedicar-se totalmente à Literatura.

Autor de inúmeros livros premiados e reconhecidos dentro e fora do Brasil, Rubem Fonseca também assinou roteiros de cinema, muitos dos quais também receberam prêmios.

Entre seus títulos mais conhecidos estão: *Bufo & Spallanzani*, *A Grande Arte* (roteirizados para cinema pelo próprio autor), *Agosto* (adaptado para TV por Jorge Furtado e Giba Assis Brasil), *O Caso Morel*, *Feliz Ano Novo*, para citar alguns.

Sua obra ultrapassou as fronteiras brasileiras e ganhou mundo, em países como: Suécia, Dinamarca, Portugal, Espanha, França, Itália, Inglaterra...

Dentre os prêmios que ganhou durante sua carreira estão: Jabuti, Machado de Assis, Prêmio Goethe, Prêmio Eça de Queiroz, Prêmio Luís de Camões.

As Origens do Teatro

A dramaticidade essencialmente humana com reverberância na dimensão social

7

Rio de Janeiro, Fevereiro/2006. Ano 2. Nº 15. Mensário Cultural. Coleção.

As Origens do TEATRO

Ricardo Moraes

● **Primeira Parte**

O teatro acompanha a evolução e a vida da sociedade. Temos um grande exemplo, mas que não é considerado como origem teatral, a pré-história, onde os homens de *Neanderthal* saudavam os deuses naturais (sol, chuva, ar, trovões, terra) em agradecimento pela caça e através de uma representação mostravam ao seu povo como conseguiram adquirir o seu alimento. Esse ato representativo era feito corporalmente e ilustrativamente, pois não possuíam o recurso da fala, daí vem também uma das origens da pintura. Mais adiante não seria tão diferente, apenas com um caráter religioso mais acentuado. Estas sim passaram a ser consideradas origens teatrais. Temos três origens principais do teatro. Vamos viajar um pouquinho caro leitor.

Começaremos pela mais antiga, a origem oriental. O teatro oriental começou com as danças de saudação feitas pelos camponeses aos seus deuses. Danças mímicas e rítmicas davam o tom do espetáculo, isso por volta de 1200-1250. Através disso surgiu o teatro NÔ, feito de uma forma mais popular mostrando por meio corporal e musical a história dessas saudações. Logo em seguida surgiu o gênero KABUKI, com um caráter não tão popular e sim, mais elitizado, que contava histórias sobre as classes mais altas, conhecidas por nome de família. Ou seja, as famílias dos

senhores donos de terras. Os espetáculos duravam de cinco até vinte e quatro horas, dependendo do tema, e eram representados em meio a aldeia, no caso do NÔ e nos pátios dos palácios no caso do KABUKI. Os atores trabalhavam em cima da precisão de gestos e retenção de energia corporal, sempre utilizando máscaras e quimonos na maioria de seus espetáculos.

(Na próxima edição: O Teatro Indiano)

Ricardo Moraes é ator e estudante de Comunicação Social



A essencialidade humana do Teatro
Clarear os olhos



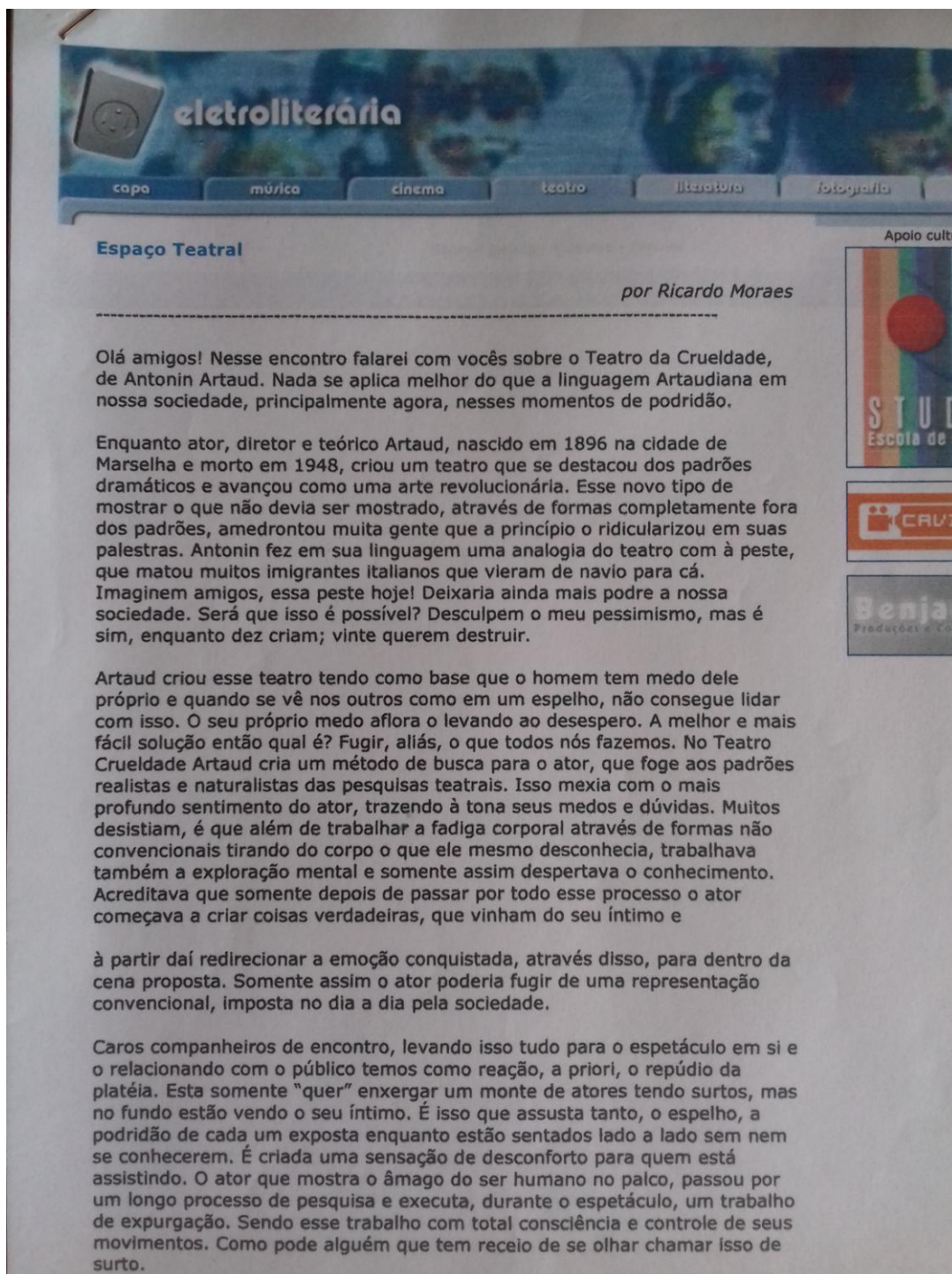
A atriz Giovanna Abbud a frente do projeto *Música e Teatro Religioso*, em uma aldeia de Johannesburgo, na África do Sul, em 2016. Fonte: Arquivo Pessoal. Entrevista concedida ao autor em 13/01/2018.



Ao lado: as crianças esperando o início de uma das apresentações teatrais com uma das agentes do projeto. **Acima:** a atriz Giovanna Abbud em primeiro plano com duas crianças após a apresentação, mantendo a afetividade e o carinho.

ANEXO II

Texto escrito pelo autor. Portal Eletroliterária - Espaço Teatral Encontro Oportuno
O Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud. (indivíduo e sociedade)



The image shows a screenshot of the Eletroliterária website. At the top, there is a navigation menu with tabs for 'capa', 'música', 'cinema', 'teatro', 'literatura', and 'fotografia'. The main content area is titled 'Espaço Teatral' and features an article by Ricardo Moraes. The article discusses Antonin Artaud's Theatre of Cruelty, its revolutionary nature, and its impact on society. On the right side, there are several small images or logos, including one for 'STUD Escola de' and another for 'Benjar Produções'.

eletroliterária

capa música cinema teatro literatura fotografia

Espaço Teatral

por Ricardo Moraes

Olá amigos! Nesse encontro falarei com vocês sobre o Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud. Nada se aplica melhor do que a linguagem Artaudiana em nossa sociedade, principalmente agora, nesses momentos de podridão.

Enquanto ator, diretor e teórico Artaud, nascido em 1896 na cidade de Marselha e morto em 1948, criou um teatro que se destacou dos padrões dramáticos e avançou como uma arte revolucionária. Esse novo tipo de mostrar o que não devia ser mostrado, através de formas completamente fora dos padrões, amedrontou muita gente que a princípio o ridicularizou em suas palestras. Antonin fez em sua linguagem uma analogia do teatro com à peste, que matou muitos imigrantes italianos que vieram de navio para cá. Imaginem amigos, essa peste hoje! Deixaria ainda mais podre a nossa sociedade. Será que isso é possível? Desculpem o meu pessimismo, mas é sim, enquanto dez criam; vinte querem destruir.

Artaud criou esse teatro tendo como base que o homem tem medo dele próprio e quando se vê nos outros como em um espelho, não consegue lidar com isso. O seu próprio medo aflora o levando ao desespero. A melhor e mais fácil solução então qual é? Fugir, aliás, o que todos nós fazemos. No Teatro Crueldade Artaud cria um método de busca para o ator, que foge aos padrões realistas e naturalistas das pesquisas teatrais. Isso mexia com o mais profundo sentimento do ator, trazendo à tona seus medos e dúvidas. Muitos desistiam, é que além de trabalhar a fadiga corporal através de formas não convencionais tirando do corpo o que ele mesmo desconhecia, trabalhava também a exploração mental e somente assim despertava o conhecimento. Acreditava que somente depois de passar por todo esse processo o ator começava a criar coisas verdadeiras, que vinham do seu íntimo e

à partir daí redirecionar a emoção conquistada, através disso, para dentro da cena proposta. Somente assim o ator poderia fugir de uma representação convencional, imposta no dia a dia pela sociedade.

Caros companheiros de encontro, levando isso tudo para o espetáculo em si e o relacionando com o público temos como reação, a priori, o repúdio da platéia. Esta somente "quer" enxergar um monte de atores tendo surtos, mas no fundo estão vendo o seu íntimo. É isso que assusta tanto, o espelho, a podridão de cada um exposta enquanto estão sentados lado a lado sem nem se conhecerem. É criada uma sensação de desconforto para quem está assistindo. O ator que mostra o âmago do ser humano no palco, passou por um longo processo de pesquisa e executa, durante o espetáculo, um trabalho de expurgação. Sendo esse trabalho com total consciência e controle de seus movimentos. Como pode alguém que tem receio de se olhar chamar isso de surto.

PARA ACABAR COM O JULGAMENTO DE DEUS, em 1948.

Texto retirado de uma transmissão radiofônica realizada por Antonin Artaud (como autor e narrador) e por alguns de seus amigos (Roger Blin, Marie Casarès e Paule Thévenin) que além de narrarem o ajudaram na produção dos efeitos sonoros durante a transmissão.

Para acabar com o julgamento de Deus
Antonin Artaud

TUTUGURI

Rito de Sol Negro

E lá embaixo, no pé da encosta amarga, cruelmente desesperada do coração, abre-se o círculo das seis cruzes bem lá embaixo como se incrustada na terra amarga, desincrustada do imundo abraço da mãe que baba. A terra do carvão negro é o único lugar úmido nessa fenda de rocha. Rito é o novo sol passar através de sete pontos antes de explodir no orifício da terra. Há seis homens um para cada sol e um sétimo homem que é o sol cru vestido de negro e carne viva. Mas este sétimo homem é um cavalo, um cavalo com um homem conduzindo-o. Mas é o cavalo que é o sol e não o homem. No dilaceramento de um tambor e uma trombeta longa estranha, os seis homens que estavam deitados tombados no rés-do-chão, brotaram um a um como girassóis, não sóis porém, solos que giram, lótus d'água, e a cada um que brota corresponde, cada vez mais sombria e refreada, a batida do tambor, até que de repente chega a galope, a toda velocidade ao último sol, o primeiro homem, o cavalo negro com um homem nu, absolutamente nu e virgem em cima. Depois de saltar, eles avançam em círculos crescentes e o cavalo em carne viva empina-se e corcoveia sem parar na crista da rocha até os seis homens terem cercado completamente as seis cruzes. Ora, o tom maior do Rito é precisamente:

A ABOLIÇÃO DA CRUZ

Quando terminam de girar arrancam as cruzes do chão e o homem nu a cavalo ergue uma enorme ferradura banhada no sangue de uma punhalada.

A BUSCA DA FECALIDADE

Onde cheira a merda cheira a ser. Homem podia muito bem não cagar, não abrir a bolsa anal mas preferiu cagar assim como preferiu viver em vez de aceitar viver morto. Pois para não fazer cocô teria que consentir em não ser, mas ele não foi capaz de se decidir a perder o ser, ou seja, a morrer vivo. Existe no ser algo particularmente tentador para o homem, algo que vem a ser justamente:

COCÔ (AQUI RUGIDO)

Para existir basta abandonar-se ao ser, mas para viver é preciso ser alguém e para ser alguém é preciso ter um osso, é preciso não ter medo de mostrar o osso e arriscar-se a perder a carne. O homem sempre preferiu a carne à terra dos ossos. Como só havia terra e madeira de ossos ele viu-se obrigado a ganhar sua carne, só havia ferro e fogo e nenhuma merda e o homem teve medo de perder a merda, ou antes, desejou a merda e para ela sacrificou o sangue. Para ter a merda, ou seja, carne onde só havia sangue e um terreno baldio de ossos onde não havia mais nada para ganhar, mas apenas algo para perder: a vida. Então, o homem recuou e fugiu. E então os animais o devoraram. Não foi uma violação, ele prestou-se ao obsceno repasto. Ele gostou disso e também aprendeu a agir como animal e a comer seu rato delicadamente. E de onde vem essa sórdida abjeção? Do fato de o mundo ainda não estar formado ou de o homem ter apenas uma vaga ideia do que seja o mundo querendo conservá-la eternamente? Deve-se ao fato de o homem ter um belo dia detido a ideia do mundo. Dois caminhos estavam diante dele: o do infinito de fora e o do ínfimo de dentro. E ele escolheu o ínfimo de dentro onde basta espremer o pâncreas, a língua, o ânus, ou a glande. E deus, o próprio deus espremeu o movimento. É deus um ser? Se o for, é merda. Se não o for, não é. Ora, ele não existe a não ser como vazio que avança com todas as suas formas cuja mais perfeita imagem é o avanço de um incalculável número de piolhos. "O Sr. Está louco, Sr. Artaud? E então, a missa?" Eu renego o batismo e a missa. Não existe ato humano no plano erótico interno que seja mais pernicioso que a descida do pretense Jesus cristo nos altares. Ninguém me acredita e posso ver o público dando de ombros, mas esse tal cristo é aquele que diante do perchevo deus aceitou viver sem corpo quando uma multidão descendo da cruz à qual deus pensou tê-los pregado há muito tempo, se rebelava e armada com ferros, sangue, fogo, ossos, avançava desafiando o invisível para acabar com o

JULGAMENTO DE DEUS, A QUESTÃO QUE SE COLOCA...

O que é grave é sabermos que atrás da ordem deste mundo existe outra. Que outra? Não o sabemos. O número e a ordem de suposições possíveis neste campo é precisamente o infinito! E o que é o infinito? Não o sabemos com certeza. É uma palavra que usamos para designar abertura da nossa consciência diante da possibilidade desmedida, inesgotável e desmedida. E o que é a consciência? Não o sabemos com certeza. É o nada. Um nada que usamos para designar quando não sabemos alguma coisa e de que forma não o sabemos e então dizemos consciência, do lado da consciência quando há cem mil outros lados. E então? Parece que a consciência está ligada em nós ao desejo sexual e à fome. Mas poderia igualmente não estar ligada a eles. Dizem, é possível dizer, há quem diga que a consciência é um apetite, o apetite de viver: e imediatamente junto com o apetite de viver o apetite da comida imediatamente nos vem à mente; como se não houvesse gente que come sem o mínimo apetite; e que tem fome. Pois isso também existe: os que têm fome sem apetite; e então? Então o espaço do possível foi-me apresentado um dia como um grande peido que eu tivesse soltado; mas nem o espaço nem a possibilidade eu sabia exatamente o que fossem, nem

sentia necessidade de pensar nisso, eram palavras inventadas para definir coisas que existiam ou não existiam diante da premente urgência de uma necessidade: suprimir a ideia, a ideia e seu mito e no seu lugar instaurar a manifestação tonante dessa necessidade explosiva: dilatar o corpo da minha noite interior, do nada interior do meu eu que é noite, nada, irreflexão, mas que é explosiva afirmação de que há alguma coisa para dar lugar: meu corpo. Mas como, reduzir meu corpo a um gás fétido? Dizer que tenho um corpo porque tenho um gás fétido que se forma em mim? Não sei, mas sei que o espaço, o tempo, a dimensão, o devir, o futuro, o destino, o ser, o não-ser, o eu, o não-eu nada são para mim; mas há uma coisa que é algo, uma só coisa que é algo e que sinto por ela querer SAIR: a presença da minha dor do corpo, a presença ameaçadora infatigável do meu corpo; e ainda que me pressionem com perguntas e por mais que eu me esquive a elas há um ponto em que me vejo forçado a dizer não.

NÃO à negação; e chego a esse ponto quando me pressionam, e me apertam e me manipulam até sair de mim o alimento, meu alimento e seu leite, e então o que fica? Fico eu sufocado; e não sei que ação é essa, mas ao me pressionarem com perguntas até a ausência e a anulação da pergunta eles me pressionam até sufocarem em mim a ideia de um corpo e de ser um corpo, e foi então que senti o obscuro e que soltei um peido de saturação, de excesso e de revolta pela minha sufocação. É que me pressionavam ao meu corpo e contra meu corpo e foi então que eu fiz tudo explodir porque no meu corpo não se toca nunca.

"POST SCRIPTUM"

Quem sou eu? De onde venho? Sou Antonin Artaud e basta eu dizê-lo como só eu o sei dizer e imediatamente verão meu corpo atual voar em pedaços e se juntar sob dez mil aspectos notórios um novo corpo no qual nunca mais poderão me esquecer.

Elucidação sobre *O Evangelho para leigos*, por Vera Bastazin.

Mito e poética na Literatura Contemporânea: um estudo sobre José Saramago.

O Evangelho para leigos foi mostrado no estudo através da montagem urbano-teatral no Viaduto do Chá, em São Paulo, pela Cia. ArteHúmus. (um exemplo de teatro essencialmente humano)

Em linguagem lúdica: Apresentação das Personagens

Tomar Jesus como personagem parece, inegavelmente, ser um desafio especial. Cristãos ou ateus, todos conhecemos sua história, qualquer que seja o momento pelo qual ela comece ou termine. Perceber o que está posto significa, em primeira instância, reconhecer o que já é conhecido, portanto é uma ação de responsabilidade da observação e da memória. Nessa perspectiva o signo representaria apenas uma redundância para o repertório (mais uma vez, a narrativa da vida e morte de Cristo). Mas o objeto da percepção nem sempre é algo já conhecido, pois ele poderá constituir-se numa informação nova resultante de uma capacidade associativa e inferencial. Nessa possibilidade de construção do conhecimento, deve-se considerar com especial atenção, o fato de que a mente humana está sempre a elaborar novas ideias ou novas relações, isto é, ela constrói o mundo de acordo com o potencial que lhe é próprio, a partir de uma matéria bruta fornecida pelos sentidos. Esse potencial que é próprio da mente – em particular do artista e do cientista – resulta de articulações inesperadas ou mesmo nunca antes imaginadas. É nesse contexto que dados religiosos, históricos, culturais e estéticos se entrecruzam por meio dos códigos linguístico, pictórico ou escultural, para darem início à construção das personagens que compõem uma determinada obra. (...)

Quando as palavras, na representação da cena do Calvário, foram-se sobre o reconhecimento do leitor, o que se percebe enquanto objeto é algo insistente, impositivo, algo que aciona no leitor/público os mecanismos mentais responsáveis por uma elaboração singular. A construção espacial da tela/página absorve o leitor/público como cúmplice na elaboração plástica do objeto. A ação de construir dá primazia ao olho enquanto órgão codificador e decodificador, acionado para iniciar a operação mental de um novo conhecimento estético. A vista chega antes do que o som, e a espacialidade textual parece hegemônica, seja pela ação habilidosa do narrador, seja pelos índices textuais que passam a (re)construir um objeto outro de percepção (...). Textos que se recriam em textos formam uma cadeia de representações verbo-visuais entrecruzadas. Mas o narrador alerta: “o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada” (Saramago, 1991:13). (...)

Como se pode observar, o tom bíblico e solene repentinamente se rompe e abre espaço para uma linguagem que dá saltos no tempo e se projeta numa perspectiva de descontração moderna do próprio pensamento. A **dramaticidade dos fatos** congela-se e a ironia do discurso descontra a narrativa que, por alguns momentos, assume o coloquial de uma representação burlesca.

O trabalho com as palavras assim como a composição visual responsáveis pelas articulações dos fatos históricos e estéticos são a origem de um movimento que se desloca do factual ao criativo, obliterando os limites entre esses dois universos. Nesse “jogo sedutor”, a escritura de José Saramago revela a força que os signos assumem para representar o real enquanto fato histórico-religioso e o real enquanto fenômeno poético da linguagem.

ANEXO III

Depoimento na íntegra da jornalista Gabriella Lapagesse, de 32 anos (ESPM), em 5 de janeiro de 2018

A notícia e a dramaticidade

Passei pela Band, na rádio e também pela Bandnews, depois fui para Rede Globo atuar na área de redação jornalística, e após algum tempo, fui para o Encontro com Fátima Bernardes, trabalhando ao lado e diretamente com a própria. Atualmente (2018) estou na ESPM.

Lembro que a minha formação em teatro, anterior a de jornalismo, foi fundamental para minha entrada e aceitação nas instituições que me contrataram. Principalmente quando fui para área de entretenimento (no Encontro). Disseram que a sensibilidade adquirida no teatro (claro, depois de testes de aptidão exigidos pela casa) seria fundamental para produção de matérias de forte identificação emocional com o público.

Certas vezes olhando de fora pensamos que os produtores/comunicadores/veículos de notícias sem experiência artística fazem isso com certa facilidade, apenas por possuírem anos de mercado, porém, uma pessoa que vem com o preparo do mercado e, além disso, no seu caminho traz alguma experiência artística, no caso aqui, mais a teatral, leva certa vantagem aos olhos contemporâneos desses grandes veículos. Isso foi se transformando e tendo consentimento com o tempo, assim como as grandes empresas multinacionais, hoje, preferem contratar grupos especializados em teatro empresarial em vez de palestras tradicionais para abordar assuntos discutidos ou mostrados na SIPAT (Semana Interna de Prevenção a Acidentes de Trabalho)

Vejo que podemos olhar para comunicação com olhos teatrais quando se quer buscar outra percepção, uma visão mais profunda sobre os detalhamentos para construção de um discurso midiático, e assim não ficarmos engessados na construção de uma crítica sobre um discurso de espetacularização totalizante, e somente isso. Acredito que isso já está aí, foi feito, o modo de abordagem é que irá trazer outra perspectiva crítica para avançarmos num caminho reflexivo sobre os aparelhos midiáticos e os dramas produzidos por eles. A questão maior e que observei ao longo de minha trajetória como jornalista até agora é que existem alguns veículos e algumas matérias em que as “tintas são carregadas”, não que as notícias sejam montadas, ao olhar jornalístico, diferente do olhar crítico acadêmico. Por exemplo, quando aquele homem invadiu uma escola e matou várias crianças e adolescentes em Realengo. Esse é um fato muito chamativo, daí você terá assunto por vários dias, e até semanas. No primeiro dia há a cobertura padrão sobre o fato em si: como o homem que matou conseguiu entrar no local, o que fez, quantas pessoas ele matou, o estado de saúde de quem está no hospital, etc. A partir daí, parte-se para uma “exploração” do sentimento das famílias: o que a elas falam, o sofrimento das mães, o que a criança disse para a mãe pela última vez... coisas assim... a intenção é, além, de reportar o fato, sensibilizar o público...fazer com que o assunto possa perdurar na mente das pessoas e não deixar que ele morra logo.

Para isso pode ser que em alguns casos colocam-se algumas “pitadas” aqui e ali para dramatizar mais a situação, mas quando o sofrimento já é carregado isso quase não acontece.

A Record, por exemplo, é uma TV mais policialesca... cobre com mais intensidade tiroteios e afins e tem um público cativo para isso. A Globo também cobre este assunto, mas de forma mais branda. O assunto fica, para Globo, mais intenso quando acontece na Zona Sul ou quando também há morte de criança, é uma emissora mais simbólica. Ainda na Record, outro exemplo para fácil e rápida aceitação do público é o humor de aproximação. O Marcelo Rezende, falecido em 2017, fazia um programa, o Cidade Alerta, que era basicamente a cobertura de crimes fortes. Ou seja, era um programa de conteúdo pesado. Ele colocou sabiamente humor no programa. Ele tinha o momento “porrada” no programa que era a junção de várias notícias pesadas, e depois vinha com brincadeiras e afins. Ele prendia o público horas com essas dramatizações feitas por ele mesmo, tornava-se quase um ator. Era uma fórmula muito inteligente.

Um exemplo, agora no esporte, é a reformulação que a Globo vem passando nos últimos 10 anos. Atualmente o repórter que apresenta um jornal esportivo é quase um ator ou atriz, é preciso ser uma pessoa bem solta e com uma veia boa para o humor, isso é uma realidade. Existe o quadro “Cafezinho com Escobar” onde o reporte vai as ruas num cenário montado com mesinha (de bar), xícaras e um bom cafezinho para papear com os transeuntes sobre o campeonato de futebol do momento. É uma dramaticidade midiática com a participação ativa do público, é um teatro na rua, com cenário, direção, marcações, iluminação (mesmo que seja a jornalística), e a participação dos atores sociais. Enfim, uma dramaticidade dos fatos que ocorrem no esporte atualmente, e com o adendo da opinião do público, lembra, mesmo que com objetivos diferentes, o Teatro Jornal, de Boal. Tudo isso é uma forma de aproximar o público, pois hoje as pessoas podem ver o que quiserem, a hora que quiserem, na internet. Com essa opção de aba informativa, a imprensa e as TVs perdem público. Então, os repórteres tiveram que se soltar mais, serem mais teatrais.

Olha o caso do Evaristo Costa. Ele apresentava o Jornal Hoje com a Sandra Annenberg (que migrou do teatro para o jornalismo) e virou ídolo na internet. Começou a jogar piadinhas oportunas na bancada do jornal e chamou a atenção do público. Hoje ele virou um personagem. Acredito sinceramente que o jornalismo tenha muita semelhança com a dramaticidade teatral, pois fala da vida, dos fatos arrolados ao ser humano, ao indivíduo. Não há como fugir dessa relação.

Depoimento na íntegra do Chefe da Assessoria de Imprensa no Museu Nacional de Belas Artes/MNBA, Sr. Nelson Moreira Jr, de 48 anos, em 26 de março de 2015.

Obras de fachada e o Corredor Cultural *teatralizado* do Centro do Rio de Janeiro

O processo de licitações para as obras nas instituições culturais do Rio de Janeiro iniciou há tempos, em 2006 aproximadamente, porém, as obras só iniciaram de fato em 2008 a passos curtos. O processo já foi bastante desgastante devido a intenções contrárias por parte das instituições fomentadoras. Como a instância governamental do Rio não se manifesta por interesse devido, temos que recorrer às iniciativas privadas, ficando à mercê de seus interesses de visibilidade. Há certa indiferença econômica à área cultural, e por isso as instituições federais estão decaindo tanto no aspecto estrutural quanto financeiro. Como manter de pé uma instituição do porte significativo desse Museu sem no mínimo uma obra ou reforma que atenda não só os funcionários, mas também ao público, que sente a falta do poder e não lhe é oferecido. Muitas vezes tivemos que interromper os trabalhos internos por defeito no ar-condicionado central e também nos das salas. Aqui é impossível trabalhar, fica muito quente devido ao ambiente cupular, e em sua maioria o piso é de madeira.

Bem, depois de decidido quais empresas realizariam as reformas aqui no museu, passou-se à negociação para abarcarmos como prioridade as obras de estruturas internas, haja vista, que o prédio é antigo e tem uma grande rotatividade de público. Mostraram-se, então, algumas barreiras burocráticas com relação aos contratos de reforma que priorizavam as fachadas externas dos corredores culturais do centro da cidade. Tal questão acarreta o comprometimento do funcionamento interno do museu, que se encontra em sérias questões estruturais quanto aos alicerces, encanamentos, canais de ventilação para manutenção e preservação das obras de arte. Tais prioridades nos fazem submissos a uma soberania de contratos e divisão de benefícios monetários.

Existe uma teatralização urbana das instituições históricas aqui do centro. Por exemplo, estamos com as obras da cúpula paradas desde 2010, e estamos em 2015. Isso porque queríamos dar prioridade a manutenção de paredes internas originais da época descobertas à pouco tempo em um dos andares aqui do museu. E também, porque priorizaram algumas fachadas que ficam mais a mostra, de frente para Av. Rio Branco. À isto, podemos chamar de teatralizar o patrimônio nacional, e ainda mais quando é veiculado nos jornais televisivos como obras principais de primeira necessidade do museu, quando justamente é o contrário. È de dentro para fora que o Museu Nacional irá sobreviver.

Depoimento na íntegra do ator Júlio Targueta, de 38 anos, sobre a dramaticidade e a teatralização no Cosplay, em 7 de novembro de 2014

Realidade e Ficção na esfera sociocultural: Do drama animado para vida real

No geral essa coisa de se fantasiar de um personagem possui um nome que é cada vez mais difundido... Chama-se Cosplay. É como uma abreviação de "Costume Play". No geral é o ato de você se fantasiar de um personagem que goste, se identifique.

Essa coisa de Cosplay foi por muito tempo associado ao universo japonês, com seus personagens de animes (Goku, Cavaleiros do Zodíaco e etc) e aos chamados Tokusatus, que são as séries com atores reais (Jáspion, Changeman, Jiraya), mas hoje em dia esse conceito já abrange além das fronteiras orientais, já que vemos muitos cosplays de vingadores, heróis da marvel, da DC... Seriados, artistas e situações em geral.

Existem muitos eventos de Cosplay. Os eventos dos quais participo reúnem fãs dessa arte que compartilham desse gosto por muitas razões e dependendo dessas razões, a qualidade do Cosplay se torna superior á outros, ou não. Existem os que participam de campeonatos, onde o Cosplay se torna quase que uma obra de arte, no qual a pessoa gasta muito dinheiro para materializá-lo, muitas vezes beira à perfeição. Esses usam materiais caros, como tecidos superiores, fibra de vidro, silicone e etc. Há também os que fazem apenas por se identificarem com seus personagens preferidos, então, não investem tanto assim e não competem em torneios. Esses torneios existem ao redor do mundo, havendo inclusive um campeonato mundial, logo, a concorrência é feroz. Ah e...existem aqueles mais humildes que só fazem o Cosplay de zoeira mesmo, sem se apegar à perfeição, somente pelo prazer de estar junto com outros que pensam igual a ele.

Sobre os Cosplays que eu já fiz... Eu fiz o Shishio Makoto do anime Samurai X. Fiz o Yusuke Urameshi, do anime, e também o Yu Yu Hakusho, este bastante famoso. Fiz também o personagem Pastor Metralhadora, um personagem criado pelos Irmãos Piologo. Improvisei um Cosplay de Shane, do "The Walking Dead" e tenho pro futuro fazer mais três: o Coringa, do jogo Injustice, o Patolino, que fez uma animação chamada "Patolino- O mago", e um robzinho do desenho do Pica Pau chamado "puxa frango", ele é bem conhecido e característico. Esse episódio se passa no castelo do Dr. Frankenstein. Isso é pra você ver que fazer um Cosplay é algo bem amplo.

Eu tenho 35 anos, não sou um experiente na área do cosplay, até pq ainda não posso arcar com muitos custos pra fazer as roupas e acessórios pois apesar dos pesares, é uma arte que não sai muito barato na maioria dos casos. Aí vai uma síntese:

Cosplay ou Costume Play é uma forma de, através do seu corpo adornado em acordo, homenagear um personagem, fictício ou não... Pelo menos é assim que eu penso.

ANEXO IV

Filmes e Telenovelas mencionados no estudo

Filmes que evocam o ativismo de fãs. Ícones da produção real-ficcional

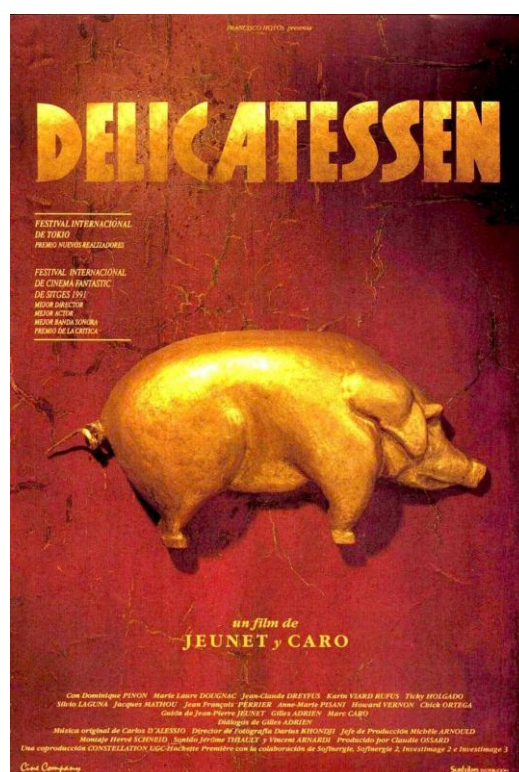


O clássico *Selvagens da Noite*. Cartaz (não oficial) dos fãs em homenagem a produção americana dirigida por Walter Hill. Teve seu lançamento na Austrália, em 1979.

Filmes que retratam o exagero grotesco da dramaticidade e a incompletude do sujeito. Mostram tipos de personagens e dramaticidades exacerbadas, características do veículo televisivo.



Filme de Peter Greenaway, 1989 (Reino Unido)

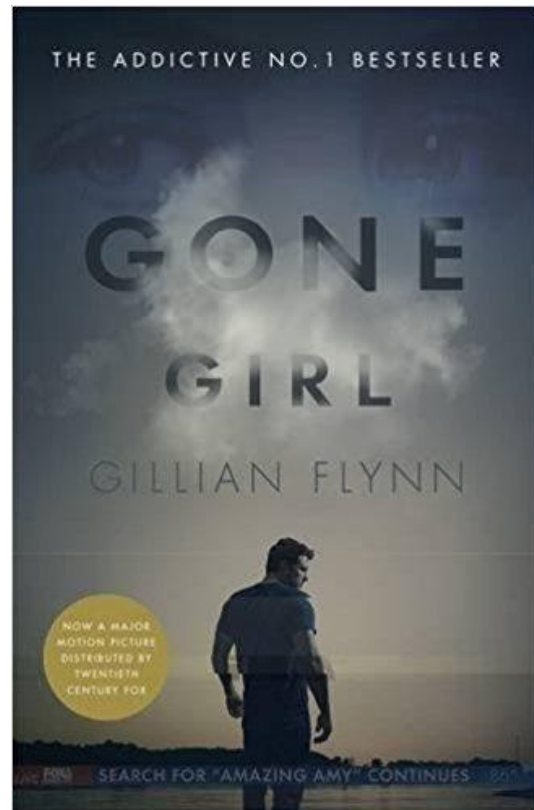
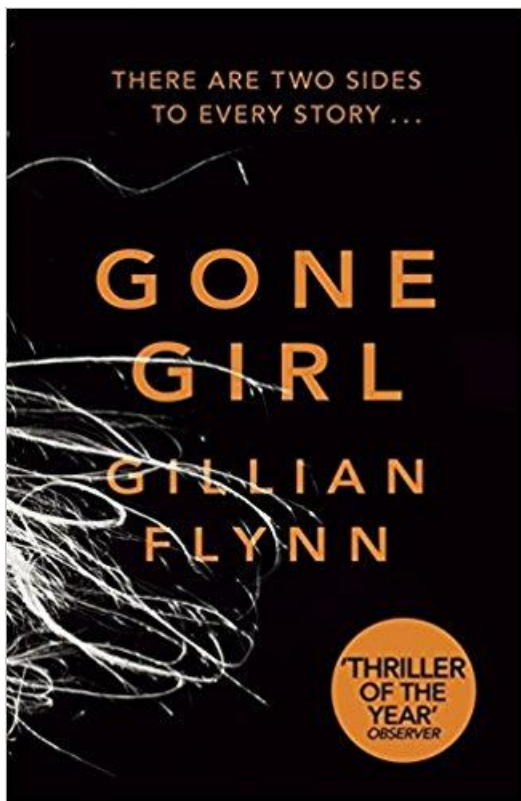


Filme de Jean Pierre Jeunet e Marc Caro, de 1991. (França).

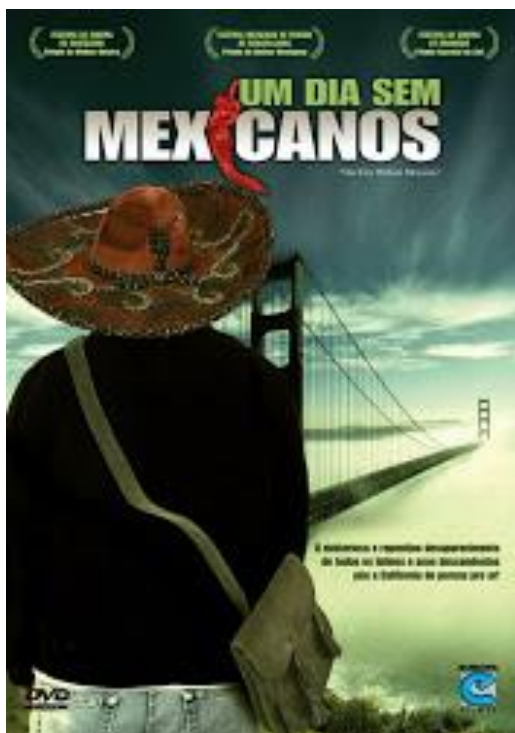


O filme *Almoço Nu*, de David Cronenberg, baseado na obra de Willian S. Burroughs (1959)

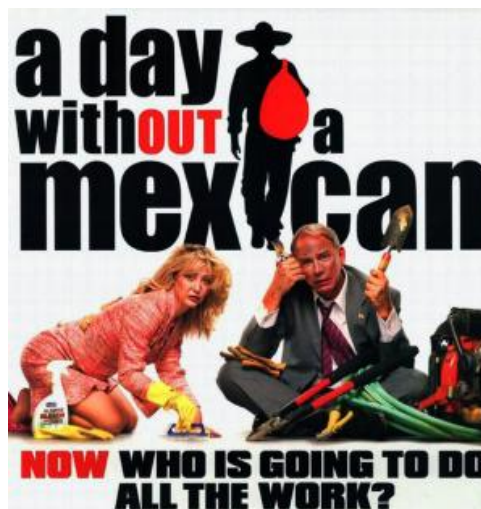
Filmes que retratam a Dramaticidade na Mídia

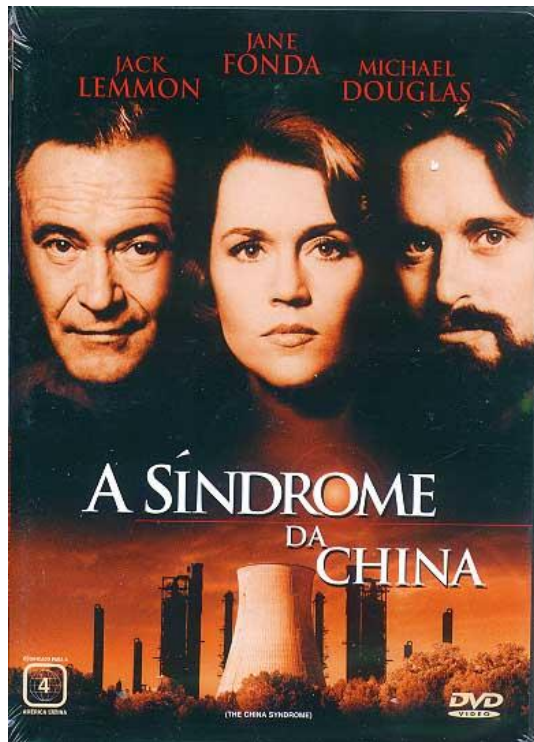


O filme *Gone Girl* (garota desaparecida), inspirado no livro de Gillian Flynn. No longa-metragem (2014), forte influência da mídia na opinião pública.



Produção de Sérgio Arau, 2004. Retrata a circulação de imigrantes e sua importância nos Estados Unidos. No estudo: crítica à dramaticidade veiculada pela mídia e ao espaço restringido a esse movimento.





O filme de James Bridges, lançado em 1979, retrata a mídia procurando abordar fatos políticos nacionais com a maior verdade possível frente a um poder governamental superior que pretende encobri-los.



Kit, uma garota especial.

Filme de Patrícia Rozema, 2008. Retrata, através do humor e da inocência de uma criança que pensa em ser jornalista, o congelamento da mídia em meio aos padrões de abordagem noticiária durante a grande depressão nos Estados Unidos na década de 1920 e seus reflexos em Cincinnati, cidade na qual decorre o filme, vista aos olhos de uma escritora-mirim de 10 anos.

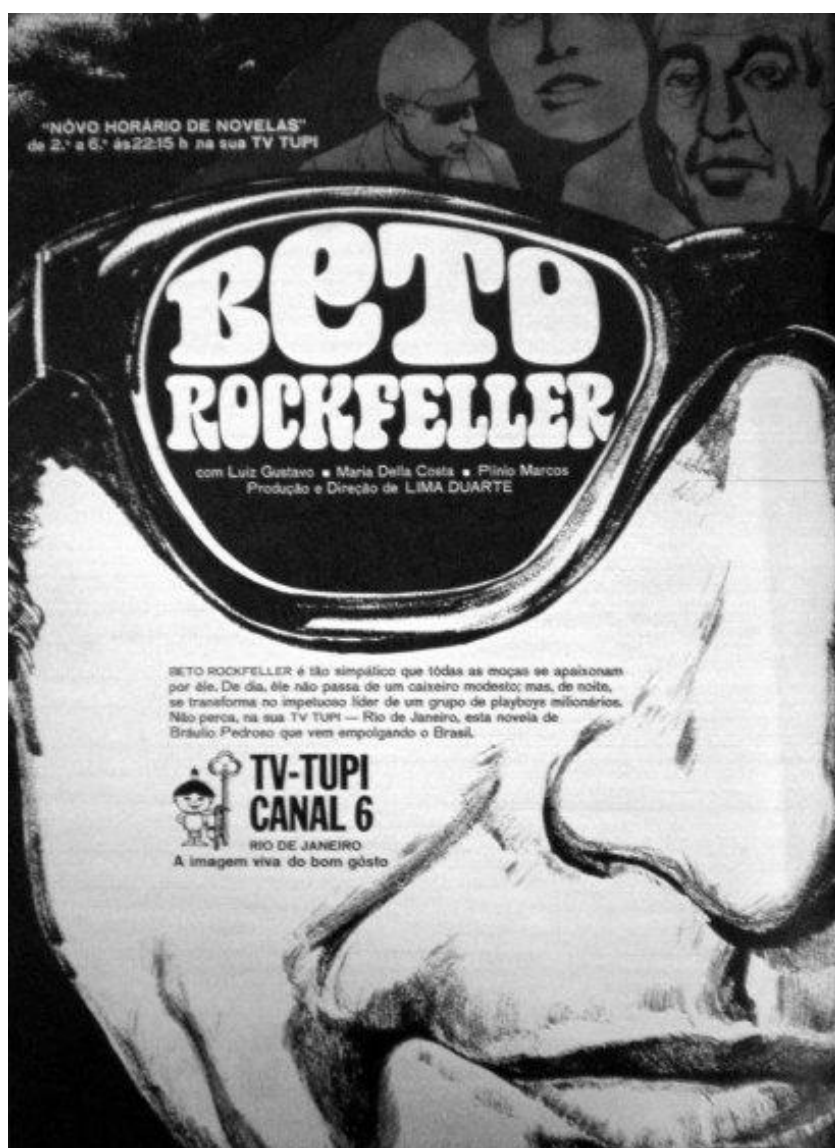
Telenovelas – Rede Globo e Rede Tupi



Novela de Gilberto Braga, exibida em 1988 pela Rede Globo de Televisão. Mostrava fatos políticos da ficção em plena verossimilhança com o Brasil, porém, encobrendo outros ocorrendo concomitantemente ao período de exibição do folhetim.



Novela de Agnaldo Silva, exibida em 2011/2012 pela Rede Globo de Televisão, na qual o autor joga com o sublime e o grotesco, o belo e o feio, na dramaticidade de personagens existentes no cotidiano social.



Idealizada por Cassiano Gabus Mendes, escrita por Bráulio Pedroso, com adaptação, produção e direção de Lima Duarte. 1968/1969. Mostra quanto a mídia de entretenimento influenciou e transformou padrões de comportamento da vida real na época de exibição do primeiro grande anti-herói da televisão. Um significativo momento de transição das abordagens telenovelescas.