Neamp

A u r o r a
Revista de Arte Mídia e Política
ISSN 1982 – 6672

Tiago Judas

Neamp

AURORA: Revista digital de Arte, Mídia e Política – NEAMP – Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política, Programa de Estudos Pós Graduados em Ciências Sociais, PUC-SP.

Nº 1 (dezembro – 2007). –São Paulo: o Programa, 2007 – Trimestral.

1. Ciências Humanas – Periódicos. 2. Arte 3. Mídia. 4. Política.

I. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós Graduados em Ciências Sociais.

ISSN 1982 6672

Conselho Editorial

Ana Amélia da Silva (PUC-SP)
Celso Fernando Favaretto (USP)
Fernando Antonio de Azevedo (Universidade Federal de São Carlos)
Gabriel Cohn (USP)
José Luis Dader García (Universidad Complutense)
Laurindo Lalo Leal (USP)
Maria do Socorro Braga (Universidade Federal de São Carlos)
Maria Izilda Santos de Matos (PUC-SP)
Miguel Wady Chaia (PUC-SP)
Raquel Meneguelo (UNICAMP)
Regina Silveira
Silvana Maria Correa Tótora (PUC-SP)
Yvone Dias Avelino (PUC-SP)
Venício Artur de Lima (UnB)
Vera Lucia Michalany Chaia (PUC-SP)
Victor Sampedro Blanco (Universidad Rey Juan Carlos)

Comitê Editorial

Andréa Reis
Bruno Carriço Reis
Cláudio Luis de Camargo Penteado
Cristina Maranhão
Eduardo Luis Viveiros de Freitas
Miguel Wady Chaia
Marcelo Burgos
Rafael de Paula Aguiar Araújo
Rosemary Segurado
Syntia Pereira Alves
Vera Lucia Michalany Chaia

Editores

Ari Macedo
Silvana Martinho

AURORA é uma publicação do NEAMP – Núcleo de Estudos Pós Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP. Coordenadoras: Vera Lucia Michalany Chaia.

AURORA

A Revista AURORA nasce no período em que as profundas transformações tecnológicas se intensificam, tanto nos campos da arte, da mídia e da política. Tempos em que os termos ciberespaço e ciberdemocracia modificam as relações interpessoais e ampliam a difusão de informações.

Se apresenta como uma ferramenta auxiliar das discussões que se fazem presentes entre os pesquisadores do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (Neamp), do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Aliás, germina como proposta das comemorações dos 10 anos de criação do próprio Neamp.

AURORA também tem como objetivo a divulgação e difusão da produção dos pesquisadores do NEAMP, mas também da produção de pesquisadores, artistas e profissionais, de forma geral, que atuam nas áreas comuns da arte, da mídia e da política. Situa-se no campo da política, buscando ampliar essa área de conhecimento com interfaces na mídia e na arte.

Assim, diante das diferentes modalidades da produção, disseminação e consumo da informação, a análise e o debate voltados aos meios de comunicação de massa e a cultura tornam-se relevantes para explicitar as tramas que envolvem os indivíduos e as instituições na contemporaneidade.

Neamp

SUMÁRIO

COLUNAS

Internet e eleições 2008 08
Claudio Luis de Camargo Penteado

"Casi real", es lo bastante real? 10
Jordi Capó Giol

ENTREVISTA

Entre o ir e vir 15
Victor Sampedro

RESENHAS

Poder e informação: dilemas da
comunicação social em emissoras públicas 20
Genira Chagas Correia

ARTIGOS

Mediação e política na era da
reprodutividade em rede 25
Carlos Sandano

COSMOCOCA – *programa in progress* e
Cinema: a instauração do artista trágico 39
niezstcheano
Cauê Alves

El discurso de los terroristas en el
terrorismo mediatizado
José Manuel Sanchez Duarte 61

Juventude, política e MTV
Julia Nepomuceno 74

Eleições 2006: O discurso do medo e sua
variação
Julio Nogueira 86

Arte da vida nua

Miguel 103

IMAGENS

Modernidade
Andy Reis 122

Nota dos Editores

Mudanças e permanências apresentam-se nesse terceiro número da Revista Aurora. Transforma-se a visibilidade que em novo layout caracteriza de maneira dinâmica, acadêmica e afirmativa os temas discutidos e a proposta que a revista traz em articular as relações entre Arte e Política, Arte e Mídia, Mídia e Política e Arte, Mídia e Política. Mantêm-se a qualidade das discussões a serem travadas pelos pesquisadores e estudiosos das áreas e temas que dialogam entre si através das partes que compõe a revista: colunas artigos, entrevista, resenha e imagens.

A revista Aurora passa a ter como colaborador o desenhista e artista plástico Tiago Judas que em sua primeira intervenção apresenta um engraçado, paradoxal e até mesmo metafísico cartoon.

Compostas por autores brasileiros e espanhóis, a revista na sessão colunas Claudio Penteado (UFABC) relaciona mídia e política discorrendo sobre as alterações políticas, sociais e culturais desencadeadas pela Internet, e enfatiza o uso dos dispositivos da mesma nas campanhas eleitorais de 2008. E o espanhol Jordi Capó Giol que discute imaginação e virtualidade na associação com o mundo real a partir do Second Life e constata que as relações travadas nessa realidade virtual não são novas e sim a mesma ilusão do mercado de capital.

A entrevista dessa edição apresenta Victor Sampedro (URJC) em discussão sobre a polêmica política de restrição à entrada de estrangeiros nos países membros da Europa. A resenha traz o limte entre Radiofusão e propaganda a partir do livro *Brasília, 19 horas: a guerra entre a chapa-branca e o direito à informação no primeiro governo Lula,* realizada por Genira Chagas (Doutoranda PUCSP).

Na sessão artigos relacionados ao tema Mídia e Política o leitor irá encontrar Carlos Sandano (Puricom) discutindo sobre as novas possibilidades do jornalista no contexto do cyberativismo. José Manuel Sánchez Duarte (URJC), identifica as narrativas das organizações terroristas em um mundo midiatizado. Julia Nepomuceno (mestre em Ciências Sociais) apresenta a discussão sobre o distanciamento dos jovens frente à política e a importância dos meios de comunicação no processo democrático. Julio Nogueira

apresenta a analise dos editoriais do jornal O Estado de São Paulo nas eleições de 2006 e sua relação com o "discurso do medo".

Em Arte e Política, Cauê Alves (FAAP) discute a apropriação livre de conceitos filosóficos e sua associação com o cinema de Oiticica com filmes compostos por trilahs sonoras e projeções de slides. Miguel Chaia em *Arte da vida nua* discorre sobre a obra da artista plástica Karin Lambrecht que confronta a potência vital da arte e a interrupção da vida.

Na sessão imagem, Andy Reis apresenta poéticas fotos em branco e preto sob a ótica da modernidade.

Bom desfrute!

Ari Macedo

Silvana Martinho

Neamp

Internet e Eleições 2008

Cláudio Luis de Camargo Penteado[1]

A Internet em seu rápido movimento de expansão ganhou maior espaço e densidade dentro da sociedade, influenciando e redesenhando as relações sociais. Os serviços e dispositivos da Internet estão revolucionando os processos de comunicação, despertando novos meios de interação via a rede mundial de computadores.

Nesse contexto, o campo político também está sofrendo transformações, surgindo novos mecanismos de poder, novos atores políticos e novos espaços de comunicação política. Um exemplo é o processo eleitoral que ganhou novas práticas e estratégias de campanha na intermediação entre o eleitor e os candidatos.

Assim, como o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa (rádio e televisão) transformou o processo de comunicação política eleitoral, passando a ser elementos essenciais nas campanhas contemporâneas, principalmente para os cargos majoritários, os mecanismos da Internet também estão modificando as técnicas de comunicação política e assumindo um importante papel na construção das plataformas eleitorais dos candidatos.

Nos EUA, a Internet já é uma importante ferramenta de campanha política. Um bom exemplo é a atual campanha eleitoral, em que a Internet e seus dispositivos, passaram a ter um papel central dentro do jogo político da corrida eleitoral. Já durante as primárias, escolha dos candidatos oficiais dos partidos: Democrata e Republicano, os pré-candidatos e suas equipes de comunicação utilizaram a rede mundial de computadores para conquistar apoios e simpatizantes, como também para a arrecadação de doações para a campanha. Nesse último tópico, destacou-se o candidato democrata Barack Obama, por sua grande capacidade de articulação pela Internet e o volume de recursos arrecadados.

Por sua estrutura e dinamismo, a Internet amplia as possibilidades de comunicação, bem como acelera a produção, transmissão e circulação de informações, permitindo aos candidatos e seus simpatizantes produzirem um número maior de informações, e que essas circulem de maneira mais ágil por toda a rede. Inclusive,

[1] Doutor em Ciências Sociais. Professor da UFABC e pesquisador Neamp

verificou-se que as campanhas tendem a serem mais agressivas, com ataques e denúncias entre os candidatos e partidos.

Uma outra ferramenta da Internet muito utilizada na corrida eleitoral americana são os vídeos no Youtube. Um exemplo foi a divulgação das declarações polêmicas do ex-pastor do Obama, Jeremiah Wright, que obrigou o candidato democrata a dar uma declaração renegando o religioso. Inclusive, a campanha do candidato democrata criou o site Fight the smears (combatam os boatos, em uma tradução livre) para combater os boatos lançados pela rede de blogueiros republicamos (FSP 12/06/08).

No Brasil, segundo pesquisa realizada pelo Neamp sobre o uso das novas tecnologias nas eleições de 2006, pode-se verificar que a Internet passou a ser um importante elemento na campanha dos candidatos a presidência. Também, observou-se novas formas de cobertura do processo eleitoral, seja através dos blogs de jornalistas ou de sites de mídia independente.

Dentro deste quadro, existe uma tendência do aumento do uso dos diversos dispositivos da Internet nas eleições, principalmente nas grandes cidades brasileiras, que têm assistido um grande aumento de pessoas conectadas na rede mundial de computadores. Assim, cabe acompanhar as inovações e alterações introduzidas pelo uso dessa nova ferramenta e espaço de comunicação nas eleições de 2008.

A campanha já está na rede.

Neamp

Is almost real real enough?

"Casi real", es lo bastante real?

Jordi Capó Giol

Desde hace un par de años "Second Life" se ha presentado como una nueva y fulgurante promesa de realidad virtual cuyos únicos límites eran los de la propia imaginación. La crisis financiera y las sucesivas prohibiciones pueden estar demostrando -lo que por otro lado es evidente- que no hay tal cosa como una completa autonomía de lo virtual. Quizás convengamos en la importancia de investigar los vinculos entre nuestra imaginación – y sus mundos virtuales- y nuestras posibilidades de articular cambios en el mundo real.

Diríase, y estadísticamente es evidente, que el capital en la era del Imperio vive y circula fundamentalmente en un mundo virtual: de la bolsa a los mercados de futuros hay todo una virtualosfera económica que se supone autónoma respecto de los vaivenes de la economía real, o que incluso funciona mejor cuanto peor le va a la real: no en vano la bolsa atrae más inversiones especulativas cuando las inversiones productivas parecen ofrecer más riesgos…

En este sentido SL no es nada nuevo, se trata apenas de la reedición en 3d de la misma ilusión de virtualidad autónoma que ya desde el XIX ofrece la Bolsa.

Puestos a especular, un periodista del diario español "El Mundo" citaba recientemente a los responsables de SL adelantando que para 2011 el 80% de las 500 empresas más "importantes" del mundo tendrán presencia en dicho mundo virtual. Esto era suficiente para que el periodista concluyera su parrafo diciendo "Parece un juego pero es tan real como la vida misma".

¿El 80% de las empresas más importantes y cuanta gente de verdad? Hasta este mes de abril se habían registrado unos 6 millones de personas, de los que menos de la mitad han vuelto a conectarse… claro que si vamos a los usuarios que de hecho pululan por el mundo virtual la cifra se reduce a unos 40.000 conectados en contadas ocasiones…

Parece claro que la proporción de empresas presentes es muy superior –por decir algo- a la proporción de personas, pero también resulta interesante averiguar de qué

personas se trata: en los mundos virtuales se llevan las estructuras piramidales, como en las democracias representativas: visitar la página y aumentar sus cifras, como votar cada cuatro años, es gratis, pero no sirve para gran cosa. Hay que registrarse, pagar cuotas mensuales y comprar todo lo necesario para existir… con ello la utopía del sufragio universal, del "everyone's invited" se va convirtiendo en una especie de sufragio restringido, o mejor censitario porque ateniéndonos al censo resulta que casi un 60% de los usuarios registrados son europeos, en torno a un 30% estadounidenses y un 10% procedentes del este de Asia… 60, 30, 10, europa, usa, japon… ¿no falta alguien? Parece un juego pero al final va a ser verdad que es tan verdad como la vida misma.

De otro articulo publicado en la prensa española: "La vida en SL es igual a la real. Todo lo que se puede hacer fuera, se hace dentro. Pasear, conocer gente, trabajar o divertirse" . Eso sí: dificilmente se conocerá a nadie que no pertenezca a ese 60-30-10… no vas a ver inmigrantes ilegales ni a nadie de ninguna de esas minorías irrelevantes que constituyen el 85% de la población mundial… y aunque en todos los reportajes se publican renders con avatares femeninos de exhuberantes pechos resulta que menos del 25% de los usuarios españoles son mujeres…

Pero no se trata de demostrar lo obvio, es decir que pese a lo que digan los periodistas: SL es una ficción mercantilmente mediada. Lo que nos interesa investigar es el estatuto que engendros como SL tienen en el esquema general del capitalismo, estatuto que quizás comparta con otros monstruos como la Bolsa, el mercado de futuros o las revistas de tendencias.

Quizá podríamos elaborar una teoría de las relaciones entre fantasma y cuerpo, una economía política de los fantasmas, es decir de las representaciones que se pretenden autónomas. Habrá que saber a qué atenerse con los fantasmas, por qué pretenden asustarnos o encantarnos. Y fundamentalmente ¿qué ha sido de su cuerpo?

Hay representaciones –fantasmas- que nos pretenden escamotear el cuerpo, que no quieren que les levantemos la sábana y les veamos en calzoncillos. Cierta postmodernidad se ha construido sobre el mito de representaciones replicantes de sí mismas, simulacros sin cuerpo, copias sin original que de tan ufanas como estaban de liquidar la apestosa tradición platónica con sus juegos de esencias ideales y existencias quizá no advertían que

estaban construyendo un nuevo platonismo sin esencias… Afirmar como Baudrillard que los simulacros no son engaño ni impostación sino lo real mismo sigue suponiendo exactamente el mismo juego que hacía el viejo Platón, sólo que habiendole dado la baja a los modelos. Si los simulacros son lo real, entonces no son simulacros –sólo se le podría llamar simulacros en función de su relación con unos modelos… Si no hay modelos tampoco hay simulacros y nos queda lo matérico…En realidad lo que el muy francés Baudrillard intenta plantear es de hecho la paradoja de la economía especulativa y la "real" en el capitalismo contemporáneo, en el que a juzgar por los volúmenes de dinero circulante diríase que la economía especualtiva –el simulacro- ya no necesita ni depende de la humilde economía real...

Ahora bien, lo que la historia de SL o la de la crisis hipotecaria más reciente nos recuerda es que el capitalismo necesita que nos creamos a pies juntillas la "realidad" de los fondos de inversión, de los valores de Bolsa y por supuesto del papel moneda: quizás la mayor operación de simulacro jamás realizada por la humanidad… Todo va bien mientras creamos en dicha realidad, cuando por el contrario alguien advierte que el traje del rey no existe y que este desfila en pelota picada, las cosas se tuercen: ha bastado que unas cuantas familias –seguramente de latinos y negros- haya dejado de pagar sus hipótecas para inducir una crisis en numerosos fondos de inversión calificados de seguros –y seguros eran en el mundo de los simulacros-

¿Qué podemos hacer nosotros? Nosotros, primitivos que creemos en la fabulación gozosa de los cuerpos que deciden jugar sus juegos y generar sus propios disfraces y mascaras como en cualquier carnaval que se precie. Se trata aquí de una mascarada en la que cada palo aguanta su vela, en la que detrás de cada mascara hay un cuerpo que a veces se ve mejor –más desnudo- precisamente mediante el arte de la mascara.

De lo que tratamos es de columbrar la posibilidad de auto-organizar la virtualidad y los juegos de representaciones, sabiendo que lo son y sacando partido precisamente de su condición virtual.

Toda vez que tenemos clara esa economía política de los fantasmas podemos empezar a jugar contra el capital con sus medios pero con nuestras reglas.

Neamp

La virtualidad y la agencialidad política y social de la red puede y debe articularse.

Los Yesmen utilizan un sencillo juego de identidades y páginas web falsas para colocarse en el lugar del discurso de grandes corporaciones como la Dow Chemical o tremendas instituciones como la WTO y ejecutar lo que ellos denominan "correcciones de identidad" mediante las que los fantasmas así generados se ponen en el lugar de los cuerpos de los poderosos para hacerles decir, como si de ventrilocuos de tratara aquellas verdades como puños que sus departamentos de comunicación tratan por todos los medios de conjurar.

(www.theyesmen.org)

En Bordergames grupos autoorganizados de adolescentes, migrantes ilegales a menudo, construyen replicas virtuales de sus barrios y deciden qué historias contar y con qué fines. Se trata de una especie de video juego cuyas normas son determinadas y modificadas colectivamente con las miras puestas precisamente en la articulación de esas mismas comunidades en lo que algún anticuado platónico llamaría la realidad.

(www.bordergames.org)

Con Yomango y SCCPP, se abren posibilidades de acciones de sabotaje cotidiano y gozoso que lejos del paradigma sacrificial, tan querido a la izquierda, asume cierto hedonismo de supermercado a condición de dirigirse contra la supervivencia misma del supermercado como estructura…la distribución masiva del libro rojo, los foros y las comunidades de mangantes complementando las grandes acciones.

(www.sccpp.org)

Cierre

Nos atrevamos o no con una ontología radicalmente materialista que separe nítidamente los cuerpos de los signos, lo virtual de lo matérico, lo que sí está claro es que lejos de enredarnos en discusiones escolásticas podemos tener claras algunas direcciones:

1.- Que toda representación, por mucha autonomía que pueda demostrar, es susceptible de ser analizada como lo que es: como un fantasma, una entelequia que quizá efectivamente se desenvuelva autónomamente pero que muy posiblemente sirva a intereses espurios contra los que podemos decidir pronunciarnos

2.- Que eso que llamamos cuerpos –individuales, sociales, genéricos- y aquello que acotamos como representaciones pueden de hecho articularse, y que es preciso definir el orden de esa articulación o dejar que alguien lo haga por nosotros.

2.1 .- el mercado interbancario es libre y autónomo, sin duda alguna, pero las presiones especulativas pueden hacer al subir los tipos de interés y arruinar a miles familias endeudadas.

2.2.- second life es como la vida misma pero ahora mismo es un hecho constatado que está sirviendo para radiografiar qué es en realidad "la vida misma" 60-30-10 y el 80% de empresas.

3.- Hay un saber específico que consiste en organizar y desplegar las tácticas mediante las cuales determinados cuerpos sociales –fundamentalmente- son capaces de generar ciclos de representaciones con alta efectividad de orden socio-político sobre otros cuerpos sociales.

3.1.- toda vez que dicho saber se situa en un equilibrio de poder desfavorable y forzado a improvisar sin bases propias podríamos hablar de una "guerrilla de la comunicación".

3.2.- si por el contrario este saber se organiza desde los poderes instituidos asi sean estatales o corporativos nos encontramos con los fenómenos clásicos de propaganda y marketing

3.3 .- en ambos casos pertenece al ámbito de la ideología negar que se produzcan retroalimentaciones interesadas entre cuerpos y simulacros, de modo que ninguna economía política puede construirse sin asumir dichas interacciones ni mucho menos sosteniendo una autonomía esterilizada del orden de los simualcros virtuales

Neamp

Entre o ir e vir

Professor de Comunicação Política da Universidad Rey Juan Carlos (Madri) e da UPF (Barcelona), Victor Sampedro é um estudioso sobre as questões políticas européias. Nesta entrevista, ele falou sobre a política adotada de restrição à entrada de estrangeiros nos países membros da União Européia. Disse ainda sobre a relação entre a UE e a América Latina nesta questão. No Brasil, Sampedro é membro do Neamp (Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política).

AURORA - Como se situa, atualmente, a questão da migração na Europa e, especificamente, na Espanha?

Víctor Sampedro - Nos hallamos en plena crisis económica tras un periodo expansivo en el que España destacó, por encima del resto de la UE, en las tasas de crecimiento empresarial y la rentabilidad bancaria. Esta riqueza se produjo, en gran parte, gracias al flujo migratorio.

España, además, ha recibido uno de los mayores incrementos de inmigrantes en un periodo más corto. Ha pasado en apenas un par de décadas de ser un país exportador a importador de mano de obra barata.

La crisis y la novedad son factores que, una vez unidos y si no se actúa sobre ellos, pueden lesionar los derechos humanos. Las recesiones - sin medidas paliativas para las clases bajas "nacionales" y sin una pedagogía social minima – suelen saldarse siempre de la misma forma: buscando cabezas de turco o fantoches a los que imputar la disminución de capacidad de consumo o el retroceso en la escala social que implican, respectivamente, la recesión económica y la degradación de las periferias urbanas.

En esos contextos, el extranjero (y no digamos, si es un "sin papeles", calificado ya como "ilegal") tiene todas las papeletas de ver mermadas sus rentas – el paro afecta, sobre todo, a los inmigrantes de la construcción - , al tiempo que son negados los derechos laborales –

no hay subsidios de desempleo en el trabajo negro -, se ven sumidos en una inseguridad jurídica casi total – se considera al "indocumentado" un delincuente - y carecen de derecho cívico alguno – incapaces de asociarse, manifestarse -… Al final los guetos arden y todo comienza como empezó: con la policía fortaleciendo las fronteras, que al principio son las nacionales y luego contienen al gheto.

AURORA - Quais as forças políticas e sociais que se constituem em sujeitos ativos no debate da migração na Espanha?

Víctor Sampedro - La emigración es perjudicial en términos económicos para las clases populares; y significa un trasvase de renta, sobre todo, para las clases medias-bajas – que suben de estatus - y las rentas más altas que aumentan las plusvalías por el menor coste de mano de obra. Por expresarlo con figuras casi estereotipadas; con los inmigrantes la pequeña burguesía puede contratar empleadas domésticas y el pequeño empresario puede aumentar la plantilla de su negocio; no digamos el gran capitalista. Negarlo, supone indigencia o mala fe intelectuales.

El debate público refleja la estructuración social antes señalada. Sobre la inmigración en el plano económico se escuchan, ante todo, las voces del gran capital y de las clases medias. Empresarios y banqueros hablan de una recesión breve y suave, y de la necesidad de asegurar flujos "beneficiosos" de inmigrantes, que sigan aumentando el PIB. Las clases medias expresan su miedo a verse cada vez más cerca (o dentro) de los muros del gueto. Y, por último, la intelectualidad "bienpensante" se refugia en lo políticamente correcto: alaba la interculturalidad, sin sufrir en los barrios altos ni uno solo de sus conflictos.

Las clases populares, nacionales o extranjeras, siguen marginadas de la esfera pública convencional. Hay que acudir a la música popular, a las subculturas mestizas o las hibridaciones resistentes que se generan en algunos barrios para encontrar la crítica al capitalismo que mantiene – e incluso aumenta - sus beneficios gracias a la precarización laboral y la economía negra (alegal o ilegal) alimentada por la inmigración.

AURORA - Qual a sua opinião sobre à Diretiva de Retorno aprovada pela União Européia que estabelece uma detenção dos imigrantes ilegais por um período máximo de 18 meses antes da expulsão, além da proibir o seu retorno à Europa por cinco anos?

Víctor Sampedro - La Directiva de la UE manifiesta el terror de los gobiernos a las sanciones electorales que pudieran expresar la reacción ciudadana a la crisis. La cárcel o la repatriación forzosa (expulsión), la denegación sistemática del derecho de asilo… aplicados incluso a los menores de edad, suponen una violación sistemática (por imperativo del Sistéma) y cotidiana (diaria y normalizada) de los derechos humanos.

AURORA - Sob o seu ponto de vista, o que motivou a UE aprovar essa lei?

Víctor Sampedro - La UE, como revelan su dificultades para desarrollarse con los referenda y la tramitación de sus Constituciones o Tratados, no es una Unión de ciudadanos, sino un club de gobiernos y gobernantes; empresas y empresarios.

Los inmigrantes ilegales ni votan ni pagan impuestos; no son sujetos políticos y, en consecuencia, las leyes de extranjería les niegan el más mínimo derecho cívico. No hay motivo pragmático alguno para reconocérselo. Como tampoco existen incentivos para concertar unas políticas inmigratorias y de co-desarrollo más justas con los países de origen. Con Latinoamérica, el Magreb o el África subsahariana la diplomacia no apela a la opinión pública, sino a la fuerza de las empresas, las sanciones económicas, las guerras de tarifas y aranceles…

La asunción por parte de una "nueva" derecha (y del autodenominado centro político, que en España incluye a la socialdemocracia) de la retórica y las propuestas xenófobas ha desatado una carrera regresiva: del compromiso obligatorio a respetar a la cultura del país receptor hemos llegado al encarcelamiento o la repatriación (desconociendo el lugar de origen y de carácter forzoso, bajo los efectos de las drogas) de mayores y menores de edad.

Asumida la postura vigilantista de los neoconservadores de Río Grande ("primero disparamos y, después, preguntamos")… el Far West (nosotros, Occidente) nunca resultó

tan salvaje. Europa ha dejado de ser el lugar donde acudir en busca de "pan y libertad". Al escasear el primero, la segunda se ha puesto en riesgo; precisamente, para los que más pan necesitan.

AURORA - Você acredita que as repercussões serão negativas para o governo espanhol, com bases socialistas?

Víctor Sampedro - Los gobiernos "progresistas" hacen gala del cinismo propio de la corrección política que exhiben como único rasgo diferencial con la derecha. El PSOE español criticó en los foros internos lo que votó en el Parlamento Europeo (la directiva de inmigración). Como compensación se ha comprometido a permitir el voto inmigrante en las elecciones municipales (será un voto predominantemente socialista).

Es cínico, como han hecho el Gobierno y el Presidente españoles, criticar a Berlusconi como si se tratase de un neofascista y no reconocer, siquiera como medida de prevención de excesos, la potencialidad fascista de la regresión de derechos que estamos – están, sobre todo, los inmigrantes – viviendo. Esto resulta especialmente grave en un país como España, donde las agresiones nazi-fascistas o xenófobas gozan de una considerable impunidad, no digamos cuando se producen en las comisarías y los centros de detención de fronteras.

AURORA - Aqui na América Latina os países podem adotar a "reciprocidade". Isso não dificultará as relações UE-AL?

Víctor Sampedro - No creo que sean medidas con suficiente fuerza para lograr un cambio de las políticas migratorias ya en marcha.

Más les valdría a los países proveedores de mano de obra a Europa que ayudasen a que sus comunidades de inmigrantes se constituyesen en sujetos políticos activos, tanto en los países de acogida como de origen. Son los migrantes, a través de asociaciones y candidatos propios, los únicos capaces de negociar con empresarios y gobernantes un trato diferente. Lo lograrán en la medida que se infiltren con entidad propia en los sindicatos y partidos existentes; o creen otros nuevos.

Insisto, esto debiera ocurrir tanto en sus países de origen como en los de acogida. Pero la autonomía de los migrantes amenaza, ante todo, las dictaduras, teocracias y plutocracias

que les expulsaron. El drama del migrante, como sujeto político, es su condición de paria, fuera y dentro de las fronteras, extramuros e intramuros.

Por eso, es también ya hora de que antes de pedir leyes de extranjería justas en Europa los gobiernos exportadores de mano de obra reconsideren su trato a otros ciudadanos extranjeros. La condición de los ilegales latinomericanos en algunos países de Iberoamérica o la de los trabajadores asiáticos en los países árabes del petrodólar es tanto o más inmoral, tan indigna e insoportable como la de los gitanos rumanos vejados por Berlusconi.

AURORA - Em sua opinião qual a perspectiva do andamento da questão da migração no futuro da Europa e da Espanha?

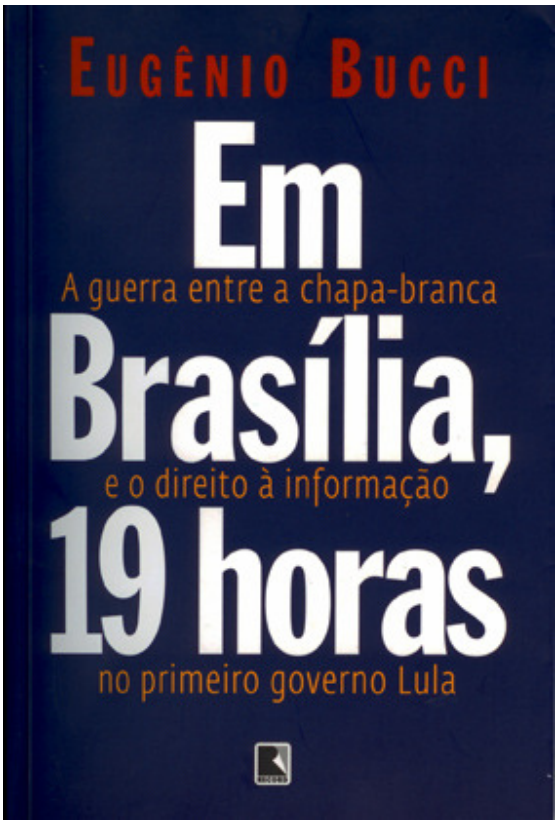
Víctor Sampedro - Una imagen resume lo que ocurre y, probablemente, ocurrirá. Recientemente, en la frontera con Marruecos, los inmigrantes aprovecharon para saltar las verjas durante el partido en el que España se "coronó" con la Eurocopa.

La España más europea y más triunfal permaneció pendiente del espejismo de las pantallas, mientras mantiene un patio trasero sin muros que le protejan. A falta de muros en las fronteras, se erigen más muros de prisiones.

En las cárceles, además de la vigilancia panóptica, nunca faltan las retransmisiones fútbol. Poco importa que el juego dependa cada vez más de lo que hacen los jugadores latinos, subsaharianos y magrebíes. Ellos marcan los goles y nosotros nos apuntamos los tantos.

Poder e informação: dilemas da comunicação social em emissoras públicas

Genira Chagas Correia[2]



O uso político que caracteriza a radiodifusão brasileira, o tênue limite entre a informação e a propaganda em emissoras públicas, a falta de traquejo com o emprego desse instrumento de comunicação de massa na democracia e a incompreensão da função da comunicação social são temas abordados por Eugênio Bucci em sua obra *Em Brasília, 19 horas: a guerra entre a chapa-branca e o direito à informação no primeiro governo Lula* (Record, 2008). Em 286 páginas o autor relata sua dura batalha para dar um sentido

[2] Genira Chagas Correia, jornalista do Departamento de Comunicação e Imprensa da Universidade Estadual Paulista (UNESP), é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-SP.

social à radiodifusão pública enquanto esteve à frente da Radiobrás, durante o período de 2003 a 2006, relativo ao primeiro mandado de Luiz Inácio Lula da Silva.

A Radiobrás foi fundada por decreto em 1976 no regime militar. Seus mentores eram, ao mesmo tempo, donos e clientes da empresa. E, como tais, mandavam e desmandavam, fazendo o que bem entendiam com o patrimônio público. De modo geral, o cidadão, verdadeiro interessado, sempre foi o negligenciado na escolha da programação. Bucci destaca que os funcionários eram, com freqüência, convocados para filmar as comemorações particulares da primeira dama Dulce Figueiredo, esposa do presidente João Figueiredo, último do regime, cujo mandato foi de 1979 a 1985.

Os gestores da estatal a consideravam veículo estratégico para promover a integração nacional e combater o que, então, consideravam subversão. Dentre as finalidades de suas emissoras, figurava a desestabilização de sinais que vinham de Cuba, do Leste Europeu, da União Soviética e da China, países em regimes socialistas. No período da ditadura, diz Bucci, eram 42 emissoras, com 40 delas instaladas e funcionando, sendo 33 rádios, 2 geradoras e 5 repetidoras de televisão.

Os relatos nos fazem pensar que os anos da Radiobrás a serviço dos militares parecem tê-la marcado definitivamente como uma empresa cuja única motivação era promover a expressão política de seus representantes. Numa demonstração de pouca habilidade com os instrumentos democráticos — a comunicação social, por exemplo —, os presidentes dos primeiros anos da democracia tentaram desativar suas emissoras de radiodifusão. Em pleno furor da privatização das comunicações (1995 – 1998), o então presidente Fernando Henrique Cardoso e seu ministro da Comunicação Social, Sérgio Amaral, diz Bucci, cogitaram fechar a estatal. Embora tenham mudado de idéia, o número de emissoras foi bastante reduzido. Das 42 sobraram apenas 9, entre as quais, algumas ainda não instaladas.

Jornalismo sem partido — Mudar a mentalidade dos funcionários da estatal e dar um sentido para uma emissora foi, para Bucci, uma tarefa hercúlea. Segundo ele conta, uma de suas primeiras iniciativas para levar ao ar um jornalismo cidadão e combater a falta de hierarquia na organização foi basear-se na própria lei da radiodifusão.

A iniciativa poderia parecer paradoxal se não fosse observada a forma como até então a emissora era utilizada, isto é, fora da proposta de contemplar a informação como um bem de interesse estratégico para o desenvolvimento, razão de existir da empresa. "A nova direção da Radiobrás começou a repetir em todo o lugar que a máquina pública, para cumprir suas funções legais, deveria estar a serviço da cidadania e do direito à informação, não mais às causas pessoais dos governantes". O livro mostra o início de um trabalho para fortalecer a empresa no âmbito de seus preceitos constitucionais de impessoalidade e de moralidade.

Tendo como palavra-chave *objetividade* e como idéia fundamental a do *direito à informação*, Bucci relata a concretização de um projeto para pôr fim ao jornalismo chapa-branca — aquele cujo objetivo é enaltecer os atos dos governos. Sua idéia era priorizar, com clareza de redação, um conteúdo informativo com o foco no cidadão e acabar com as mensagens cifradas com o único propósito de divulgar ações políticas. A virada, ainda segundo o autor, foi mais perceptível no trabalho posto em prática pela Agência Brasil, a agência de notícias da Radiobrás. Mas houve mudança também na forma como eram escritas e narradas as notícias do Poder Executivo que integram o programa *A voz do Brasil*, então sob responsabilidade da Radiobrás.

Bucci relata ter enfrentado pressões de diversos setores do governo em razão de seu projeto de colocar a estatal a serviço da cidadania e do direito à informação. Elas vinham de todos os lados, algumas do então ministro chefe da Casa Civil José Dirceu, na forma de bilhetinhos para o ministro da Secom Luiz Gushiken, a quem estatal deveria prestar contas. Dirceu não admitia a posição pública da direção em acabar com a obrigatoriedade do programa *A Voz do Brasil*. Além disso, o ministro considerava sua nova postura jornalística uma atitude ingênua e oposta aos interesses do governo. O ministro Ricardo Berzoini, da Previdência, compartilhando a mesma opinião de Dirceu, também se utilizava de bilhetinhos para manifestar sua irritação com a Radiobrás. Esses conflitos mostram como soa natural, a quem governa, controlar a informação e, além disso, o quanto os grupos no poder dependem dos meios de comunicação.

As propostas da nova Radiobrás foram bem aceita por boa parte dos veículos que reproduziam as notícias da Agência. Mas causou estranheza em jornalistas do primeiro

escalão dos grandes jornais diários em circulação. Conta Bucci que, na ocasião, a colunista da Revista *Época*, Joyce Pascowitch, chamou de masoquismo a iniciativa do governo de utilizar seus veículos para comunicar-se de forma mais transparente e menos corporativa com os cidadãos, como prevê a finalidade da radiodifusão pública.

A nota intitulada "Tiro no pé" (18/06/2004), ainda segundo Bucci, debochava do programa *A voz do Brasil* porque anunciava aumento de gasolina, aumento no índice de desemprego, greve da Polícia Federal e outras notícias impensáveis se a tônica da comunicação considerasse um noticiário partidário. A manifestação da jornalista revela o estrago causado pelos anos de ditadura para a compreensão do sentido da comunicação social na democracia. Como se censura fosse algo natural à profissão.

O autor também mostra sua perplexidade quando leu reportagem publicada no jornal o *Estado de S.Paulo* (14/09/2003), escrita pelo repórter João Domingos, para quem concedeu entrevista. Bucci, que havia liderado uma prática jornalística inédita para os padrões anteriores da estatal, viu-se acusado de reeditar o estilo getulista de antijornalismo, segundo ele, exatamente contra o qual lutava. A matéria acusava a Radiobrás de estatizar a informação, deixando clara a necessidade de uma mudança profunda na cultura jornalística para se perceber o valor da liberdade de imprensa num regime democrático.

A obra mostra que durante os quatro anos do primeiro governo Lula a estatal trabalhou para fazer jornalismo e desfazer a cultura de propaganda política como se fosse notícia com valor jornalístico. Os profissionais foram então instruídos a trabalhar dentro dos preceitos da liberdade de imprensa, apesar de a grande imprensa ter custado a entender o trabalho pioneiro. Foi preciso que o próprio presidente falasse publicamente para que parte dela compreendesse a proposta. Em evento pelos 25 anos de fundação da Associação Nacional de Jornais, entidade que representa os periódicos brasileiros, Lula discursou: "Só com a plena liberdade de imprensa o direito à informação pode ser atendido". A revista *Veja*, o mais crítico entre os veículos contrários ao governo petista, manifestou reconhecer o compromisso da gestão com a liberdade de informação com o texto intitulado "Sincronia Constitucional", publicado na seção Carta ao Leitor da edição de 22/09/2004.

Mais do que contar a transformação da estatal sob seu comando, Bucci coloca o dedo na ferida do Brasil. Ele aponta os tropeços dos políticos nos meandros dos jogos democráticos, como pessoas que ainda teimam em fazer da agenda pública uma prática partidária. Mau costume que aparece na comunicação com os eleitores, na forma de constante campanha publicitária, eficaz para a perpetuação no poder.

Outro mérito do livro é estampar o quanto ainda soa estranho, até em profissionais da grande mídia, um trabalho que respeite o direito do cidadão à informação. Talvez isso até faça parte do inconsciente de grande parte dos brasileiros, tendo em vista sermos um país forjado na falta de liberdade de expressão. E se foi pelas idéias dos representantes do Estado que a nação se acostumou a viver a reboque desse direito, a Radiobrás de Bucci mostrou como é possível o próprio Estado agir para desfazer o engano.

A difusão de um jornalismo ágil e comprometido com habitantes de regiões distantes dos grandes centros urbanos evidenciou que a liberdade de imprensa só se efetiva quando o próprio jornalista a tem como um dever. E este é o mais difícil dos deveres do jornalista porque o coloca em constante perigo de ser mal interpretado. Ao mostrar as falhas na formação dos profissionais de imprensa, Bucci também mostra o quanto ainda é frágil a prática jornalística no país. “Não há o enunciador do discurso jornalístico se ele não se emancipa de seu objeto e de sua fonte”, diz o autor. A exemplo do jornalismo chapa-branca, este parece ser um problema ainda recorrente na cobertura de imprensa nacional. Se realizada dentro dos preceitos da liberdade de imprensa teria muito a contribuir com a democracia e com o desenvolvimento.

Mediação e política na era da reprodutibilidade em rede

Carlos Sandano[3]

Resumo: Este artigo defende a necessidade de um reposicionamento da prática jornalística, onde o profissional da comunicação passa de intermediário da informação para intérprete das múltiplas realidades de um mesmo tecido social. Para além de uma idealização das mídias digitais como canais diretos de interlocução entre os grupos sociais, pensa-se na comunicação em sentido mais complexo, com várias camadas de mediação, proporcionando o diálogo político.

Abstract: This article supports the need for a relocation of the jounalism practice, in which the communication professional goes from being the information mediator to interpreter of the multiple realities of a social tissue. Beyond an idealization of the digital medias as direct interlocution channels between the social groups, communication is pondered in a wider sense, with several layers of mediation, affording politic dialogue.

Uma das características com a qual podemos definir ciberativismo é a possibilidade de que qualquer grupo hoje poder trabalhar informações e reivindicações sem a necessidade de entidades mediadoras tradicionais. Ou seja, trata-se do aspecto "faça você mesmo a sua mídia e quebre o monopólio da informação", com a utilização da Internet ou da telefonia móvel como canal de comunicação privilegiado. É claro que além da difusão das idéias há o uso das mídias digitais como ferramenta de organização de voluntários, assim como para a arrecadação de fundos e campanhas políticas. Além disso, temos as ações ativas de protesto que se aproximam das atividades *hackers*, como "pixação" de sites de grandes companhias ou governamentais, criação de falsos sites ou até mesmo movimentos que acarretam perdas econômicas a outros grupos. Se chamamos isso de ciberativismo ou ciberterrorismo e quais os limites de ação de um campo para outro é outra discussão interessante sobre as novas formas de ação possibilitadas pelos meios digitais. Mas aqui a questão será abordada por outro foco, o da mediação. Defende-

[3] Jornalista profissional desde 1992, com passagens pela *Folha de S. Paulo*, *Editora Abril* e *Gazeta Mercantil*, entre outros. É pós graduado em teorias e técnicas da comunicação pela Faculdade Cásper Líbero e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo. Atualmente é diretor da Pluricom Comunicação Integrada.

se a necessidade da presença de mediadores que funcionem como intérpretes de realidades distintas.

Isto apesar da persistência de uma idealização da Internet como território liberto, espaço em que se efetiva o sonho democrático e por meio do qual é possível abrir trilhas para a redenção dos excluídos da sociedade globalizada. Castells fala de uma força quase inexorável, em conseqüência da estrutura aberta e em rede da Internet, de democratização e liberdade (Cf. o primeiro capítulo de CASTELLS, 2001 Vol. 1, p. 49 – 87; e também o segundo capítulo de CASTELLS, 2003, p. 36 - 56). Para Reyes Matta (2003), assistimos à formatação de um outro mundo comunicacional que, "instalado en medio de la sociedad civil y conectado a otras entidades similares en el resto del mundo, podía cruzar las fronteras y generar corrientes de opinión que circulaban por circuitos distintos a los creados por los 'mass-media' del siglo XX".

De fato, temos estruturalmente um meio descentralizado e de difícil (senão impossível) controle – e as frustradas tentativas de exercer algum domínio tecnológico sobre o conteúdo que circula nas redes digitais parecerem comprovar tal assertiva[4]. As mídias digitais possibilitam uma comunicação não mais onde poucos falam a muitos (um → todos), mas onde todos falam com todos (todos ↔ todos) e em que ganha importância a interatividade (um-para-o-outro) e a personalização. Amplia-se espacial e temporalmente os locais onde se podem obter informações sobre, virtualmente, qualquer assunto e em vários níveis de profundidade. Sendo um meio aberto e descentralizado, pode proporcionar práticas transformadoras para o "combate no campo da subjetividade" (CANCLINI, 1983, p. 41).

Dito isso, lembremos que o EZLN é considerado o marco inicial do ciberativismo. Na confluência das transformações tecnológicas e geopolíticas decorrentes da queda da

[4] Não há, por exemplo, uma tecnologia que impeça de modo seguro a reprodução digital não autorizada. Biddle et al demonstraram a impossibilidade de se inibir as redes de distribuição usadas para trocas de arquivos digitais (principalmente as redes P2P, chamadas pelos os autores de *Darknet*). Segundo estes pesquisadores, há um único componente da infra-estrutura destas redes que pode ser atacado: seu banco de dados. Mas, afirmam, os demais elementos da *darknet* serão incrementados não apenas pelo desenvolvimento tecnológico, como também pela possível integração da criptografia. Cf. BIDDLE et al, 2002.

URSS e da exploração comercial da Internet, a insurreição zapatista de 1994 é entendida como um fenômeno social inaugural da nova "Era da Informação", uma demonstração da capacidade dos meios digitais de difundirem mensagens de contestação a um dos marcos simbólicos da globalização, o NAFTA.

Quando, após a tomada de San Cristóbal de Las Casas (a terceira maior cidade de Chiapas, após Tuxtla Gutiérrez e Tapachula), o governo mexicano coloca 12 mil soldados em Chiapas, a mobilização da sociedade civil cria uma pressão que leva ao armistício, obriga o governo de Salinas a negociar e possibilita ao movimento se tornar um ator de destaque na cena política do país.

Uma questão a ser colocada à partida é quem recebeu os comunicados zapatistas pelos novos meios digitais. Afinal, em 1994, a Internet ainda era restrita a poucos grupos de usuários[5]. Os conectados no Brasil e no México representavam então 0,04% da população. Mesmo nos Estados Unidos, os usuários de Internet eram apenas 4,97 em cada grupo de 100 habitantes. Isso significava um total de 60 mil pessoas no Brasil, 39 mil no México e 13 milhões nos Estados Unidos, sendo a Islândia o país com a maior proporção (6,75%) de pessoas com acesso à Internet na ocasião (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS). Quando, no dia 11 de fevereiro de 1994, mais de 100 mil pessoas foram às ruas da Cidade do México pedir o fim da ofensiva militar do exército federal em Chiapas (ORTIZ, 1997, p. 182), tal quantidade de manifestantes representava mais que o dobro do total de usuários de Internet no país.

Assim, para a difusão da mensagem foram vitais outros meios de comunicação e diversas redes de solidariedade. Para amplificar a mensagem dos índios chiapanecos, mobilizar parcelas significativas da população mexicana e sensibilizar a opinião pública em outros países torna-se vital a presença de outros canais *mediadores*, além do EZLN, como as instituições civis e os jornalistas.

[5] É apenas no final de 1994, no dia 20 de dezembro, que a Embratel inicia testes experimentais no Brasil para serviço de Internet, até então vinculada à Rede Nacional de Pesquisa. No México, a MEXNET, organização ligada a instituições acadêmicas, inicia suas atividades em 1992, construindo um backbone e iniciando a difusão da cultura de redes. Em 1994, o México contava com 150 endereços IP. Em 1996, eram 2.618 os domínios ".mx" (Cf. www.isocmex.org.mx).

Não se trata, portanto, da utilização da tecnologia para interlocução direta entre os índios chiapanecos (ou seus representantes) e a sociedade mexicana ou grupos sociais de outros países, mas de comunicação em sentido complexo, com várias camadas de *mediação*. Neste processo, surgem novos atores políticos que ganham legitimidade perante a nação mexicana, mas nele se destaca um mediador privilegiado ("tradutor" das palavras indígenas) para as relações comunicacionais com jornalistas e grupos organizados da sociedade civil, que realizarão a mediação de modo mais amplo com outros setores da sociedade.

A necessidade de canais *mediadores* diversificados está, aliás, no centro da lógica de combate zapatista, que trabalha com a perspectiva midiática para vencer uma batalha que seria inevitavelmente perdida no campo militar, apesar de seu discurso bélico prometer "avanzar hacia la capital del país venciendo al ejército federal mexicano" (EJERCITO ZAPATISTA DE LIBERACIÓN NACIONAL, 1993). Além do uso da Internet e do fax para a transmissão de mensagens, os comunicados zapatistas eram enviados diretamente, a partir de San Cristóbal, aos principais jornais mexicanos, estrangeiros e agências de notícias (ORTIZ, 1997, p. 152).

Esta forma de relacionamento com diversas instâncias *mediadoras* também foi utilizada com êxito pelo MST[6] no Brasil em 1997, quando cerca de 40 mil sem-terras[7] se dirigiram a Brasília partindo de vários pontos do país, produzindo uma mudança discursiva nos *mass media*. Com esta ação, "repentinamente, os sem-terra deixaram de ser vistos como um 'bando de radicais' e ganharam o *status* da cidadania de trabalhadores em luta pela Reforma Agrária, num exercício da democracia" (GOHN, 2000, p. 141) [8].

[6] O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) surge nos anos 80 em um processo decorrente da transformação do campo brasileiro na década anterior.
[7] A revista *Veja*, em sua edição de 23 de abril de 1997, registra que Brasília "serviu de palco para uma manifestação, de 40.000 pessoas, que contava com simpatias generalizadas".
[8] "Durante o mês de abril de 1997, o MST teve 163 manchetes noticiadas em um único jornal brasileiro de circulação nacional, a *Folha de S. Paulo*. Ele ocupou todos os dias a primeira página do jornal e foi a manchete principal durante quase 15 dias [...] As duas principais revistas semanais, *Veja* e *IstoÉ*, dedicaram à marcha grandes reportagens e o MST foi capa das duas revistas". Cf. GOHN p. 138.

Em comparação com as diferentes e novas formas de mobilização social que "navegam" pelo fluxo da informação da Internet, é preciso lembrar que tanto o EZLN quanto o MST operam de forma distinta dos movimentos antiglobalização que se formam *a partir* das mídias digitais e não apenas com a *presença* nelas. Após acompanhar casos de resistência cultural e econômica em diversas partes do mundo na década de 90 do século XX, a jornalista canadense Naomi Klein (2003, p 479) conclui:

> *Embora muitos tenham observado que os recentes protestos de massa teriam sido impossíveis sem a Internet, o que foi esquecido é como a tecnologia da comunicação que facilita essas campanhas está moldando o movimento à sua própria imagem [...] o consenso forçado e manifestos elaborados desaparecem ao fundo, substituídos por uma cultura de troca de informações constante, frouxamente estruturada e às vezes compulsiva.*

A insurreição zapatista foi facilitada pelo uso da Internet, mas não é possível dizer que não existiria sem ela, tampouco que sua rede de informações é frouxamente estruturada. Neste caso, parece permanecer intacta a centralidade exercida pelos mediadores tradicionais (líderes do movimento, jornalistas, sociedade civil organizada, representantes governamentais e parlamentares), assim como acontece em relação ao MST no Brasil (entendido como organização, uma entidade que já realiza uma mediação dos camponeses com a sociedade). Ou seja, estamos falando de uma mobilização política que se utiliza dos meios digitais, mas que difere em sua essência de outros movimentos que podemos chamar de ciberativismo.

No caso das ações do EZLN e MST, a Internet surge como uma importante ferramenta facilitadora de *contatos* (principalmente em relação ao fluxo informativo entre as instituições civis organizadas e entre elas e os jornalistas) entre os movimentos e outras instâncias mediadoras, que, além dos jornalistas e dos veículos tradicionais, incluem também instituições da sociedade civil. E em um mundo no qual a *palavra* circula instantaneamente em redes comunicativas globais, ou seja, sem limitações territoriais, o papel do mediador é ainda mais importante quando se considera, conforme anota Zucker

(1978[9] apud WOLF, 2003, p. 155) que "quanto menor for a experiência direta das pessoas em relação a uma determinada área temática, mais ela dependerá da mídia para obter as informações e os quadros interpretativos relativos àquela área". O autor exemplifica: "as pessoas não precisam dos meios de comunicação de massa para experimentar o aumento dos preços. Essas condições, quando existem, invadem a vida cotidiana das pessoas".

Nesse ponto, a pergunta é se, sendo a Internet uma ferramenta essencial para a vocalização dos que não têm voz, isso dispensa a presença de mediadores? Não pensemos nem mesmo na questão da inclusão digital, tema ainda candente por mais espetacular que tenha sido a penetração da Internet. Ainda que imaginemos uma situação onde todos tenham acesso e possam vocalizar seus desejos, idéias e reivindicações, mesmo assim permanece a necessidade da presença de mediadores para que exista uma comunicação efetiva entre as camadas estratificadas de uma mesma sociedade ou entre diferentes sociedades.

Mas se há esta necessidade, é preciso refletir sobre o papel a ser desempenhado por esse mediador. Não cabe aqui uma crítica à imprensa e à mídia em geral, que tem sido feita amplamente pelos estudos acadêmicos, mas se ressaltam alguns aspectos específicos para em seguida propor uma nova forma de atuação jornalística que pode ser útil à discussão sobre ciberativismo.

Em relação ao fluxo de informação na Internet que podemos denominar ciberativismo, há de fato uma quebra em relação ao paradigma da objetividade, essencial ao jornalismo tradicional: sabe-se que não se está observando a realidade de uma forma neutra. Sabe-se e assume-se que a realidade é diferente de acordo com o ponto de observação. É também indiscutível a força dos meios digitais para a mobilização instantânea relativa a eventos pontuais. É, ainda, também uma ferramenta poderosa para denúncias ou manifestos específicos. Mas questões como a reforma agrária brasileira ou a

[9] ZUCKER, H. *The Variable Nature of Mass Media Influence*, 1978, in Ruben, B. (ed.), Communication Yearbook, 2, New Brunswick, p. 225-240.

sub-cidadania das populações indígenas na América Latina são mais complexas e exigem um diálogo mais amplo e profundo.

O que se pretende dizer é que não basta que novos pontos de vista, além do jornalismo industrial, sejam agora possíveis. É preciso que exista comunicação entre as esferas da sociedade que geram esses diferentes pontos de vista. Em relação ao jornalismo, para que isso ocorra, é preciso em primeiro lugar quebrar com o paradigma e com a retórica da objetividade. Há sim que se dar destaque para o empirismo, mas sem que isso resulte em uma primazia dos fatos.

Assumindo-se que não há uma posição neutra, é então o momento de se mergulhar nessa realidade tendo consciência da existência desses múltiplos pontos de vista envolvidos. É realizar aquilo que Cremilda Medina chama de narrativas da contemporaneidade: uma "narrativa dos fatos contemporâneos que ensaie, ao mesmo tempo, a polifonia e a polissemia do presente, o enraizamento na história, na cultura e nas identidades míticas, bem como a enunciação de tendências projetivas" (MEDINA, 1999, p. 86).

Não é apenas uma questão de fornecer acesso a indígenas e camponeses – ou a outras culturas latino-americanas sufocadas pelas afirmações de identidade nacionais e marginalizadas pela estrutura econômica – para que eles próprios possam vocalizar suas questões e serem ouvidos. As classes populares não irão irromper revolucionariamente nos meios digitais e conseguir, assim, como que magicamente, a libertação de um "discurso dominante". Entender a Internet como um meio barato e fácil de propagação de idéias não necessariamente a formata em um diálogo polifônico: pode apenas acrescentar novas vozes à cacofonia. E apenas ocupar espaços privilegiados – estratégia desenvolvida com certo sucesso pelo EZLN e o MST – pode significar perder a riqueza criativa da configuração em rede para emular na Internet as funções da imprensa escrita ou interpretar as propostas do EZLN, por exemplo, como simples marcas do "não-global".

É nesse sentido que se aponta para a necessidade da presença de intérpretes da realidade, de narradores que organizem o caos em um cosmos, estabelecendo pontes entre realidades estratificadas (Cf. MEDINA, 2003, passim). O exercício da mediação jornalística pode estabelecer princípios de organização no caos informativo para que o surgimento de novas vozes possa se harmonizar polifonicamente. Mas, para isso, o fazer jornalístico precisa ser vivenciado em sua plenitude, efetuando mergulhos mais profundos nas múltiplas realidades latino-americanas, e não ser apenas um exercício burocrático onde são ouvidas sempre as mesmas fontes, onde apenas os atores legitimados *aprioristicamente* têm voz. Não apenas o relato do mundo rural onde os camponeses surgem apenas como objeto de ações institucionais ou governamentais, mas uma narrativa que revele o sujeito do campo e também leve a ele as visões sobre a questão agrária de outras parcelas da sociedade.

Com a Internet, abrem-se possibilidades para um contato mais direto com o empirismo dos acontecimentos cuja representação simbólica se concretiza no fato jornalístico tradicional. Ao mesmo tempo, torna-se claro, com as mídias digitais, que a comunicação social não é monopólio de profissionais da comunicação. Há cada vez mais espaços para que a narrativa dos fatos seja realizada por "não jornalistas". Espaços que são ocupados de maneira cada vez acentuada. Mas além dos necessários narradores da contemporaneidade, há o mediador que navega por estas narrativas, selecionando-as, contextualizando-as, relacionando-as, enfim organizando-as.

Na análise que fiz das mensagens sobre o EZLN e o MST (SANDANO, 2007), tanto na Internet quanto na mídia tradicional, se percebe que a mudança para uma suposta "multidirecionalidade" continua a depender da territorialidade – do local onde se fala. Enquanto aumenta a interdependência das relações globais, há simultaneamente a valorização do local, já que o contato direto pode propiciar uma experiência mais humana, abrindo espaços para a prática narrativa polifônica e polissêmica.

Ao lado de relatos estandardizados, nos quais se luta de todas as maneiras para acompanhar a velocidade da transmissão eletrônica, há os que vocalizam uma

"espacialidade" específica, onde os fatos são passíveis de serem "sentidos" empiricamente.

Isso leva à dimensão da mediação como exercício de tolerância virtuosa. *Dialogar com tolerância*, ou seja, praticar o dialogismo, é estar aberto à aprendizagem, criando *hic et nunc* as condições dinâmicas para a convivência humana. Se isso continuará a ser denominado Jornalismo e será exercido por um profissional especializado, é uma questão que permanece aberta, apesar de alguns já profetizarem a morte do jornalista. E, de fato, o poder está se afastando dos jornalistas no sentido de serem centros de controle do conhecimento público. Os cidadãos estão assumindo um papel mais ativo como agregadores, editores e criadores de suas próprias notícias. Isso não significa que não há mais a necessidade de jornalistas, mas de repensar a sua forma de atuação. Ao invés de relatores da verdade factual, mediadores de diversas verdades relacionadas à mesma realidade.

O importante a ressaltar é que intérprete é necessário para que flua o processo comunicacional e se escape das reafirmações ideológicas estanques dos intragrupos. O mediador é a figura que cria, de maneira ampla, os canais de dialogia entre cidadania e sub-cidadania, entre os grupos sociais organizados e os que (ainda) não possuem meios de vocalizar suas idéias, medos, anseios, dilemas, alegrias e problemas. E, deste modo, abre, por meio do processo de mediação, perspectivas de relações sociais intragrupais, como as que urgem ser estabelecidas entre a sociedade urbana e a rural, entre os que percorrem o espaço globalizado na temporalidade do instantâneo e os que vivenciam a temporalidade dos ciclos naturais em um espaço geograficamente definido.

A cultura, oral ou visual, é o espaço onde os imaginários são construídos, imaginários que, por sua vez, são os espaços políticos, ou seja, de ação coletiva, que transformam a cultura e são por ela transformados. Neste processo, o conceito de mediação se revela imprescindível. Se as novas formas de interação entre o usuário e o conteúdo apontam para a reformulação no fazer jornalístico, tem-se que a mediação

continua a ser condição necessária para a dialogia, ainda mais essencial em um ambiente de interatividade.

A Internet como mídia corporativa

Nesse contexto, é preciso redimensionar o otimismo liberal com as transformações geopolíticas e culturais oriundas de reais potencialidades da tecnologia digital, mas não necessariamente efetivadas da maneira como foram idealizadas. Essa idealização levou Albert-László Barabási e Eric Bonabeau a iniciaram uma pesquisa sobre a *Web* na University of Notre Dame (EUA) esperando encontrar um padrão aleatório, justamente devido à estrutura não hierárquica que permite uma navegação livre, guiada apenas pela diversidade de interesses em uma vasta coleção de documentos. No entanto, suas medições[10] mostraram que "um punhado de páginas extremamente conectadas estão mantendo a coesão da *World Wide Web*" (BARABÁSI; BONABEAU, 2003, p. 66). Ou seja, no lugar de cacofonia ou polifonia, pólos de atração.

Os cálculos dos pesquisadores indicam que a distribuição dos *links* segue uma lei exponencial, ou seja, as conexões não formam uma rede aleatória, mas sim uma rede sem escala. E "diferentemente da distribuição democrática dos *links* nas redes aleatórias, as leis exponenciais descrevem sistemas onde alguns pólos de convergência e irradiação, como Yahoo e Google, predominam" (Ibid., p. 66). Um "processo de vinculação preferencial" que ocorre também em redes sociais (atores de Hollywood, cientistas) e biológicas (rede reguladora de proteínas, metabolismo celular) (Ibid., p. 68).

Segundo Barabási & Bonabeau, apesar da navegação não hierarquizada e da fragmentação e ampliação de fontes sobre virtualmente qualquer assunto e em vários níveis de profundidade, há emissores privilegiados que são mais visitados e citados (maior quantidade de *links* que remetem a eles), limitando potencialmente a quantidade de vozes que serão efetivamente ouvidas.

[10] As medições foram feitas por meio de um software criado para este fim que mapeava a *Web* e registrava os *links*.

Observe-se que o fato destes pólos virtuais se formarem *também* longe das empresas tradicionais de mídia (entendidas como instrumentos de estocagem e distribuição de informação nesta nova configuração) não leva, *per si*, a uma mudança de conteúdos. O anuário *The state of the news media 2006* registra uma predominância dos portais pertencentes a tradicionais grupos de comunicação (como *CNN*, *New York Times* e a agência de notícias *Knight Rider*) em relação às fontes de notícias. Os pesquisadores do anuário concluem:

> *A Internet, descobrimos, é uma tecnologia, não um estilo de mídia ou um conjunto de valores ou uma abordagem jornalística [...] Muitos dos mais populares sites também não recebem a devida atenção dos impressos e produtores de conteúdo, especialmente os assim chamados sites "somente Web" que não geram versões em outras mídias. Assim, enquanto a Internet agrega mais distribuidores de informação do que se possa escolher, isso não significa, nosso estudo sugere, que novos tópicos serão adicionados à agend*a.

Aqui, cabe lembrar o papel de destaque das agências de notícias como fornecedoras de conteúdo para os portais e da "commoditização" das notícias para os portais. Bustamente (2004, p. 815) fala sobre o aumento "qualitativo" do caráter de "commoditização" *vis a vis* a internacionalização das indústrias culturais.

Além disso, os grandes portais de acesso igualmente "herdam" a forma de produção de notícias, já que a construção destes espaços se deu por aquisição, por parte das capitalizadas empresas de tecnologias, de estruturas tradicionais (as redações com seus profissionais, ferramental específico e fluxos de trabalho estabelecidos), como fica claro na junção das marcas MS (Microsoft) e NBC.

Mas é preciso salientar que a monopolização crescente e a busca incessante de produtividade não são suficientes para enfrentar as transformações do mercado de informações em um quadro de crise financeira com um decréscimo de leitores e da receita publicitária. E que esta concentração midiática e a configuração em torno de pólos de convergência não colocam em xeque a ubiqüidade da Internet (até mesmo porque um de seus usos mais freqüentes é univocamente ubíquo: o e-mail) ou a sua a potencialidade de ampliação de fontes alternativas.

Aborda-se aqui a questão a partir de uma proposta de uma ação comunicativa – e afinal estamos falando de tecnologias da informação. Isso é importante para evitarmos determinismos tecnológicos ou culturais. Ou seja, a tecnologia digital, *per si*, não vai levar a um determinado estágio político, nem o socialismo vai ser construído pelas novas vocalizações, nem a direita vai impor sua visão de mundo apenas pelo uso da Internet. No entanto, isso não significa dizer que a tecnologia é neutra. Não: ela altera a maneira como as pessoas se relacionam, como elas se comunicam e, conseqüentemente, modifica a política. Altera até mesmo a forma como entendemos o mundo. É nesse complexo jogo dialético de múltiplas relações e influências mútuas que diariamente se constrói a nova sociedade.

Nesse sentido, quando falo em mediação como uma nova forma de atuação jornalística, mas que pode ser estendida para a ação política, tal questão não está relacionada apenas ao fazer jornalístico na Internet. Trata-se de uma renovada prática jornalística para as novas e para as tradicionais mídias, que ao menos no curto prazo irão conviver. Evidentemente que a Internet traz novas possibilidades de vocalizações, interações e é uma ferramenta poderosa de organização. Mas devemos ter cuidado em separar o que é apenas emulação das práticas tradicionais (seja no jornalismo, seja na política) das possibilidades realmente novas que podem ser abertas.

Bibliografia

BARABÁSI, Albert-László, BONABEAU, Eric. Redes sem escala. Scientific American Brasil, São Paulo, n. 13, jun. 2003.

BIDDLE, Peter, ENGLAND, Paul, PEINADO, Marcus, e WILLMAN, Bryan**.** The Darknet an the Future of Content Distribution. Seattle: Microsoft Corporation, 2002. Disponível em <www.quicktopic.com/18/D/drkxtY8TMZH6b.html>.

BUSTAMANTE, Enrique. Cultural industries in the Digital Age: some provisional conclusions. In Media, Culture & Society. Londres, Vol. 26(6): 803–820, 2004.

CANCLINI, Néstor García. As culturas populares no capitalismo**.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

CASTTLES, Manuel. A galáxia da Internet: reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

CASTTLES, Manuel. A sociedade em rede, 1º volume de A era da informação: economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

EJERCITO ZAPATISTA DE LIBERACIÓN NACIONAL. Declaración de la Selva Lacandona, 1993. Disponível em <www.ezln.org/documentos/1994/199312xx.es.htm>. Acesso em mar-maio 2006.

GOHN, Maria da Glória. Mídia, Terceiro Setor e MST: impactos sobre o futuro das cidades e do campo. Petrópolis: Vozes, 2000.

KLEIN, Naomi. Sem Logo: a tirania das marcas em um planeta vendido. São Paulo: Record, 2002.

MATTA, Fernando Reyes. Democracia y Comunicación en el siglo XXI. Futuros. Filadéfia (EUA), N. 04, V. 1, La era de la información y el desarrollo sustentable, out.-dez. 2003. Disponível em <www.revistafuturos.info/futuros_4/demo_comu_1.htm>.

MEDINA, Cremilda. A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano. São Paulo: Summus Editorial, 2003.

MEDINA, Cremilda. Caminhos e descaminhos da reportagem ensaio. In Caminhos do saber plural. São Paulo: ECA/USP, 1999.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Millennium Development Goals Indicators: the official United nations site for the MDG indicators. Disponível em <http://mdgs.un.org/unsd/mdg/default.aspx>. Acesso em jul. 2006.

ORTIZ, Pedro Henrique Falco. Z@patistas on-line: uma análise sobre o EZLN e o conflito em Chiapas, sua presença na Internet e a cobertura da imprensa mexicana, argentina e brasileira. São Paulo: Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, 1997.

SANDANO, Carlos Eduardo Sandano Santos. A mediação na era da reprodutibilidade em rede: análise da cobertura jornalística sobre o MST e o EZLN nos jornais impressos e na Internet. São Paulo: Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, 2007.

THE STATE OF THE NEWS MEDIA 2006: an annual report on american journalism. Produzido por Project for Excellence in Journalism, Washington, 2006. Disponível em <www.stateofthemedia.org/2006/narrative_daymedia_intro.asp?media=2>.

WOLF, Mauro. Teoria das Comunicações de Massa. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COSMOCOCA - *programa in progress* e Cinema: a instauração do artista trágico nietzscheano

Cauê Alves [11]

Resumo: O presente trabalho discute o pensamento em processo da obra de Hélio Oiticica a partir da relação com seus escritos e com a leitura que realizou de autores da história da filosofia contemporânea, entre eles Friedrich Nietzsche, Henri Bergson e Maurice Merleau-Ponty. Recorrendo aos textos em que o artista cita filósofos, nós investigamos alguns princípios e noções da filosofia, mesmo que dispersos, em seu trabalho. Apropriar-se com liberdade de conceitos filosóficos de acordo com seu interesse, lhe permitiu explorar o impensado, o que excede e transborda o conceito. Não tendo a pretensão de constituir um sistema, Oiticica enunciou um conjunto aberto de referências teóricas com as quais sua obra dialoga. Estas não são definitivas, pois foram sendo revistas e modificadas durante toda sua trajetória.

Abstract: The following paper discusses the thinking in process in Helio Oiticica's work taking in consideration his writings and the readings he did from Contemporary Philosophy authors like Friedrich Nietzsche, Henri Bergson and Maurice Merleau-Ponty. Altogether with the texts in which the artist quotes these philosophers above mentioned, we attempt to research some philosophical axioms and notions, albeit dispersed, in Helio Oiticica's work. The free appropriation of philosophical concepts accordingly with his interests, allowed him to explore the unthinkable, which that excedes and overflows the mere concept. Disregarding the intention of creating a system, Oiticica enunciated an open group of theoretical references in frank dialogism with his work. These references are not final, once they were revisioned and modified during all his trajectory.

O fim da utopia

[11] Graduado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2000), onde defendeu mestrado (2004) e desenvolve pesquisa de doutorado. Atualmente é professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da Escola da Cidade, docente da Faculdade de Comunicação da Fundação Armando Alvares Penteado e curador do Clube de Gravura do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

COSMOCOCA - *programa in progress* é um projeto de Hélio Oiticica[12], em parceria com o cineasta Neville D' Almeida, desenvolvido em Nova York a partir de 1973. A mistura do português e do inglês como aparece na expressão "*programa in progress"*, sua pontuação singular, bem como o uso particular da caixa alta e abreviações, são características de sua escrita do período em Nova York, durante os anos 70[13]. Sua escrita, elaborada em sincronia com sua experiência de artista, subverte as normas e convenções da língua culta para se afirmar não como estilo, mas como expressão visceral de um pensamento permeado de tensões, dúvidas e contradições. Distante de um discurso neutro, científico e universal, que não se dirige a um leitor determinado, Oiticica, nos anos 70, exige do seu leitor certa maturidade e repertório de referências que sua obra dispensa. Seus textos desse período, como veremos em algumas citações transcritas aqui, fundem notas íntimas, cartas e reflexões sobre sua produção e a de outros artistas. A fragmentação progressiva de sua escrita remete a uma desconfiança em relação à linguagem análoga ao uso de aforismos por Nietzsche.

O termo "em progresso", recorrente em sua escrita e que parece substituir o termo duração[14] empregado principalmente em seus escritos dos anos de 1950 e 1960, longe de significar um avanço positivo rumo ao futuro, indica uma obra não acabada, um processo

[12] Oiticica projetou nove BLOCO-EXPERIÊNCIAS abreviados em CC seguido de número para identificação. Aliás, todo seu sistema de catalogação, bastante sofisticado, traz abreviações como PN, Penetrável; P, Parangolé; B, Bólide; NC, Núcleo; RL, Relevo Espacial; BL Bilateral, seguido de número correspondente. Assim, CC1 a CC5 foi inventado com Neville D'Almeida, CC6 com Thomas Valentin, CC7, em Londres, para Guy Brett, CC8 para Silviano Santiago e CC9 para Carlos Vergara.

[13] É importante fazer uma pequena distinção entre seus textos produzidos até 1968 e aqueles da década seguinte. Se os primeiros se caracterizam por anotações de estudos atentos com notas e referências das fontes consultadas, com tom dissertativo, os escritos dos anos de 1970 são constituídos em sua maioria de fragmentos, excertos, imagens de outros autores e apontamentos mais pessoais com maior cuidado gráfico em relação à palavra.

[14] O tempo, pelo menos nas décadas de 1950 e 1960, se configura para Oiticica como elemento ativo, virtual, enquanto duração, e não simplesmente como tempo mecânico ou tempo eterno da obra de arte tradicional. O tempo da arte concreta ao qual Oiticica se opõe, é objetivo e mensurável por uma máquina, é concebido numericamente, como uma variável matemática, por relações de adição. Assim como na ciência moderna, o tempo na arte foi submetido ao espaço, ou seja, o tempo foi espacializado, compreendido quantitativamente como uma extensão descontínua e atual. Nessa concepção, o tempo, assim como uma linha reta, pode ser dividido infinitamente e tudo se passa como se não houvesse sucessão. O tempo bergsoniano de que Oiticica se apropria nos anos de 1960 é o tempo da duração, é um tempo vivido e, por isso, indissociável do movimento de engendramento contínuo de momentos. O tempo é compreendido como um fluxo e não como uma série de instantes descontínuos que se repetiriam idênticos a si mesmos. Um momento, na medida em que passa, contém em si parte do momento que o precedeu.

que pode ser sempre recomeçado e reinventado. Denominado de "quase-cinema", COSMOCOCA - *programa in progress* é uma série de filmes compostos por trilha sonora e projeções de seqüências de slides num ambiente especialmente construído. A imprevisibilidade gerada pela participação do público e pelo desdobramento do programa em diversos "bloco-experiências", CC1, CC2, CC3..., impede a constituição de uma obra estanque, com procedimentos fechados. Um dos objetivos de *Cosmococa* é "a unilateralidade do cinema-espetáculo"[15], reafirmando a crítica à passividade do espectador:

> "a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais: era sempre a mesma coisa: porque?: e nem os filmes de ABEL GANCE q foram feitos para 2 telas eram respeitados: 1 tela e olhe lá se não está cortado: mas algo tinha que acontecer: a TV: THE BIRDS de HITCHCOCK já TVeiza a montagem seqüencial tão 'natural' do cinema que nos acostumou: mas tinha que aparecer G-O-D-A-R-D: como MONDRIAN pra PINTURA GODARD fundou o *antes* e *depois* dele: como querer ignorar ou conjecturar sobre a 'arte do cinema' *depois* q GODARD questiona metaliguisticamente a própria razão de ser do fazer cinema?"[16]

Opondo-se à submissão do espectador, que muitas vezes passa a ignorar seu corpo e o espaço que ocupa na sala de projeção quando se envolve inteiramente na narrativa do cinema, Oiticica, com *Cosmococa*, elabora a possibilidade de a relação visual entre o espectador e o filme ser enriquecida pela participação, pela brincadeira e dispersão. Entre as instruções[17] para ação de *Cosmococa* há propostas para que o *participador*, por exemplo, se deite nas almofadas e utilize lixas de unha disponíveis na entrada, como em CC1; que se sente, recline e principalmente dance, em CC2; que sinta a superfície do chão

[15] Oiticica. H., *Catálogo da exposição Hélio Oiticica*. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris; Witte de With, Center for contemporary art, Rotterdam; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Walk Art Center, Minneapolis; Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1992-1997, p. 177. Daqui em diante apenas denominada de *Catálogo*.

[16] *Idem, Ibidem.*

[17] Para Oiticica "seguir as INSTRUÇÕES é abrir-se ao jogo e à experiência participatória que é a razão de ser das CC: ignorar as INSTRUÇÕES é fechar-se e não participar da experiência:..... qual é?", Oiticica, *op.cit*, p. 180. Em seu Notebook (NTBK 2/73, p. 63) escreveu que há "duas indicações de como proceder: a) INSTRUÇÕES PARA PERFORMANCES COLETIVAS PÚBLICAS. b) INSTRUÇÕES PARA EXIBIÇÃO PARTICULAR.". Oiticica, H. *Programa H.O*. Cosmococa by Neville D'Almeida, julho de 1973, p. 03. in: ENCICLOPÉDIA de Artes Visuais Itaú Cultural. *Programa Hélio Oiticica*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001. Sempre que nos referirmos ao *Programa H.O.* estamos remetendo aos documentos disponíveis em: <http://www.itaucultural.org.br.>

e brinque com os balões, movendo-se à vontade, em CC3 ou, em CC4, que entre numa piscina.

Esse comportamento lúdico com balões de ar, almofadas e pufes, ao lado de imagens da moeda americana e do logotipo da *Coca-cola*, símbolos do paradigma do mercado e da sociedade capitalista, tem algo de perverso e de ambíguo. Convocar o corpo à participação como um desempenho comportamental, ligado ao som de Jimi Hendrix e Roling Stones, e confrontar o participador com essas imagens, ao mesmo tempo em que remete a uma consumação do corpo numa lógica de imagens, apresenta uma vontade de libertação e de desrepressão violenta e agressiva. O aspecto lúdico de *Cosmococa*, se às vezes parece apostar numa infatilização, embrenha-se também num comportamento um tanto alienado, diferente daquela participação dos anos de 1960 que estava associada à liberdade e uma busca de emancipação do sujeito. Trata-se aqui da transição de uma utopia dos anos 60 para consciência de que ela não se cumpriu e que, se não está esgotada, está se esgotando aos poucos. *Cosmococa* não chega a ser um programa crítico, pois essa consciência é vivida pelo trabalho como dilaceração e não como projeto deliberado. O discurso do artista, como veremos, não chega a elaborá-la completamente.

Em sua proposta de participação, Oiticica valoriza o fato de a TV permitir relações mais participativas entre o espectador e a obra, dando outras possibilidades de interação. Em frente ao aparelho de TV, que em ambientes domésticos é comum ficar ligado sem que ninguém preste total atenção em sua programação, o espectador fala, comenta e age com mais espontaneidade que na sala escura. Enquanto a TV era temida por muitos cineastas como uma ameaça ao cinema, Oiticica identifica nela uma montagem diferente, algo mais ágil e alegre, longe da "gratuidade e chatice [que] ficara reduzida a linguagem-cinema quando se tem a TV"[18]. A partir das idéias de Marshall Mcluhan[19], Oiticica compreende que a TV, devido à baixa definição dada pela sua natureza reticulada, composta por um mosaico de pontos de luz e sombra, abre possibilidades maiores de participação se comparada ao cinema. Contra a posição de que haveria uma pobreza

[18] Oiticica, *Catálogo*, *op. cit.*, p.177.
[19] Cf. McLuhan, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1971.

informativa na TV, já que sua escala de tons tende para o alto contraste e é menor que a do cinema, valoriza o grau de abstração que a linguagem solicita. Ao telespectador, caberia preencher os intervalos e completar os dados que foram suprimidos pela chamada *definição vertical* das linhas da TV, enquanto a super definição da película de cinema se apresentaria completa e una.

Entretanto, essa concepção de participação do espectador que completa as lacunas da imagem nos parece restrita, pois nela toda ação do sujeito já está prevista anteriormente. Há, nesse ponto, uma grande diferença em relação à participação presente no *Parangolé* do início dos anos 60 em que a redescoberta do corpo era central. Por não ter justamente a dimensão humana e imprevista, a ação de completar lacunas na TV se esgota rapidamente. Não se trata mais daquela busca de uma participação plena e livre, em *Cosmococa* o corpo do sujeito, imerso no mundo das mercadorias, parece tornar-se estranho a si mesmo. A compreensão do corpo não é mais a de um corpo autônomo e livre, agora se aproxima do corpo da moda e da publicidade. O próprio *Parangolé* que Oiticica faz nesse período, sobre o qual escreveu em 1972 o texto "Parangolé Síntese", não apresenta "preocupação com 'significações corporais', 'não-condicionamentos sensoriais', etc". Oiticica compreende que há um dilema, "transformar-se ou ser consumido pelo contemplar: ser *performer* por iniciativa ou compelido a sê-lo: criar o circo ou ser objeto-espectador"[20]. Trata-se agora do corpo performance do rock, que é desrepressão e por isso reativo. Se por um lado ainda há uma busca do todo, pois "falar em cosmicidade não deve implicar em extra-concreto mas em assumir o poder de inventar o NÃO-FRAGMENTADO"[21], por outro há uma certa impossibilidade de reunificação do corpo, que vai se transformando com a imagem da TV.

É recorrente nos textos de Oiticica o entendimento da participação como atividade oposta à passividade da contemplação. Todavia, para entendermos o sentido dessa dicotomia precisamos, primeiro, compreender o que o artista entende por participação. Em *Posição e Programa*, escreve que o artista não é mais um "criador para a contemplação",

[20] Oiticica, "Parangolé Síntese". *Catálogo*, *op. cit.*, p. 166.
[21] *Idem, Ibidem.*

mas um "motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do 'espectador', agora considerado *participador*"[22]. Entretanto, compreendemos que atividade não implica em participação, assim como passividade não deve estar sempre associada à contemplação. Diante da fragmentação de um quadro do pintor cubista Georges Braque, por exemplo, seria possível conceber que a tarefa de quem contempla seja a de unificar a figura, estabelecendo uma compreensão entre os múltiplos sentidos que faz uma obra de arte escapar da determinação completa. Poderíamos dizer o mesmo sobre uma obra concretista que nos exige um "olhar criativo", como dizia Pedrosa. Na atitude contemplativa, pode existir atividade mesmo sem envolver participação. Talvez, diferentemente do que diz Mcluhan, com quem Oiticica concorda e cita, ao completar a cena entre um corte e outro, é possível que o espectador do cinema tradicional também exerça atividade, embora não participe diretamente com seu corpo. Mesmo porque o corpo pressuposto em *Cosmococa*, não é mais aquele corpo reflexivo que nos falava Merleau-Ponty e que se relacionava com o *Parangolé*, trata-se agora de um corpo que se limita a responder ao complexo de fatores que compõem o ambiente.

Segundo Oiticica, tanto no cinema como na TV ainda há predominância da imagem e, em *Cosmococa*, a "IMAGEM não é o supremo condutor ou fim unificante da obra".[23] Aqui as contradições do artista se tornam mais claras: como ele não quer se restringir ao áudio-visual, recorre ao jogo, a dança e a experiência do corpo do sujeito no espaço e no tempo, como havia feito nos anos de 1960. Contra a anulação do corpo que o cinema tradicional impõe, Oiticica recorre à TV, à dispersão e a um suposto ludismo. Mas, a participação corporal, ao invés de se dirigir às imagens do capital e do consumo, projetada nas paredes, se aproxima de uma participação recalcada, às vezes histérica, reduzida a meros sintomas corporais. Parece não haver mais descoberta e reflexão do corpo, não é a toa que as referências do artista a Merleau-Ponty, recorrentes nas décadas anteriores, desaparecem nesse período. *Cosmococa* se aproxima, assim, de um grito

[22] *Idem*, *Aspiro ao Grande Labirinto*. Org. de Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro, Rocco, 1986. p. 77.
[23] *Idem*, *Catálogo*, *op.cit.*, p. 178.

desesperado e auto-destrutivo, ainda que o artista não tenha anunciado isso em seu próprio fazer.

Em seu texto sobre *Cosmococa*, Oiticica se refere à *Tropicália*, 1967, – em que utilizou de um aparelho de TV que ficava sempre ligado, incorporando a programação das emissoras ao ambiente – e lembra que naquela época já havia a intenção de deslocar a imagem, "visual e sensorial: o TODO IMAGEM", retirando sua supremacia, porém, conforme reavaliação de 1974, "numa espécie de salada multimedia sem muito 'sentido' ou 'ponto de vista'"[24]. Em *Brasil Diarréia*, 1970, cujo título sugestivo parece ser uma resposta à *Estética da Fome* de Glauber Rocha, Oiticica constatava que "as críticas que as idéias de 'Tropicália' geraram ao culto do 'bom gosto' (isto é, a descoberta dos elementos criativos nas coisas consideradas *cafonas*, e que a idéias de bom gosto seria conservadora) foi [sic] transformada em algo reacionário pelos diluidores da mesma: instituiu-se a 'cafonice' estagnatória, já que instituir a idéia de cafona conduz à glorificação permanente das coisas passadas."[25] Oiticica reivindicava, em 1970, contra os perigos da perda de ambivalência da vanguarda, uma posição permanentemente crítica e universal. *Cosmococa*, paradoxalmente, é a resposta que ele dará nos anos seguintes.

Depois de cursar cinema na *New York University*[26], em 1971, algo raro entre os cineastas experimentais do período, e inclusive ter realizado alguns filmes em Super 8, entre eles o inacabado *Agripina é Roma-Manhattan*, em 1972, torna-se urgente a necessidade de transformação do cinema tradicional. Tanto *Neyrótica*[27], também realizado em slide, como *Cosmococa*, que à maneira do cinema de Abel Gance requer projeções em

[24] *Idem, ibidem*, p. 179.
[25] *Idem*, "Brasil Diarréia" [1970], Arte em Revista n. 5, São Paulo, Kairós/ CEAC, 1981. p. 44.
[26] Em carta para Lygia Clark de 14/05/1971 anuncia que está terminando um curso de cinema na New York University o que lhe dá direito a usar outros equipamentos. Animado com a experiência de realização do filme Brasil Jorge, conta que procurou pela cidade inteira um parque com aves em gaiola para inserir no filme uma cena de apenas 20 segundos, "veja que loucura". Cf. Lygia Clark, Hélio Oiticica. Cartas: 1964/74. Rio de Janeiro, UFRJ, 1996, p.199.
[27] Se Oiticica não pode exibir em vida *Cosmococa*, o "quase-cinema" Neyrótica, composto por 80 slides e marcação de tempo, foi montado em abril/ maio de 1973, em Nova York e na *Expoprojeção*, organizada por Aracy Amaral, em São Paulo, no mesmo ano. Em 1975, realizou mais uma experiência de quase-cinema, chamada de Helena Inventa Ângela Maria, composta de "5 BLOCOS-SEÇÕES" com instruções e trilha sonora.

mais de uma tela, são fundamentais nesse processo. A ruptura com o cinema - já prefigurada na montagem de *The Birds* de Hitchcock, graças à referência à televisão, como vimos no texto citado acima – foi também identificada no filme *Mangue Bangue*, de Neville D' Almeida, que realizaria a "necessidade de negação" do cinema. Oiticica se apoia na impossibilidade da continuidade do cinema nos moldes tradicionais, tal como Godard explicitou. Com essas referências, desenvolveu a noção de "quase-cinema", que borra as fronteiras entre cinema e artes. Com isso, aproxima duas obras centrais em sua trajetória, Mondrian e Godard, menos por características internas a eles do que pela ruptura que representam no desenvolvimento de seu próprio trabalho. Se a referência a Mondrian é forte nos anos 50 e 60 – período que esteve próximo dos artistas associados ao neoconcretismo – a alusão a Godard, na década de 1970, como vimos no fragmento citado há pouco, tem a mesma importância para *Cosmococa*.

Entre algumas breves aproximações que podemos traçar entre ambos está o aspecto fragmentário, exacerbado por Oiticica, e a radicalização da contração do tempo que as cenas curtas e interrompidas de Godard indicavam. A "não-narração" das CCs pode ser vista como o desenvolvimento das constelações de imagens sem continuidade que o cineasta europeu já havia construído. Além disso, ambos utilizam citações de repertório sofisticado da filosofia e da literatura justaposto no mesmo patamar em que estão objetos da cultura de massa. O erudito e o vulgar se equivalem e são propositadamente nivelados. Em Godard, no filme *Uma mulher casada*, o texto de Merleau-Ponty sobre cinema, telas de Renoir, placas de propaganda e revistas femininas bombardeiam o espectador com informações que ultrapassam os elementos que ele domina. Em ambos há uma profunda intimidade entre as referências e as obras. Essa floresta de citações não pressupõe o conhecimento prévio do público e tampouco aparecem de modo didático. Do mesmo modo, em CC2 *Onobject*, por exemplo, o livro *Grapefruit* de Yoko Ono, que apresenta instruções para performances, é posto ao lado de uma tradução para o inglês do livro de Heidegger, *What is a thing*?[28], como um ícone do pensamento ocidental. Se as filosofias de Bergson, Merleu-Ponty e Nietzsche foram

[28] Oiticica usou a tradução para o inglês de W. B. Barton Jr. e Vera Detsch, *What is a Thing?*, da Gateway Edition.

integradas por Oiticica ao seu trabalho com propriedade, contribuindo para a constituição de uma dimensão reflexiva e interrogação constante sobre sua obra, essa referência a Heidegger, presente em CC, tende a se aproximar mais do procedimento de justaposição de imagens, embora no arquivo de Oiticica exista algumas anotações de leitura do filósofo alemão. Em *Cosmococa* as posições metafísicas e fenomenológicas já ruíram.

O debate do cinema

Dentro do universo do cinema, o projeto de filme experimental de CC se insere também no debate brasileiro entre Cinema Novo e Cinema Marginal. Reflexo de uma polêmica da época, essa oposição entre os dois cinemas é menos estética que ideológica. Embora redunde no estabelecimento de categorias limitadas que desprezam as particularidades dos filmes, as CCs, sem dúvida estão mais ligadas ao Cinema Marginal. Oiticica faz questão de marcar sua oposição em relação à seriedade e à espetacularização que o Cinema Novo parecia cada vez mais privilegiar:

> "no BRASIL de experimentalidade quase q ao alcance da mão o pessoal foi ficando cada vez mais 'sério' e com obsessiva 'preocupação quanto aos destinos do cinema brasileiro' e à busca de 'sentidos' e 'significados' que pudessem justificar outra ambição maior: criar a indústria cinematográfica brasileira: sempre o carro na frente dos bois"[29].

Entretanto, filmes como *Câncer*, de Glauber Rocha, filmado em 1968 com a participação de Oiticica e montado apenas em 1972, mostram que as divergências entre Cinema Novo e Cinema Marginal não são tão claras como poderiam parecer. Ambos de algum modo dão continuidade a algumas questões tropicalistas. O que ocorre é que o dito Cinema Marginal radicalizou e levou às últimas conseqüências algumas propostas presentes em *Estética da Fome*, manifesto redigido em 1965 por Glauber Rocha, que transforma a escassez de recurso em força expressiva. Enquanto cineastas ligados ao Cinema Novo, em fim dos anos 60, sem abandonar o engajamento, se aproximaram de padrões convencionais que agradavam ao grande público, o Cinema Marginal, com bastante ironia, desfaz e esvazia a ordem das narrativas e rompem com o que chamavam

[29] Oiticica, *Catálogo*, *op. cit.*, p. 177.

de concessão ao público. Segundo Ismail Xavier, "um dado central no biênio 67/68, que terá conseqüências na emergência do Cinema Marginal em 1969, é a recusa de uma visão dualista do Brasil. Esta sublinhava a oposição entre um país rural, matriz da identidade nacional, e um país urbano, lugar de uma descaracterização da cultura por força da invasão dos produtos da mídia internacional."[30] Foi nesse momento que o Tropicalismo realizou as colagens entre o arcaico e o moderno, o nacional e o estrangeiro, que tiveram desdobramentos também no cinema.

Nesse contexto, é sintomático que a precariedade de um filme realizado em slide, também devido à carência de recursos e a falta de uma indústria cinematográfica brasileira, puderam ser constituintes de um trabalho altamente experimental. Assim como *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968, de Rogério Sganzerla, *Cosmococa*, sem o mesmo humor, realiza uma colagem de fragmentos descontínuos em que a paródia, o sarcasmo, a violência e o grotesco se fazem presentes. Talvez esse gesto seja uma compreensão de que o subdesenvolvimento é um estado e não uma fase, assim como Paulo Emílio havia formulado, sem que isso se torne conformismo ou conivência. Entretanto, no filme de Sganzerla há uma questão formal importante, uma organização do caos brasileiro que a *Cosmococa* rejeita ao tangenciar o informe. Em *O Bandido da Luz Vermelha* ainda há um esforço de compreender a situação brasileira, o que se dissipa completamente nos quase-cinemas de Oiticica.

> As "cenas" de *Cosmococa* são formadas de fragmentos congelados, "momentos-frames", que rompem com o tempo convencional do filme. A edição, feita enquanto são tiradas as fotos, não é seqüencial. Oiticica não pretende encontrar uma montagem definitiva, mas se interessa pelo "jogo de posições". A quebra do desenvolvimento linear do filme valoriza a trilha sonora, composta por músicas brasileira e rock, e ressalta o caráter casual e aberto do filme.

Em *Cosmococa*, reaparece a preocupação com o *ambiental*, presente nos seus mais significativos trabalhos, desenvolvida desde os anos 60, por isso as fotografias de

[30] Xavier, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001. p. 31.

CC "não são fotos para serem fotos"[31]. As proposições se referem a várias personalidades, entre elas, em CC1, a Luis Buñuel. O ato de cortar os olhos, com linhas feitas com cocaína, do retrato do cineasta, que realizou uma obra imersa no mundo fantástico dos sonhos e instintos, remete à cena surrealista de *Um Cão Andaluz*, de 1928. Em 1973, outro filme de Buñuel, *O Discreto Charme da Burguesia*, havia recebido o "Oscar", motivo da publicação de seu retrato na capa do *The New York Times Magazine*, aproveitado por Oiticica. Entre outras figuras, aparece em CC5, na capa do disco *War Heroes*, o ídolo da contra-cultura Jimi Hendrix, venerado por Oiticica, já falecido, com um logotipo da *Coca-Cola*. O ícone do capitalismo americano numa caixa de fósforos sobre a capa do disco, além de provocar um trocadilho entre a marca de refrigerantes e a *Cosmococa*, pode ser indicativo da derrocada da utopia dos anos de 1960. Em CC3, estampada na capa do livro de Norman Mailer, Marilyn Monroe, outro ícone da cultura pop, consumida pela sua própria imagem, remete ao trabalho de Andy Warhol. Tendo o mundo se convertido em imagem, como nos mostra o trabalho de Warhol, o espaço da vida tornou-se vazio e fragmentado: "a suposta unicidade da IMAGEM [de Marilyn] fragmentava-se ao resistir ao estereótipo q deveria defini-la e limitá-la: todas as tentativas de amarrá-la a uma unicidade constante pareciam frustar-se no final: havia algo que dissolvia essa unicidade".[32]

O procedimento de CC, com certo "sarcasmo duchampiano", é o de "maquiar" as imagens apropriadas. Trata-se de adicionar máscaras à imagem que estaria pretensamente acabada. O gesto, mais como processo do que busca de uma forma definitiva, "fragmenta visualmente ao 'maquilar' a *unidade* da imagem-todo".[33] O que interessa é o "rastro-coca" que é feito e refeito, o "jogo-maquilar". É uma meta-maquiagem, como escreve, "o q se maquila-esconde é o próprio elemento maquilador".[34] Baudelaire, citado por Oiticica, num outro sentido também fez um

[31] Oiticica, *Programa H.O*., Cosmococa by Neville D'Almeida. NTBK 2/73, *op. cit.*, 1973. p. 53.
[32] *Idem*, *Catálogo*, *op. cit.*, p.179
[33] *Idem*, *Programa H.O*., NTBK 2/73, *op. cit.*, p. 52.
[34] *Idem, ibidem.*

elogio da maquiagem, que deveria ser fiel à sua artificialidade. Quanto mais falsa a imagem maquiada mais próxima ela estaria de uma sociedade também falsa. O que interessa ao poeta é o belo artificial, assim como o "paraíso artificial", ao qual as drogas poderiam dar acesso. O uso da cocaína em CC, como pigmento e linha para redesenhar as imagens, funcionaria também como estímulo para a participação coletiva, por mais restrita que ela seja nesse momento, ao mesmo tempo em que tem um sentido destrutivo, um sarcasmo, uma perversidade. Paradoxalmente, a droga serviria para a expansão da consciência, possuindo um sentido experimental que Oiticica ainda remete à fenomenologia, embora diríamos que *Cosmococa* tende a se afastar completamente dessa filosofia.

> "não se trata de fazer da COCA o absoluto místico-deificado q vestiu o LSD: COCAÍNA nem tóxico nem água a própria idéia de alucinagenar para a 'expansão da consciência' (??? nada poderia ser menos fenomenológico: contrasenso total!) soa phony [...] como pode alguém saber qual o veneno q cada pessoa necessita?: tudo isso não passa de mais uma extensão dos hang-ups judaico-cristãos: ninguém se está querendo salvar!: pelo contrário: como diz ARTAUD let the lost get lost: BAUDELAIRE quando faz odes ao ÓPIO e ao HAXIXE não está receitando remédios: está nos envenenando de experiência: não estava pregando ou promovendo o comércio do ÓPIO-HAXIXE [...] estava INVENTADO MUNDO..... estava propondo um tipo novo e maior: COLETIVO: de participação: de modo também a ampliar sua poesia e esses níveis e desse modo descomprometê-la e soltá-la pra sempre das amarras culturais dos meios literários."[35]

Para Baudelaire, o ópio e o haxixe são drogas que podem levar ao que chamou de *ideal artificial* e funcionam como um espelho de aumento para o bem ou para o mal, mas que provisoriamente libertam o homem de sua condição.[36] Em "Poema do Haxixe", primeira parte dos *Paraísos Artificiais*, o poeta descreve alguns efeitos da embriaguez pela droga e a compara a um grande sonho capaz de promover o homem a Deus. Oiticica já

[35] *Idem*, *Catálogo*, *op. cit.*, p. 181.
[36] Embora Walter Benjamin tenha escrito alguns ensaios sobre Baudelaire, não encontramos qualquer referência de Oiticica ao filósofo. Entre os autores que escreveram sobre o poeta, Oiticica cita apenas Sartre. Cf. Sartre, Jean-Paul. (1947) *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1975.

havia, em 1969, na Whitechapel Gallery, feito referência semelhante ao paraíso, denominando essa "manifestação ambiental" de *Éden*[37].

A referência a Baudelaire e ao uso da droga, no discurso de Oiticica, sem redundar numa mera apologia, seria um estímulo para uma experiência mais alargada, mais ampla do que a das pessoas que a ela não recorrem. A alienação do corpo que *Cosmococa* parece injetar está ausente dos textos de Oiticica. Nesse momento, seus textos estão mais distantes de seus projetos, como se as obras não cumprissem mais as promessas do discurso ou delas mesmas. Tudo se passa como se aos poucos a escrita, na qual parece já não confiar muito, se descolasse da realização do seu *Programa*. Se os textos de Oiticica apresentam resquícios do romantismo de Baudelaire, se a referência ao poeta e à droga devem ser compreendidas como transformação e rompimento com as limitações de sua época, eles não parecem corresponder completamente ao seu trabalho. *Cosmococa*, embora inserida no ideário subversivo dos anos de 1970, devido às circunstâncias históricas que escapam a decisões subjetivas, além de nunca ter sido montada enquanto Oiticica esteve vivo, e também por isso, não transformou em realidade o discurso que a constituiu. Isso não significa que Oiticica não estava inteiramente no seu trabalho. O jogo nesse momento é com a vida, a possibilidade ali é de auto-consumação ou a de libertação, que no fundo são a mesma coisa.

De volta ao Brasil

O abandono do que Oiticica chamou de "herói romântico", definido como aquele que possui "um super-ego altamente refinado: que lhe confere individualidade" acontecerá com sua volta ao Rio de Janeiro, após o período de Nova York, com o "memorando não manifesto"[38], o *Manifesto Cajú*. Nessa ocasião, Oiticica realizou a proposta de participação coletiva no bairro do Caju denominada de *Kleemania*, primeiro

[37] *Éden* é para Oiticica sua maior e mais importante mostra em vida, algo determinante em seu processo, como define: "A experiência da Whitechapel confirmou-me muita coisa, derrubou outras, e me conduz à meta 'do que pensar' e 'para onde ir'". Oiticica, *AGL*, *op. cit.*, p. 114.
[38] O texto foi escrito entre 13 de abril e 3 de novembro de em 1979.

Acontecimento Poético-Urbano[39], em homenagem ao centenário do nascimento de Paul Klee, em que realizou o *Contra-Bólide Devolver a terra à terra*, que consiste em colocar em uma forma quadrada uma camada de terra trazida de outro lugar. Ao tirar a forma se tem um quadrado de terra sobre a terra, que remete ao quadrado branco sobre o branco, de Maliévich. Trata-se de uma recodificação dos *Bólides*[40] da década de 1960, tentando mudar o sinal da operação. No "Manifesto", ocasião que convoca a participação coletiva para tomar posse de áreas abandonadas, Oiticica escreveu:

"[...] com CITIZEN KANE ORSON WELLES esgotou e tornou impossível depois disso algo como declaração de princípios: CITIZEN KANE (Jedediah q 'vingativamente' guardou a declaração de princípios de CHARLES FOSTER KANE redigida quando este toma posse do jornal-herança q lhe cai às mãos na maioridade na verdade enuncia-sublima o problema literalmente) na verdade é a meta-linguagem da declaração de princípios: esta (declaração de princípios) é a espinha ético-dorsal do herói romântico: é ela q rege o seu super-ego altamente refinado: e que lhe confere individualidade de certo modo democrática: E é ela que erigiu o herói romântico: KANE é o último desses heróis já nos nossos dias e é ele q torna impossível-inútil a repetição desse herói: ORSON WELLES fez dele o meta-herói romântico q se consome numa brasa de impotência romântica: assim como uma nuvem q se desfaz até sumir: daí q cheguei a conclusão de que o herói romântico é o q faz da declaração de princípios um MANIFESTO: o MANIFESTO se alimenta desse estopo: é por isso ineficaz e estúpido hoje - daí o MEMORANDO (um continuum do dia-a-dia): um pré programa - um préprograma que vislumbra o problema do artista trágico partindo de NIETZSCHE e focalizando em uma nova-luz visão ao considerar que este (o artista trágico) se instaura no nosso século paulatinamente não sendo ele um rival de nada que houve antes (não se trata de remontar à Grécia por

[39] No evento, ocorrido em 18/12/1979 no bairro do Caju, no Rio de Janeiro, participaram artistas, críticos, designers, poetas, fotógrafos, cineastas, paisagistas entre eles: Marcos Bonisson, Júlio Bressane, Ivan Cardoso, Lauro Cavalcanti, Maurício Cirne, Luciano Figueiredo, Ronaldo Goyanes, Dinah Guimaraens, Bena Marley Caymmi, Sonia Miranda, Frederico Morais, Távinho Paes, Lygia Pape, Mário Pedrosa, Luis Otávio Pimentel, Oscar Ramos, Jackson Ribeiro, Jorge "Swing" Salomão, Andreas Valentin. O Segundo acontecimento, Esquenta pro Carnaval, aconteceu no Morro da Mangueira, em 9/02/1980, como um evento paralelo ao Carnaval. Participaram mais de quarenta pessoas. Além dos integrantes que já haviam participado do primeiro Acontecimento Poético-Urbano, destacam-se: Heloisa Buarque de Hollanda, Gilles Chatelet, Esther Emílio Carlos, Rubens Gerchman, Jorge Guinle Filho, Ana Maria Maiolino, Cildo Meireles, Miro da Mangueira. Lygia Clark, uma vez que não fazia mais nada com o público desde sua estada em Paris, aparece como "convidada especial".

[40] A partir de 1963, Oiticica desenvolveu o que batizou de *Bólides*, trata-se de uma nova ordem de trabalhos surgida da superação da escultura e do quadro. Mais do que isso, os Bólides marcam a passagem de uma dimensão mais ligada aos aspectos visual, da pintura no espaço, para uma preocupação sensorial. A partir dessa data, Oiticica investe na tentativa de "dar corpo à cor", para que ela possa ser tateada em seu estado pigmentar e reencontrada em novas estruturas.

exemplo.): A INSTAURAÇÃO DO ARTISTA TRÁGICO COMEÇA COM O DESAPARECIMENTO DO HERÓI ROMÂNTICO!"[41]

Embora o filme de Orson Welles tenha sido realizado 1941, a formulação, por Oiticica desse "desaparecimento do herói romântico" aconteceu em 1979, ano anterior ao da sua morte, justamente a partir de observações sobre *Citizen Kane*. Para Oiticica, o filme, também fragmentado, abole a possibilidade de um manifesto como declaração de princípios, traço de sustentação do "herói romântico". Welles, recusando a construção e unidade clássica do cinema, linearmente progressiva, apresenta depoimentos mais ou menos controversos sobre o milionário Charles Foster Kane. Como num quebra-cabeça sem todas as peças, o filme não se completa devido à falta de um fragmento, o significado da palavra "Rosebud", pronunciada pela personagem em seu leito de morte. Assim, o filme se apresenta aberto, deixando espaço para a atividade do espectador reorganizar sua estrutura fragmentária. Inversamente, o herói que morre no início do filme é fechado e distante do espectador, acessível apenas por depoimentos.

O herói romântico é a figura da subjetividade burguesa (donde seu laço com o super-ego): dotado de vontade livre, é responsável por suas escolhas e, portanto, por suas vitórias, derrotas, sucessos e desditas. Enquanto o herói épico imagina-se mais forte que o mundo, o herói romântico sabe-se menor que o mundo e seu percurso é dramático. O herói trágico é a inexistência da subjetividade; encarna a contradição insuperável entre sua vontade e a lei do destino, entre seu saber (ilusório) e sua ignorância (real), confundindo sua força com sua fraqueza e esta com aquela. O mundo do herói romântico é o da imanência; o do herói trágico, o da transcendência; o herói romântico está sempre "em casa" no mundo, mesmo quando se isola (pode isolar-se porque tem certeza de que o mundo está ao alcance da mão), mas o herói trágico é um nômade para quem nem ele nem o mundo têm identidade e permanência. O herói romântico pode errar, o herói trágico é um errante. A vida do herói romântico é a busca da reconciliação consigo e com os outros; a do herói trágico, a do dilaceramento de si e do mundo. A continuidade dramática da

[41] Oiticica, "Manifesto Caju", publicado na Folha de São Paulo, 16 de fevereiro de 1992. p. 5-20.

ação romântica opõe-se a fragmentação do acontecimento trágico sempre inesperado e desde sempre previsto, jogo do acaso e da necessidade.

Nesse sentido a "instauração do artista trágico" nietzscheano passa a adquirir maior importância em seu trabalho. Embora apenas encontramos citações diretas ao filósofo a partir dos anos 60, Oiticica teria tido contato com a filosofia de Nietzsche desde o início dos anos 50[42]. Em texto de 1965, Oiticica afirma que a dança com o *Parangolé* é improvisação, "ato expressivo direto", sem a rigidez da coreografia de um balé. O que importa a partir de então é "a dança 'dionisíaca' que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares".[43] Já em Nova York, relaciona a "música trágica" de Nietzsche com os Rolling Stones e reafirma o caráter dionisíaco e alegre do *Parangolé*, mas agora sem "remontar à Grécia".

O completo abandono do "herói romântico" passa, portanto, pela experiência do cinema. *Cosmococa*, que traz a tona novamente o problema da imagem, é importante nessa transformação. O progressivo fim do artista inventor e criador é intensificado com a instauração do artista trágico nietzscheano.

> "Artistas não são homens de grande paixão, não importa o que queiram dizer a nós e a si mesmos. E isto por duas razões: não tem sentimento algum de vergonha diante de si mesmos (auto observam-se *enquanto vivem*; espionam-se, são excessivamente inquisitivos) e tão pouco diante da grande paixão (exploram-na enquanto artistas). Por outro lado, também, o seu vampiro, o seu talento, não admite para eles como regra este desperdício de energia chamado paixão. Se alguém tem talento é também vítima dele: vive vampirizado pelo próprio talento."[44]

[42] Hélio Oiticica - neto de José Oiticica, famoso mentor e militante do grupo anarquista Ação Direta – foi formado principalmente fora do sistema educacional vigente, ao qual sua família se opunha. Segundo o poeta Waly Salomão Oiticica teria dito: "Eu leio Nietzsche desde os 13 anos". Cf. SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará & Prefeitura, 1996, p. 21.
[43] Oiticica, *AGL.*, op. cit., p. 73.
[44] Nietzsche, Vontade de Potência, citado e traduzido do inglês por Oiticica. Cf. Nietzsche, Will to Power, Vintage Giant Edition, § 814 (primavera - outono 1887; revisado primavera - outono 1888), p. 431. Publicado em "O q faço é Música" (1979). Catálogo da retrospectiva promovida pelo Projeto Hélio Oiticica e Galeria São Paulo. São Paulo, fev.-mar, 1986.

Este trecho marca posição contra o mito do artista como gênio incompreendido, talento solitário que vive intensamente suas paixões e a transforma em obra. O artista trágico está no meio do mundo e seu talento não é um dom benéfico, mas uma força que o esgota e o exaure, mas a qual ele sempre diz "sim". A superação do que chamou de herói romântico se dá também com a participação do espectador, o que permite a qualquer um, mesmo quem não tenha talento, se integrar na realização de algo que lhe agrade. A participação está ligada à dissolução da noção de autor como subjetividade romântica. Ao artista, ao invés de criar obras que exprimiriam um sujeito, cabe propor ações que qualquer um pode realizar e cujo desdobramento não depende de alguém. Se a intenção de Oiticica é, no início dos anos 60, neutralizar a oposição entre homem e natureza, e entre apolíneo e dionisíaco, na década seguinte irá se transformar. Recorrendo a Nietzsche, ele se vale dessa oposição para criticar a metafísica e abandoná-la como racionalismo dos fracos.

As menções a Nietzsche, que surgiram desde os anos 60, tornam-se mais presentes em sua produção do final dos anos 70. O combate à metafísica, como ilusão de um pensamento racional e abstrato, vem se opor ao pensamento do homem teórico que descarta a sabedoria instintiva, a verdadeira natureza da realidade segundo Nietzsche. No *Manifesto Cajú*, a referência ao artista trágico nietzscheano surge acompanhada de citação de Deleuze em *Nietzsche e a Filosofia*[45]. Oiticica relaciona o fim da representação, presente em sua obra desde 1960 - como desenvolvemos em texto anterior – com a participação e a instauração do artista trágico: "q ao contrário do q se pensa não é a 'remontagem do artista apolíneo-dionisíaco grego' mas algo q não existia antes em plenitude e só agora começa emergir na sua inteireza e totalidade".[46]

Segundo Oiticica, foi seu amigo, o poeta Silviano Santiago, que lhe "chamou atenção para q os filósofos franceses novos teriam abordado-restaurado Nietzsche para o momento".[47] De fato, no início dos anos 70, Deleuze apresentou o texto "Pensamento

[45] Deleuze, G. *Nietzsche et la Philosophie*. Paris: PUF, 1962.
[46] Oiticica, "O q faço é Música" (1979). Catálogo da retrospectiva promovida pelo Projeto Hélio Oiticica e Galeria São Paulo. São Paulo, fev.-mar, 1986.
[47] Oiticica, Manifesto Cajú, op. cit.

Nômade",[48] no encontro *Nietzsche hoje?* realizado em Paris, em que indagou sobre o significado de ser um jovem nietzscheano em 1972. Oiticica, no *Manifesto Cajú*, comenta que na metade da década de 70 descobriu que o "artista trágico nietzscheano não existiria mas q estava em processo de instauramento". Em texto manuscrito de 1975, já havia feito menção ao trágico como algo novo com a ressalva de que não se deve nunca ficar preso a tal condição ou definição.[49] Sabendo, como Deleuze, que o trágico é positividade pura e múltipla, que está longe do ressentimento e do niilismo, Oiticica transcreveu no *Manifesto Cajú* algumas frases que lhe interessavam:

> "O artista trágico não é um pessimista, ele diz sim a tudo o que é problemático e terrível, ele é dionisíaco".[50]

> "A mensagem feliz é o pensamento trágico: porque o trágico não está nas recriminações do ressentimento, nos conflitos da má consciência, nem nas contradições de uma vontade que se sente culpada e responsável. O trágico não está também na luta contra o ressentimento, a má consciência ou o niilismo. Nunca foi possível compreender, segundo Nietzsche, o que era o trágico: trágico = alegre. A grande equação posta de outro modo: querer = criar. Não se compreendeu que o trágico era positividade pura e múltipla, alegria dinâmica. Trágica é a afirmação: porque afirma o acaso e do acaso, a necessidade: porque afirma o devir e, do devir, o ser: porque afirma o múltiplo e, do múltiplo, o uno. Trágico é o lance de dados. Todo o resto é niilismo, pathos dialético e cristão, caricatura do trágico, comédia da má consciência".[51]

---

[48] Deleuze, G. "Pensamento Nômade". In: Scarlett Marton (org. sel. e apresentação). *Nietzsche Hoje?*. São Paulo: Brasiliense, p. 57-58.

[49] Em "Manifesto Cajú", 1979, Oiticica diz: "na metade da década em algum notebook (consultar depois) descobri q o artista trágico nietzscheano não existiria mas q estava em processo de instauramento". No *Programa H.O.*, encontramos no notebook NTBK 2/73 p. 145 e seguintes texto de 07 de fevereiro de 1975, que, tudo indica, ser o texto a que se referiu em 1979. Na p.153 Oiticica escreve:
"LANCEM MAIS! -> QUERO DIZER -> INSTAUREM ALGO (NOVO PORTANTO!) -> INSTAUREM O TRÁGICO (NIETZSCHEANO SE BEM Q NUNCA PRESO A TAL CONDIÇÃO ou DEFINIÇÃO)".

[50] Oiticica, "Manifesto Cajú", *op. cit.*

[51] Deleuze, citado por Oiticica no Manifesto Cajú. Na edição que consultamos de *Nietzsche et la Phipolophie*. PUF, Paris, 1988, o respectivo trecho se encontra na página 41, final do capítulo sobre o pensamento trágico.

Subjetivo, dramático, culpado e ressentido, o herói romântico é a figura nietzscheana do cristão. Nômade ou múltiplo afirmativo, criador e alegre, o herói trágico é a figura nietzscheana da nobreza anti-cristã. Contra a racionalização da culpa e a racionalidade do pensamento, Nietzsche propõe a atitude agonística que não rejeita o múltiplo pelo uno, o contraditório pelo idêntico, o fragmentado pelo contínuo, mas o faz estar sempre juntos, em combate criador. Possivelmente, a referência a Nietzsche é esclarecedora de vários aspectos de CC: por exemplo, ir da imagem do olho cortado de *Cão Andaluz* à inocência de brincar com balões, ir da identidade da Coca-Cola à multiplicidade de Marilyn Monroe, ir de Jimi à placidez das águas de uma piscina, não seriam exatamente ações do nomadismo afirmativo nietzscheano?

Segundo Deleuze, com Nietzsche é possível combater o pensamento que aniquila a diferença, dissipada pelas filosofias da representação e Oiticica, que desde o início de seu trabalho ergueu-se contra a arte como representação, certamente, encontrou em Nietzsche trilhas para seu próprio caminho. Pois Nietzsche mostra que diferença não quer dizer contradição, o "sim" trágico, ao afirmar a pluralidade, é uma renuncia ao "não" da dialética, pensamento do escravo, dos fracos e ressentidos. A alegria trágica de Dioniso vem romper com a dor e o sofrimento dos fracos. Assim, segundo Deleuze, é trágica a afirmação, pois "afirma o múltiplo e, do múltiplo, o uno", sem que haja oposição entre multiplicidade e unidade. A diferença, por natureza é assimétrica, ao contrário da simetria da oposição. Criar é fazer uma síntese do disperso, mas nessa síntese não se perde a diferença, a tensão de forças presentes, ao contrário, é quando a diferença é levada à máxima potência.

Deleuze inaugura, assim, uma nova maneira de interpretar a filosofia de Nietzsche com o pluralismo de forças. Segundo o filósofo, força, que é intensidade e atividade, é inseparável de vontade de potência. A vontade de potência, como um querer interno, também é ativa, é a aplicação da potência, de maneira que não é possível separar potência da vontade de potência. Inseparável também é a afirmação da experiência artística, cujo princípio é o prazer ou o estado de embriaguez. Com a embriaguez, tem-se um aumento de força que desperta a paixão, o canto e a dança.

Surge assim um movimento e uma necessidade de comunicar e de escapar de si mesmo. Sob esta perspectiva, CC penetra no universo nietzscheano porque seu núcleo é a embriagues universal – coca – cosmos – que leva à música, à dança e ao jogo. A embriaguez dionisíaca é um estado em que se destrói o individual. Mais do que uma união entre homem e natureza, o movimento dionisíaco quebra o princípio de individuação, fazendo os homens se ligar uns aos outros abolindo o que é subjetivo. Esse aniquilamento do indivíduo é alegre, está ligado à música, à experiência corporal e leva à identificação com a coletividade. É essa a participação buscada nos últimos anos por Oiticica.

Se a individuação, como afirma Nietzsche, é o primeiro fundamento do mal, cabe à arte a "alegre esperança de que o exílio da individuação possa ser rompido",[52] e que seja restaurada a unidade. Oiticica reencontra essa unidade com a instauração do artista trágico. Em texto de 1979 afirma: "descobri q o q faço é MÚSICA e q MÚSICA não é 'uma das artes', mas a síntese da descoberta do corpo"[53]. Música e mito trágico nascem do dionisíaco e estão relacionados diretamente ao rock: "síntese planetário-fenomenal dessa descoberta". Segundo Oiticica: "JIMI HENDRIX [Bob] DYLAN e os [Rolling] STONES são mais importantes para a *compreensão plástica da criação* do q qualquer pintor depois de [Jackson] POLLOCK!"[54]

Suprimir a música seria extinguir a essência do trágico, por isso, no percurso de Oiticica a valorização da música e do dionisíaco atinge o clímax no *Parangolé*, se desdobra na montagem não narrativa de *Cosmococa*, para ser ampliada em manifestações coletivas. A última delas organizada por Oiticica foi o *Acontecimento poético-urbano Esquenta pro Carnaval*, realizado em fevereiro de 1980. Evento dionisíaco por natureza, permite com a música e uma intensa alegria e prazer que o sujeito se transporte para fora de si e do mundo sensível. A imagem, como arte estática e com privilégio da visão, torna-se hierarquicamente inferior na medida em que vai

[52] Nietzsche, "O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música", Obras incompletas. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores) p. 18.
[53] Oiticica, "O q faço é Música", *op. cit.*
[54] *Idem, Ibidem.*

sendo engolida pelo êxtase e pelo poder libertador da música e da atividade do corpo. A festa dionisíaca, em que não falta dança, canto, embriaguez e música, apresenta isso. Oiticica, assim como Nietzsche, pensa e vive a arte enquanto movimento, o que alarga e amplia seus limites.

Mostrando como o cinema, entre duas afirmações – Orson Welles e Godard –, negou-se a si próprio, a experiência de Oiticica não se propõe, portanto, como um "não" dialético que irá gerar uma síntese positiva de uma suposta contradição da linguagem do cinema. Oiticica afirma a diferença e perverte a ordem, gerando um estado de revolução permanente. A essência do trágico é uma experiência afirmativa e está ligada ao gozo tanto na preguiça, como em *Éden* e *Ninhos*, como na dança com o *Parangolé*. Sob essa perspectiva, podemos dizer que o pensamento em processo da obra de Hélio Oiticica é nietzscheano num sentido à primeira vista invisível: *Cosmococa* aparece como ruptura e, no entanto, realiza uma continuidade. Poderia haver melhor exemplo do sentido filosófico da *diferença*?

Bibliografia

BASUALDO, Carlos. *Hélio Oiticica Quasi-Cinemas*. Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, Wexner Center for the Arts, The Ohio State University in association with Hatje Cantz Publishers, Germany, 2001-2002.

BRAGA, Paula Priscila. *Hélio Oiticica: Nietzsche's Übermensch in the Brazilian Slums*. Thesis, University of Illinois, 2001.

BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Ediçoes 70, Lisboa: 1988.

----------. Cartas conferências e outros escritos. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção Os Pensadores)

BRETT, Guy. "Hélio Oiticica: Reverie and Revolt", in *Art in America*, janeiro de 1989.

DELEUZE, G. *Nietzsche et la Philosophie*, Paris: PUF, 1962.

DWEK, Zizette Lagnado. *Hélio Oiticica: O Mapa do Programa Ambiental*, Tese de doutoramento. São Paulo: Dep. de Filosofia, FFLCH-USP, 2003.

FAVARETTO, Celso F. *A Invenção de Hélio Oiticica.* São Paulo: Edusp/ FAPESP, 2000.

----------. *Tropicália Alegoria Alegria*. Ateliê Editorial, São Paulo: 2000.

----------. A Música nos Labirintos de Hélio Oiticica. In *Revista USP*, nº 4, Dez.-Jan.-Fev, 1990. (São Paulo. USP)

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2001.

MERLEAU-PONTY, M. Textos Selecionados. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores).

----------. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NIETZSCHE, F. W. *A genealogia da Moral: um escrito polêmico*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

----------. Obras incompletas. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).

OITICICA, Hélio. *Programa Hélio Oiticica*. Disponível para consulta na internet em www.itaucultural.org.br (Arquivo Hélio Oiticica).

----------. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Org. de Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

----------. "Brasil Diarreia" (1970). *Arte em Revista*, São Paulo, Kairós/ CEAC, ano 3, n° 5, maio, 1981.

----------. Catálogo da exposição. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris; Witte de With, Center for contemporary art, Rotterdam; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Walk Art Center, Minneapolis; Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1992-1997.

----------. Catálogo da exposição *Quasi cinema Hélio Oiticica, filmes de, com e sobre.* textos de Hélio Oiticica, 1973.

----------. Fragmentos sobre o "Mundo Abrigo" (1973). Publicados na Folha de São Paulo, 25.01.1986. ("O mundo Abrigo de Hélio Oiticica")

----------. "Manifesto Cajú" (1979). Publicado na Folha de São Paulo, 16/02/1992.

----------. "Neyróticka" (1973). In: Ligia Canogia. *Quase Cinema (cinema de Arte no Brasil, 1970/80)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

----------. “O q faço é Música” (1979). Catálogo da retrospectiva promovida pelo Projeto Hélio Oiticica e Galeria São Paulo. São Paulo, fev.-mar, 1986.

----------. “Subterranean Tropicália Projects”, New York: Changes, 15/02/1974.

SALZSTEIN. Sônia. “Autonomia e Subjetividade na Obra de Hélio Oiticica”, in *Novos Estudos* n. 41, março de 1995.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará & Prefeitura, 1996.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.* São Paulo, EDUSP/ Nobel, 1991.

---------. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

El discurso de los terroristas en el terrorismo mediatizado

José Manuel Sánchez Duarte[55]

Resumen: En el siguiente artículo identificamos las narrativas de las organizaciones terroristas en el denominado terrorismo mediatizado. Así, desciframos las características esenciales que configuran sus argumentos políticos describiendo las fases que construyen el discurso general de los victimarios[56].

Aproximaciones al concepto de terrorismo meditatizado.

Los terroristas insurgentes quieren publicidad. Sus acciones se conciben en relación a normas de marketing y consumo mediático. Los medios de comunicación invaden cualquier ámbito de una sociedad *mass-mediatizada* a la que también le corresponde un terrorismo mediatizado. Desde los inicios del terrorismo ya se identificaron los réditos que podía reportar la propaganda. Los militantes anarquistas concedían importancia a la difusión de sus acciones aunque no fue hasta la segunda oleada

[55] Doctor en Comunicación por la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid) y Doctor en Ciências Sociais por la Pontificia Universidade Católica de Sao Paulo. josemanuel.sanchez@urjc.es .

[56] Valoramos como discurso la suma de distintos marcos discursivos que conforman un argumento general. Hay que destacar, que para un estudio más exhaustivo de las narrativas en contextos con terrorismo habría que analizar también los argumentos de la clase política (gobierno y oposición) y los discursos informativos (tipologías narrativas empleadas por los medios ante situaciones violentas).

del terror[57] cuando esta característica sufrió una aceleración significativa (Rapoport, 2004, pp. 47-74). A partir de entonces se impuso en las prácticas habituales de los victimarios la planificación estratégica destinada a conseguir mayores audiencias.

El desarrollo de las nuevas tecnologías influyó de manera determinante en el terrorismo mediatizado. La imprenta supuso una revolución en las formas de hacer política por la posibilidad de difusión ideológica más allá del boca a boca. A medida que se iban desarrollando nuevas posibilidades de comunicación, los terroristas variaron sus acciones. Bruce Hoffman destaca el potencial dramático de los nuevos atentados poniendo como uno de los primeros ejemplos los hechos ocurridos en los Juegos Olímpicos de Munich en 1972 (1999, pp. 202-205).

Poco antes de estas olimpiadas se habían desarrollado nuevos sistemas de difusión televisiva gracias a la creación de satélites que posibilitaban audiencias globales casi instantáneas. Cuando se produjo el secuestro de los atletas israelíes por parte de terroristas palestinos en la villa olímpica, millones de televidentes permanecían atentos al desarrollo de los juegos. De esta manera, los terroristas se aseguraron una audiencia mundial monopolizando la información y dando paso a un terrorismo en el que se combinaban las acciones físicas con las mediáticas. El paso del tiempo ha confirmado la persistencia de este tipo de actividades, adaptándose en cada momento al avance de la tecnología, a la configuración de los nuevos terrorismos y a las demandas de las audiencias para consumir y atender a estas acciones ("peticiones" de mayor espectacularidad, grado de habituación a las actividades violentas, etc.).

Si tomamos la máxima por la que un grupo terrorista es eficaz cuando condiciona la agenda política y a la vez monopoliza la agenda mediática, acciones de este tipo pueden ser consideradas rentables. Los terroristas para sobrevivir necesitan figurar en las noticias y fabricar eventos convulsos que justifiquen su presencia en los medios. A raíz de los atentados del 11-S, Brigitte Nacos (2002, p. 10) acuñó la expresión de *terrorismo mass-mediatizado* para referirse a la relación entre las actividades de los grupos insurgentes y su relación con los medios. Este concepto supone la culminación de las pautas que indicamos

[57] David Rapoport clasifica las diferentes oleadas del terror en cuatro ciclos de 40 o 45 años aproximadamente, que tienen su origen a finales del siglo XIX. Estas cuatro épocas son denominadas como *anarquista*, *anticolonial*, *nacionalista* y *religiosa*.

antes. De las primeras actividades de difusión anarquista pasamos a acciones más llamativas, eventos espectaculares, planificados estratégicamente y diseñados desde el punto de vista del marketing.

Entre los métodos terroristas se encuentra el ejercicio de la fuerza física para provocar daños en personas o propiedades. La violencia mediática, el terrorismo mediatizado se concibe como la transmisión de ese ejercicio a los medios. De ahí la importancia en la elaboración de marcos discursivos por parte de los terroristas. Frente a la exclusividad de la faceta militar y sangrienta de los violentos, aparece la del publicista. Las categorías narrativas utilizadas sirven para cerrar el ciclo completo de actividad. Su discurso no se queda sólo en la realización de una acción violenta y en el mensaje que puedan transmitir con ella. Para comprender mejor este punto es necesario elaborar una clasificación de los marcos discursivos más habituales empleados por los terroristas.

Marcos discursivos terroristas

Denominamos marcos discursivos al argumento que presenta un problema o asunto público en términos políticos (Sampedro, 2000, p. 70). Su estudio nos permite identificar los mecanismos empleados por políticos y periodistas para configurar sus respectivas agendas y condicionar (o simplemente construir) las preocupaciones de la ciudadanía. En este caso intentamos analizar la construcción de los argumentos empleados por los terroristas con una finalidad: identificar las características esenciales que configuran sus narrativas.

El objetivo de describir las características de cada marco discursivo se relaciona con la construcción social de la realidad. La información que recibimos de los medios de comunicación nos proporciona una serie de símbolos que incrementan nuestra capacidad para percibir el entorno y no sentirnos desbordados por una masa de estímulos indistinguibles (Ritzer, 1987, p. 237). De esta manera, por medio de prácticas institucionalizadas y rutinas mediáticas, obtenemos esquemas de referencia fijos para explicar los acontecimientos que se suceden.

Los argumentos empleados por los terroristas nos permiten identificar su interpretación y construcción de la realidad. Para clarificar la narrativa victimaria elaboramos un esquema en **dos fases** en las que reconocemos cinco líneas discursivas diferentes. La **primera** fase se corresponde con el surgimiento de un grupo terrorista. En ella identificamos dos narrativas principales que giran en torno a los *problemas* de una determinada población (M.D.T.1)[58] y a la *necesidad del terrorismo* para superar estos problemas (M.D.T.2). La segunda fase coincide con el desarrollo de la actividad terrorista. Reconocemos tres líneas discursivas centradas en la *legitimidad y eficacia* de las acciones violentas (M.D.T.3) así como en mostrar la *debilidad de los enemigos* (M.D.T.4) y las *fortalezas de la propia organización* (M.D.T.5). Para finalizar, aportamos a nuestro esquema dos marcos discursivos que sirven como complemento a la articulación de la narrativa general. Estos dos marcos tienen como finalidad *retroalimentar* al propio grupo violento (M.D.T.6) y resaltar los contenidos *heroicos y románticos* de su lucha (M.D.T.7).

A continuación mostramos un esquema destacando no sólo cada uno de estos marcos discursivos, sino también su momento de aparición y la contribución de cada uno de ellos al discurso general victimario. La elaboración de este esquema ha partido de varias lecturas imprescindibles sobre terrorismo, muchas de ellas con amplias referencias a la relación entre medios de comunicación y organizaciones que ejercen este tipo de violencia. Si bien alguno de estos autores no están referenciados en el desarrollo del esquema, sus planteamientos contribuyeron de manera esencial en el diseño que presentamos a continuación. Entre estas lecturas destacan: Walter Laquear (2003), Paul Wilkinson (1976), David Paletz y Alex Schmid (1992) y Bruce Hoffman (1999).

Por tanto y como indicábamos antes, distinguimos en la composición del discurso general de los terroristas **dos fases**. La **primera** se centra en los inicios de una organización y abarca su surgimiento y primeros pasos. La **segunda** fase, sin embargo, se centra en el desarrollo de las acciones violentas resaltando la fortaleza de los victimarios y la debilidad de sus enemigos. Por último, y sin poderlos identificar dentro de una de las dos fases, recogemos dos marcos discursivos paralelos y complementarios ocupados de reforzar y

[58] M.D.T.: Marco discursivo terrorista

retroalimentar los idearios de la organización, así de como recubrir de heroicidad y romanticismo su lucha.

1ª Fase. Surgimiento y creación del grupo terrorista.

Emplazamos esta fase en un periodo anterior a las acciones violentas. Antes de iniciar la lucha armada, las organizaciones terroristas precisan de contextos represivos. Identificando la dominación y opresión estatal (M.D.T.1) se iniciará la demanda de grupos violentos (M.D.T.2) que solucionen los problemas existentes.

Opresión y represión. (M.D.T.1)

El marco discursivo que inicia la narrativa de los terroristas tiene un carácter evaluativo. Para comenzar con las acciones violentas las organizaciones necesitan un contexto de opresión donde el sujeto que detenta el poder (gobierno, fuerzas de seguridad) actúa de manera represiva. Ante esta situación de amenaza los victimarios construyen un marco discursivo destinado a resaltar su esclavitud y sometimiento.

El estado muestra su ineficacia al ejercer el poder fomentando la sumisión frente a la seguridad. El discurso de los terroristas se concreta en dos tipos de acciones. Las primeras están encaminadas a reconocer la violencia estatal efectiva, física. Para ello narran con detalle aquellas actividades violentas amparadas y ejercidas por el poder (por ejemplo torturas de la policía a miembros de la organización).

El segundo tipo de acciones para resaltar la violencia estatal destacan el acoso al que se ven sometidos los victimarios y su periferia social y política. Resaltar este tipo de acciones no supone mostrar las consecuencias físicas de la dominación, sino los mecanismos de opresión simbólica o psíquica. En un número elevado de ocasiones estas prácticas son más efectivas que las anteriores. Se trata de identificar la criminalización de los terroristas no sólo por simpatizar o pertenecer a un grupo, sino simplemente por vivir en un determinado territorio, hablar un idioma concreto o participar de una cultura propia.

La violencia física está más delimitada que la violencia psíquica. Esta última no se circunscribe a un espacio, no se ejerce de manera individual ni se aplica como contrarréplica a una acción insurgente. Dicha violencia penetra todos los ámbitos de la sociedad fomentando adhesiones muy distintas y creando un clima de victimización e indefensión. Para ello es necesario identificar al opresor, describir con minuciosidad sus acciones aumentándolas para obtener un mayor número de adhesiones. Una evaluación correcta de un contexto represivo y un discurso bien articulado en relación a él supone la base del siguiente marco narrativo. Aquellas ideas y conceptos que queden asentados en el imaginario colectivo justificarán el surgimiento y la existencia de una organización terrorista.

Existencia y necesidad del grupo terrorista. (M.D.T.2)

El segundo paso en la articulación del discurso terrorista gravita entre dos finalidades. La primera centrada en remarcar la necesidad de un grupo insurgente y la segunda ocupada en publicitar su nacimiento. Identificamos, por tanto, un marco discursivo que conecta la descripción de las condiciones opresivas con la legitimidad de las posibles acciones violentas, siendo puntual y limitado. Expuesto el problema y reconocidos sus responsables se inicia un proceso publicitario para dar a conocer la organización y para resaltar capacidades de lucha.

En definitiva, este marco contiene narrativas en las que se resalta la necesidad de una organización que resuelva los problemas que el estado no soluciona o que simplemente fomenta. Hay que reseñar que en ocasiones estos grupos realizan su presentación con acciones violentas más impactantes que un simple discurso mediático. Sin embargo, la importancia de estas narrativas se debe precisamente al contexto previo a esos ataques, a los discursos que sugieren o incitan la creación de grupos terroristas.

Aunque nos centramos en el terrorismo insurgente, no podemos olvidar que la utilización de este marco discursivo también se identifica en la fase previa al terrorismo de estado. Después de un acto impactante o ante situaciones de violencia extendida en el tiempo pueden darse contextos o climas de opinión que favorezcan la creación de grupos

terroristas gubernamentales. Los marcos discursivos visibilizan perspectivas que combaten el silencio y la ignorancia de políticos y periodistas. Sin embargo, la utilización de este enfoque no se contradice con la naturaleza del terrorismo de estado ya que se sitúa en un punto preliminar, justo antes de comenzar con las acciones violentas.

Como conclusión hay que destacar que al hablar de este marco no nos referimos a las tácticas publicitarias que utilizan los terroristas para difundir sus acciones. Su intención es la de favorecer contextos en los que se perciba la necesidad de una solución violenta a los problemas.

2ª Fase. Desarrollo de las actividades violentas.

Tras exponer la represión física y simbólica que el estado ejerce sobre una comunidad identificamos una nueva fase en la construcción del marco discursivo terrorista. Esta segunda etapa se caracteriza por la convivencia de los argumentos con las acciones violentas. Por tanto, asesinatos o actividades de extorsión e intimidación se desarrollan al mismo tiempo que una serie de narrativas centradas en resaltar la legitimidad del uso de la violencia (M.D.T.3) la debilidad del enemigo (M.D.T.4) y la fortaleza física y moral, de la organización terrorista (M.D.T.5). En definitiva, de los marcos discursivos centrados en la descripción de la realidad y en su evaluación, pasamos a argumentos que legitiman las acciones violentas (Wilkinson, 1981, p. 41) y amplifican la autoridad de los terroristas.

Coherencia, legitimidad y eficacia. (M.D.T.3).

La necesidad de exponer las condiciones de dominación e identificar el ejercicio corrupto del poder se relega a un segundo plano. El marco discursivo que abordamos en este apartado se emplea para justificar las acciones violentas. La eliminación de los adversarios o la coacción a los gobernantes (Paletz y Schmid, 1992, p. 8) rebasan los límites de la ética y despiertan un fuerte rechazo. Las organizaciones terroristas pretenden, a través de estos argumentos, resaltar la coherencia de sus acciones y demostrar la legitimidad de llevarlas a cabo.

El estado demuestra una incoherencia total en el desarrollo de sus actividades. Con acciones represivas y ejerciendo una dominación violenta y desproporcionada, incumplen los valores democráticos que promulgan de manera constante. De ahí la falta de conexión entre sus hechos y sus palabras. Como si de una campaña electoral se tratase, los terroristas venden sus propuestas y su proyecto consolidado, legítimo y coherente frente a las mentiras y promesas incumplidas de sus adversarios. Los victimarios se remiten a los discursos expuestos en la primera fase para presentar un proyecto compacto, de hechos consumados frente a la tibieza de los que ejercen el poder.

Estos planteamientos se relacionan con el concepto de efectividad; los terroristas se convierten en vendedores de triunfo pese a los éxitos policiales o las detenciones de miembros de la organización. En torno a este concepto de eficacia elaboran narrativas que fomentan la adhesión a su proyecto. La incapacidad de la clase política ha quedado demostrada a lo largo del tiempo, es el momento de nuevas iniciativas que mitiguen las consecuencias de un ejercicio del poder errado y perjudicial.

Debilidad del enemigo. (M.D.T.4).

La cobertura de los medios recrea en muchas ocasiones una contraposición políticamente relevante entre el *nosotros* y el *ellos,* desequilibrada a favor del *nosotros* y en contra del *ellos* (dependiendo del medio de comunicación y la cobertura favorable o desfavorable de los temas) (Durán, 2003, p. 155). Los terroristas fomentan una dualidad parecida a través de marcos en los que el *nosotros* se identifica con el grupo terrorista y sus simpatizantes y el *ellos* con el gobierno, las fuerzas de seguridad, etc. En este punto mostramos la narrativa de los victimarios centrada en resaltar la debilidad del enemigo.

La coherencia y legitimidad de los terroristas se contrapone a la ineficacia estatal. Los victimarios no sólo se limitan a resaltar la utilidad de sus acciones sino que destacan la flaqueza del enemigo. Frente a la omnipresencia del estado y la aparente supremacía de los ejércitos y la policía despliegan acciones que merman el poder gubernamental de manera efectiva.

Por ello, si se produce algún ofrecimiento por parte del gobierno (diálogo político, acercamiento de los presos a cárceles próximas a zonas de conflicto, amnistías), los terroristas elaborarán un discurso triunfalista más enfocado a resaltar la cesión gubernamental que los beneficios obtenidos. Su objetivo es, por tanto, demostrar la vulnerabilidad de las autoridades (Gerrits, cit. por Paletz, 1992, p. 45) y desmoralizar a los gobernantes y sus partidarios.

Fortaleza del grupo terrorista. (M.D.T.5).

Tras resaltar la debilidad del enemigo los victimarios destacan su fortaleza y sus capacidades de lucha. Para ello promueven un marco discursivo en torno al carácter invencible de la organización. A través de un clima de miedo, aplicando métodos de extorsión y violencia demuestran su superioridad frente a los poderes estatales debilitados. Esta perspectiva enlaza con el planteamiento *nosotros* y *ellos,* expuesto antes. Frente al ejercicio famélico del poder del estado (*ellos*), los terroristas, (*nosotros*), configuran un enfoque victorioso enérgico, consolidado e irreducible.

Las narrativas de los violentos intentan certificar su capacidad de acción frente a los adversarios (De la Calle, 2006, p. 149) y mostrar su fuerza potencial a los propios miembros de la organización. Sin embargo, estos marcos no pueden sostenerse sólo en argumentos especulativos. Por ello realizarán actividades con un alto valor simbólico que, aunque no reporten un excesivo impacto en los enemigos, serán importantes para sus audiencias. Así, no sólo demostrarán la eficacia de sus acciones sino que entregarán réditos a aquellos simpatizantes a los que prometieron resultados.

3º. Marcos discursivos paralelos y complementarios.

Como conclusión recogemos dos marcos discursivos paralelos y complementarios cuya función es la de reforzar y retroalimentar los idearios de la organización (M.D.T.6), así de como recubrir de heroicidad y romanticismo su lucha (M.D.T.7). Ambos se repiten tanto

en el surgimiento de la organización terrorista (primera fase) como en el desarrollo de las acciones violentas (segunda fase).

Retroalimentación. (M.D.T.6).

Abordamos en este punto, las prácticas discursivas destinadas a fortalecer la organización terrorista. Dichas acciones podrían interpretarse como rituales tanto para asentar y garantizar apoyos como para conseguir nuevas adhesiones a la causa. Su surgimiento coincide con el inicio de la organización y se mantienen en el tiempo en periodos de inactividad violenta y en épocas en las que el conflicto se intensifica. Por lo tanto, identificamos un marco discursivo que deriva de este tipo de rituales, complementario y paralelo al surgimiento de los grupos y al inicio de sus acciones.

La finalidad de este marco discursivo es fortalecer y reforzar la moral de las personas que pertenecen al grupo o simpatizan con él. Hablamos de narraciones que resaltan, de manera constante, la opresión ejercida por el estado y las condiciones de sumisión que imponen. A través de esta narración los terroristas advierten a sus correligionarios de la necesidad de adherirse sin concesiones al proyecto y de los riesgos que pueden surgir al disentir de la línea oficial impuesta por la dirección.

El empleo de este marco discursivo supone a veces la creación de un vocabulario propio y exclusivo que intentan imponer al resto de discursos políticos y mediáticos. Con hechos como este se potencia la distinción entre los miembros de ese grupo y sus opositores no sólo en la pugna física sino en la dialéctica.

Heroicidad. (M.D.T.7).

La lucha contra el orden establecido acostumbra a revertirse, más allá del estigma, con tintes románticos. Los hombres que en ruptura con el poder impuesto se sublevaban cuestionando prácticas abusivas, podían obtener la condición de héroes. Dicha condición persiste más allá del impacto caduco de una acción violenta. El marco discursivo que identificamos en este apartado realiza una utilización sentimental de la lucha, empleando

las emociones y las pasiones para justificar actividades inexplicables de otro modo. Como señala Bertrand Rusell (cit. por Luis Veres, 2003, p. 100) destacando la importancia de este elemento en los discursos políticos: "en medio de los mitos e historias de odios contrapuestos, es difícil hacer que la verdad alcance a la gran masa de la gente, o generalizar el hábito de formar opiniones con pruebas en vez de con pasiones".

Las organizaciones terroristas conceden a su lucha una dimensión divina. Sus acciones fabrican mitos[59] que favorecen una visión romántica de la lucha terrorista convirtiendo a los asesinos en miembros de un ejército de liberación. En las prácticas políticas el uso de mitos ha sido habitual. Antiguamente se descendía de la concepción religiosa a la realidad política para legitimar dinastías. Sin embargo, en la actualidad se eleva la realidad política a un mundo divino que se pretende sea sentido como una religión (García Pelayo, 1964, pp. 11-12). Esta es una de las finalidades de este marco discursivo. A través de determinados conceptos los terroristas articulan una narrativa destinada a conceder heroicidad a las acciones y mitificar la lucha de los violentos.

Conclusión.

La identificación de los diferentes marcos discursivos que conforman la narrativa general de los terroristas nos permite comprender de una manera más exhaustiva el comportamiento de estos grupos en contextos de terrorismo *mass-meditizado*. El siguiente paso sería identificar los argumentos de respuesta desplegados por los gobiernos y los medios de comunicación respectivamente.

Bibliografia

DE LA CALLE, Luis (2006) *La lógica del terrorismo*. Madrid, Alianza.

[59] Denominamos mito, en esta ocasión, no como un relato falso sino como un símbolo narrativo (Jack Lule cit. por Nancy Signorielly y Spencer Gerbner, 1998).

DURÁN, Rafael (2003) "Conformación de identidades colectivas en las televisiones públicas durante la campaña electoral vasca de 2001". In: SAMPEDRO BLANCO, Víctor (Ed.) *La pantalla de las identidades,* Medios de comunicación, políticas y mercados de identidad. Barcelona, Icaria.

GARCÍA PELAYO, Manuel (1964) *Mitos y símbolos políticos*. Madrid, Taurus.

HOFFMAN, Bruce (1999) *A mano armada. Historia del terrorismo.* Madrid, Espasa Calpe.

LAQUEAR, Walter (2003) *Una historia del terrorismo*, Barcelona, Paidós.

NACOS, Brigitte (2002) *Mass Mediated terrorism. The central role of the media in terrorism and counterterrorism,* Oxford, Rowman and Littlefield publishers.

PALETZ, David y SCHMID, Alex (Eds.) (1992) *Terrorism and the media.* Newbury Park, CA: Sage.

RITZER, George (1993) *Teoría sociológica contemporánea,* México, McGraw Hill.

SAMPEDRO BLANCO, Víctor (2000) *Opinión Pública y democracia deliberativa. Medios, sondeos y urnas.* Madrid, Istmo.

SIGNORIELLI, Nancy y GERBNER, George (1988) *Violence and terror in the mass media. An annotated bibliography*, Connecticut, Greenwood press.

VERES, Luis (2006) *La retórica del terror. Sobre el lenguaje, terrorismo y medios de comunicación,* Madrid, Ediciones de la torre.

WILKINSON, Paul (1981) "Terrorism, the mass media and democracy" *Contemporary Review*, 239: 1386, July, pp. 35-44.

WILKINSON, Paul (1976) *Terrorismo político,* Madrid, Ed. Felmar.

Juventude, política e MTV

Julia Nepomuceno Ribeiro*

Resumo: O aparente distanciamento da atual juventude brasileira em relação à política e a cada vez mais evidente importância dos meios de comunicação de massas no processo democrático, nos levou a questionar não apenas as novas formas que essa juventude estaria experimentando de fazer política como também qual o papel da mídia neste processo. Este trabalho tem como objetivo analisar como a Revista MTV, um meio de comunicação de massas direcionado ao público jovem, aborda a política em suas matérias e como procura aproximar seu leitor de determinadas questões que estão colocadas hoje e que podem servir como indícios de que, definitivamente, a relação da juventude com a política já não se dá mais nas esferas institucionais dos partidos e sindicatos, e sim em movimentos mais fragmentados, de afirmação de identidades, de ações individuais.

Abstract: Politics has become apparently distant reality for Brazilian youth currently and the importance of mass communication in the democratic process that has become even more evident, had led us to question not only the means by which young people approach politics but also the role of the media within this process. The objective of this work is to analyze how the MTV Magazine (Revista MTV), a means of mass communication aimed at a young public, approaches politics in its reports and how it seeks to promote knowledge of specific current

* Graduada em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002), concluiu mestrado em junho de 2007, sob o título de "Juventude Brasileira e Política: uma análise da revista MTV" na Pontifícia Univeridade Católica de São Paulo. julia.nepomuceno@gmail.com

> issues which may be used as an indicator that the relationship between youth and politics definitely does not happen inside the parties and labor unions themselves but in more fragmented specific movements, for identity build-up, for individual actions.

Zuenir Ventura, na ocasião do lançamento de seu livro "1968 – O que fizemos de nós", uma edição revisada de seu best-seller publicado em 1988 "1968 – O ano que não terminou", disse que é preciso corrigir a má-vontade que temos em relação à geração atual de jovens e procurar entender o que eles são e o que querem. Algumas pesquisas recentes, como a da Fundação Perseu Abramo, realizada em 2003, e a do Ibase em parceria com o Instituto Polis, de 2005, procuram, nessa mesma linha, compreender a juventude brasileira dos dias de hoje, seus temas de preocupação e interesse, seus hábitos, medos, como os próprios jovens se vêem e se colocam no contexto nacional e como a política faz parte de suas vidas. Esse tipo de pesquisa, que procura entender a juventude de forma mais ampla, inserida em um determinado contexto sócio-econômico cultural, é essencial para que possamos olhar para esses jovens com outros olhos, como propõe Ventura.

Segundo as duas pesquisas acima mencionadas, os jovens estão dispostos a pensar os problemas tanto da juventude como do país como um todo, mas acabam esbarrando em algumas dificuldades. Antes de mais nada, é extremamente complicado exigir dos jovens uma luta e um engajamento por um país melhor quando lhes falta condições mínimas de sobrevivência e a violência, o desemprego e a educação aparecem entre suas principais preocupações. Outro fator é que apesar da observada disposição da juventude para participar politicamente das questões do país, ela não encontra espaços para fazê-lo. Organizações tradicionais de participação política, como partidos políticos e movimentos estudantis já não são mais procurados, indicando a crise pela qual passam essas instituições. Assim, 55% dos entrevistados não confia no governo federal, 61% não confia nos vereadores, 65% não confia nos partidos políticos e 64% não confia nos deputados e senadores. Não é de se estranhar, portanto, que 92% dos jovens nunca tenha participado de reuniões de partidos políticos ou 96% nunca tenha participado de atividades políticas.

A pesquisa Ibase/Pólis constatou que, apesar de apenas 8,5% dos participantes afirmarem que participam da política, 65,6% afirmaram que procuram se manter

informados sobre o que acontece nessa esfera, o que indica que a maioria dos jovens acaba demonstrando um interesse pela política, pois ainda que não participem efetivamente, se mantêm informados sobre essa questão. Além disso, são os jovens com maior nível de escolaridade (Ensino Médio completo ou mais) os que mais se consideram politicamente participantes, são 10,2%, contra 7% dos entrevistados com o Ensino Fundamental incompleto e 8% com Ensino Médio incompleto. Segundo a pesquisa Perseu Abramo, 54% dos jovens considera a política importante e 33% a considera mais ou menos importante. Cruzadas as respostas com o nível de escolaridade dos entrevistados, observa-se que os jovens com curso superior, em sua grande maioria, 79%, classificam a política como muito importante, contra 58% dos jovens com ensino médio e 45% com ensino fundamental que consideram o mesmo. O nível de escolaridade, portanto, está diretamente ligado à percepção que os jovens têm da importância da política.

Assim, podemos observar que ocorre uma cada vez mais profunda desconfiança no governo e nos políticos como um todo, mas não na política em si. Isso pode ser confirmado ao constatarmos que a participação dos jovens se dá agora, cada vez mais acentuadamente, em espaços políticos não formais, formas de ação coletiva que passaram a ser mais valorizadas por eles justamente por fugirem dessa desacreditada forma de política, que não foi capaz de atender às demandas sociais e concretizar suas promessas.

O fato das antigas formas de participação política, como os partidos, sindicatos e movimentos estudantis não moverem mais os jovens como antes acabou estigmatizando a geração atual como *alienada*. Os jovens dos anos 60, caracterizados por sua luta política, por sua utopia e seu desejo de mudar o mundo, parecem configurar um *tipo ideal* de comportamento, que acabou assim por fazer da condição juvenil, em essência, um período do qual se espera utopias e ideais de transformação (ABRAMO: 1994, 13). A partir disso, portanto, a juventude atual é caracterizada como alienada, como incapaz de uma consciência crítica, como uma traidora dos ideais que a juventude representa. Assim, é necessário analisar a fundo as condições sociais e históricas sob as quais viveram, e vivem, as juventudes, "*a fim de tornar perceptíveis as peculiaridades atuais, não como confirmação ou desvio de um conteúdo essencial e universal da juventude, mas como respostas vinculadas ao contexto social em que se realizam"* (Abramo, 1994:13). É

preciso deixar claro que apesar de gerações anteriores de jovens serem vistas como revolucionárias, quem estava engajado de fato nos movimentos de vanguarda era uma minoria que, apesar de ter feito "barulho" o suficiente para definir uma geração inteira, era ainda uma minoria.

No entanto, outra linha de pesquisa começa a delinear-se. Schmidt (2001), citando Abramo, aponta para o fato de que atualmente, cada vez mais, podemos perceber o envolvimento de jovens em outros tipos de ações individuais e coletivas, e que isso pode indicar o *desenvolvimento de um senso democrático através de formas ainda não devidamente pesquisadas"* (Schmidt, 2001: 208).

Assim, propomos aqui uma outra linha de análise da relação que os jovens estabelecem com a política atualmente. À medida que outros espaços, não formais, de atuação política vão sendo conquistados e ocupados por eles, não seria possível levantarmos a hipótese de que se esse movimento não estaria ampliando as possibilidades de participação política entre os jovens? Segundo Carvalho (2004),

> *"Diferentemente das gerações anteriores, que trazem em suas histórias de vida experiências de participação política baseadas nos ideais revolucionários ocialistas, na ação sindical e na organização dos trabalhadores ante o conflito de classes, a inquietude política dos jovens encontra hoje outro ambiente de recepção. O campo da ação política hoje se apresenta menos nucleado pelo confronto ideológico da sociedade de classes. Traz as marcas da redefinição das fronteiras entre as esferas pública e privada, da valorização da cultura, das identidades e do meio ambiente como novos espaços de expressão política"* (Carvalho, 2004: 55).

O próprio movimento estudantil, há muito desacreditado após o enfraquecimento da UNE, viu uma chance de ressurgir com a invasão da reitoria da UnB em abril deste ano e com a vitória dos estudantes face à renúncia do reitor Timothy Mullholand, suspeito de desviar recursos. Segundo o historiador Marco Antônio Villa, da UFScar, esse movimento só foi possível e teve sucesso porque os estudantes mudaram seu discurso e deram um novo foco às suas reivindicações. Assim, os estudantes não lutaram contra o capitalismo ou pela reforma agrária, mas pediram melhores condições de ensino e responsabilidade na administração dos recursos da universidade. Para Villa, quando os estudantes percebem

que podem ter autonomia em relação aos partidos políticos e que não são apenas massa de manobra, a participação acontece.

É através portanto de outros tipos de experiências, mais fragmentadas e menos totalizáveis que os jovens estão dispostos a participar e a fazer política atualmente. Segundo Sposito (2003) *"os principais estudos realizados até agora indicam que a diversidade de formas de manifestação – estilos musicais variados, do rock ao rap, passando pelos ritmos de origem africana e pelo funk, a dança, as artes plásticas, o teatro, os esportes, entre outros – não impede, no entanto, a identificação de alguns traços comuns: o desenvolvimento da auto-estima e de atribuições positivas no processo de construção da identidade; a mobilização para uma presença diferençada nos espaços públicos; o estímulo às formas coletivas de ação e de solidariedade no âmbito de sociabilidades fragmentadas e desagregadoras; o surgimento de conflitos sociais em torno dos direitos da população jovem e de políticas públicas voltadas para esse segmento"* (Sposito, 2003: 25).

Juventude e Democracia: o que a mídia tem a ver com isso?

As transformações sociais, políticas e culturais recorrentes na sociedade acabaram equipando os meios de comunicação com outras funções, dando-lhes status de atores sociais capazes de intervir na realidade. As novas tecnologias acabam, assim, por estabelecer outras formas através das quais as pessoas podem se informar e também conceber e exercer seus direitos. Nesse contexto, a mídia voltada ao público jovem ganha também visibilidade. No momento em que, cada vez mais, os meios de comunicação influenciam valores, mentalidades, hábitos e atitudes dos adolescentes, o compromisso social dessas empresas torna-se de extrema importância, ao mesmo tempo em que se evidencia a necessidade de analisar de perto o que essas empresas estão disponibilizando aos jovens, em termos de qualidade, inteligência e criatividade.

A pesquisa *A mídia dos jovens* realizada pela ANDI (Agência de Notícias dos Direitos da Infância) em parceria com o Instituto Votorantin, que vem analisando publicações para adolescentes desde 1997, aponta que desde seu surgimento essas

publicações no Brasil tinham como conteúdo, em sua maioria, matérias que tratavam de comportamento e entretenimento. No entanto, houve de 1997 a 2004, ano da publicação do último relatório da pesquisa, uma grande evolução no número de matérias que tratavam de temas denominados pela pesquisa como de *Relevância Social* (matérias que podem provocar reflexão nos leitores). No fim do ano de 1997, o índice de matérias desse tipo, em revistas e suplementos de jornais era de 26,87%, passando, no começo de 2004, para 57,54%.[60] O crescimento do número de matéria de Relevância Social se deve, segundo o relatório, às soluções criativas encontradas pelas publicações para falar de outros temas com seu público, como política, direitos, participação e mobilização social.

Segundo o relatório da ANDI, a presença de matérias que tratam de política, que na grande maioria das publicações para jovens se restringe ao período eleitoral, deveria ser uma prática mais freqüente, que abordasse também a participação política para além do voto. É importante que a política que se faz no dia-a-dia tenha relevância e visibilidade, e é papel dos meios de comunicação esclarecer o fato de que *"(...) melhorar o ambiente da sua escola ou do bairro pode ser tão socialmente relevante quando votar com consciência e cobrar os compromissos assumidos pelo candidato em que se votou"* (ANDI: 2005, p.24). Outro relatório publicado pela ANDI, fruto do seminário *"Eu decido! Juventude, comunicação e participação"*, realizado em agosto de 2006, traz recomendações para a mídia dirigida ao público jovem quando trata de política. Segundo a publicação, os meios de comunicação devem sempre expandir o conceito de política para além do período eleitoral, divulgando ações locais como as descritas acima, valorizando seu potencial político e mobilizador. Além disso, os meios devem procurar explicar nomenclaturas, processos, leis e funções de cargos ocupados por políticos a seu público, contribuindo para que a política não apareça sempre como algo incompreensível e distante. Além disso no Brasil, onde as políticas públicas voltadas aos jovens ainda são escassas e isoladas, fazendo com que este grupo seja um dos mais prejudicados no cenário nacional, os meios de comunicação a eles direcionados têm fundamental importância, pois podem apresentar noções de direitos, caminhos para a participação e interlocução do

[60] Fonte: "A mídia dos jovens" relatório 2002/2003/2004

governo com a juventude, além de provocar o senso crítico de seu público quanto àquilo que acontece à sua volta (ANDI:2004, 23).

O relatório da ANDI, que analisou o crescimento do número de matérias cujo conteúdo era de Relevância Social, indica que outro fator que contribuiu para o aumento desse índice foi a maior cobertura dada pelos meios às ações dos próprios jovens e grupos de jovens, abrindo espaço para o que pensam, como agem, quais seus desejos e aspirações, colocando em pauta, para a sociedade como um todo, a atenção que se deve dar a essa parcela da população.

Política na Revista MTV

Na edição 57, de fevereiro de 2006, A Revista MTV trouxe matéria intitulada *"Um dia a casa cai"*, que tratava do Congresso Nacional Brasileiro. A matéria, do jornalista e escritor Lucas Figueiredo, foi veiculada logo após a convocação extraordinária do Congresso em Brasília, que levantou questões junto à opinião pública quanto aos salários e bônus dos congressistas e seus dias de férias.

O Congresso Nacional, segundo o texto, *"é a mais pura expressão do Brasil"* e alerta para o fato de que a responsabilidade pela presença dos políticos que lá estão é de todos nós. Em quatro páginas o texto traz informações sobre o salário dos parlamentares, comparando-os com os da maioria dos assalariados brasileiros, e destaca os pagamentos extras recebidos quando há convocações extraordinárias, o auxílio moradia, a verba para pagamento de funcionários e manutenção de escritório. Além disso a matéria traz informações sobre os partidos, qual a maioria na Câmara e no Senado e qual o caminho que uma proposta de emenda à Constituição deve percorrer até que seja aprovada.

Tendo como pano de fundo a convocação extraordinária, a matéria traz também valores e dados, como o montante que o país gasta com esse tipo de convocação, quantos parlamentares compareceram no Congresso e quantos abriram mão dos salários extras. Também dá atenção ao fato de que os salários extras, após forte pressão popular, foram extintos e as férias diminuídas. No fim, a matéria termina com um alerta e uma convocação: *"Foi uma bela lição. Tanto para os parlamentares quanto para os cidadãos*

brasileiros. Resumo da ópera: cabrito bom é cabrito que berra. E, sendo assim, vamos berrar!". (Revista MTV 57, p.83).

Umas das campanhas que tratam de política que mais causaram repercussão na mídia e na opinião pública foi a campanha, lançada próxima às eleições presidenciais de 2006 intitulada *"Manifesto ovos e os tomates*". Essa campanha, veiculada primeiramente na televisão, também teve espaço não apenas na Revista MTV como também no *blog* que faz parte de seu *site*, gerando muita discussão. Segundo Mauro Dahmer, responsável pela criação de campanhas de utilidade pública e cidadania da MTV Brasil e que durante algum tempo manteve uma coluna na Revista MTV e assinou a seção *"Tome conta do Brasil"* [61], o objetivo da campanha era "*chamar a atenção para o descalabro político no qual o país estava metido e o baixo nível da propaganda eleitoral dos partidos. Chamar a atenção para a hipocrisia e a lógica marqueteira que terminaram por esvaziar o debate político comprometendo a qualidade da representação política. Também queríamos combater o voto cordeirinho do qual os jovens são vítimas"*. [62]

Para muitos críticos da campanha, o que estava sendo feito principalmente era uma apologia ao voto nulo, além de distanciar, ao contrário do que aparecia como seu principal objetivo, o jovem da política. A crítica baseava-se não só na radical rejeição apresentada pela campanha em relação aos políticos, ao programa eleitoral e ao cenário político atual, mas no fato de que os jovens vêem no voto um instrumento importante de participação.

Segundo divulgação do TSE, o número de jovens que tirou seu título eleitoral aos 16 anos em 2006 aumentou em 39% em relação a 2002. Além disso, segundo a antropóloga Regina Novaes, secretária nacional adjunta de Juventude e presidente do Conselho Nacional de Juventude, em artigo publicado no *site* da Carta Maior, intitulado "*Juventude e eleições, para além dos ovos e tomates*", a pesquisa da UNESCO, "Juventudes Brasileiras", realizada em 2004 com 10 mil jovens brasileiros de todos os estados, de 15 a 29 anos, mostra que 68% deles acredita que o voto é importante para

[61] Mauro Dahmer também dirige documentários, funciona, em suas palavras, "como uma espécie de editor para as pautas sociais", e também é responsável por alguns contatos e parcerias entre o canal e outras instituições como UNICEF e ANDI. Criou campanhas como "Tome Conta do Brasil", "Pacto MTV", "Desligue a TV e vá ler um Livro", "Manifesto Ovos e Tomates", além de campanhas sobre meio-ambiente e prevenção ao HIV/AIDS, entre outras e, segundo ele, "acho que sou o cara que mais gosta de política na MTV..."

[62] em entrevista à autora.

mudar a situação do país, e 66% não concorda em não votar nas eleições. Ainda segundo a antropóloga, o que deveria ser feito, justamente para além da polêmica dos ovos e tomates, seria divulgar as outras formas de participação política experimentada pelos jovens, como ONGs, rede de mulheres jovens, juventude negra e indígena, jovens rurais, jovens homossexuais, jovens portadores de deficiência. Segundo a autora,

> "*O convite é para que se conheça mais as criativas e pouco divulgadas experiências em curso. Conhecendo, fica difícil dizer, a priori, que estes grupos não estejam produzindo em uma "linguagem jovem", a não ser que se considere que tal linguagem seja monopólio de alguém ou de algum canal*."[63]

Segundo relatório baseado no seminário *"Eu decido! Juventude, comunicação e participação"* realizado pela ANDI, o voto nulo, legítimo e previsto em lei, assim como os votos brancos e válidos, deve ser problematizado e não apenas desqualificado ou, ao contrário, exaltado. Discutir e analisar o significado do voto nulo, se ele está relacionado a uma postura de não compactuar com o sistema ou de buscar outras formas de participação política, ou ainda, se está ligado à falta de informação e de opção é importante para a compreensão desse tipo de atitude. A campanha *"ovos e tomates"* mesmo que tenha ajudado, segundo Mauro Dahmer, a transformar a previsibilidade das campanhas e dos argumentos políticos e a estimular o debate, apresenta a política aos jovens de modo extremamente negativo, não só pelo próprio *slogan* como pelo fato de não mencionar atitudes positivas que podem aparecer como alternativas à participação política que muitas vezes é limitada apenas ao voto. A campanha, ao limitar-se a apresentar o governo e a oposição como as únicas opções existentes, e questionar ao jovem "*De que lado você vai ficar?*", sugere que não há realmente alternativas. Além disso, o próprio fato de seus criadores afirmarem que seu objetivo não era o voto nulo, e sim o levantamento de questões pertinentes à participação e ao papel do jovem na política, uma campanha mais completa poderia ter sido apresentada, tratando não apenas da indignação e da imobilidade, mas de como essas questões poderiam transformar-se em ações afirmativas.

[63] Novaes, R. "Juventude e eleições, para além dos ovos e tomates" disponível em http://agenciacartamaior.uol.com.br/templates/colunaMostrar.cfm?coluna_id=3309 (acesso em 1/05/2007)

A matéria *"(Boa) ação e (boa) reação"* colocou em pauta as pequenas atitudes individuais que podem contribuir para mudar o mundo. O texto do editor Ademir Correa aborda o fato das pessoas estarem sempre procurando um culpado para os problemas do país e do mundo e não fazerem elas mesmas alguma coisa relevante para que isso seja transformado. Trazendo a opinião de músicos e artistas, a matéria procura alertar o jovem de que ações aparentemente pequenas, como não jogar lixo na rua, não comprar coisas exageradamente, ser mais paciente com as pessoas, podem ter conseqüências muito positivas. Segundo relatório da ANDI, "*os profissionais da mídia devem expandir o conceito de política em seus veículos, mostrando que a política vai além do voto em eleições e vai além das atividades do Congresso Nacional ou do executivo. Ações aparentemente 'pequenas' do ponto de vista político convencional podem ser muito transformadoras e influenciam na vida das pessoas."* [64]

Assim, são apresentados alguns aspectos problemáticos da sociedade atual, como a falta de cordialidade, o excesso de lixo e poluição visual, o estresse causado pela correria do dia-a-dia e os escândalos da política, e em seguida "boas idéias" que poderiam contribuir para minimizá-los.

A grande mensagem que a matéria procura passar é a do "pense globalmente e aja localmente", ou *"ação local-mudança global"*, como colocado no texto. Como em outras matérias da revista, o texto convoca o jovem leitor a tomar algumas atitudes: *"que tal se engajar em algumas delas ou criar sua própria, botando banca de responsável e consciente do seu papel. O lance é se mexer antes que seja tarde"* (Revista MTV 57, p.64).

Aqui, é importante observar que a política é tratada como algo importante e também como um instrumento que pode auxiliar nessa "tomada de atitude" que a revista propõe ao leitor. Além disso, o próprio conceito de política, e de como é possível atuar, também é expandido. Essa característica pode ser observada em outras matérias da revista, que procura de alguma forma passar ao jovem não apenas sua parte de responsabilidade pelos governantes que ajudou a eleger, como também o papel que poderia desempenhar a partir de atitudes individuais em relação a outros temas.

[64] Relatório "Eu decido! Juventude, Comunicação e Participação Política", s/pg

A publicação, assim também como a emissora de televisão, informa e procura conscientizar, mas quem irá exercer o papel, tomar uma atitude, é o jovem.

Juventude e Política: o que eu tenho a ver com isso?

A partir dessas matérias podemos tirar algumas conclusões de como a Revista MTV aborda questões políticas e como procura aproximar o jovem dos temas que delas fazem parte.

A primeira grande característica que pode ser apontada é a *atitude*. Aqui esse conceito pode ser entendido tanto no seu uso cotidiano, que segundo o Dicionário Aurélio pode ser definido como ação ou comportamento, como no sentido que, segundo Schmidt (2001), é emprestado da psicologia social, o de *atitude política*, *"disposição relativamente persistente para agir diante de uma situação política"* (Schmidt, 2001: 45). Esta parece ser a palavra de ordem da revista – que não por acaso tem como slogan "música e atitude". É possível observar nas matérias que descrevemos que todas procuram fazer com que os jovens percebam a importância do tema e, a partir disso, percebam o que eles têm a ver e o que podem fazer em relação a isso. Como na edição de maio de 2003, na qual o colunista Mauro Dahmer escreve:

> "*Vale organizar protestos, criar campanhas, conversar com os amigos, trocar e-mails, pressionar o congresso, buscar espaços na imprensa, organizar festas e campeonatos de protesto. Enfim, criar um ambiente próprio de discussões e propostas que ninguém criou antes*."

É importante observar que para essa atitude que a Revista MTV procura estimular no jovem não há uma fórmula, uma jeito correto de ação que o texto propõe.

É importante notar, no entanto, que ao mesmo tempo em que estimula uma tomada de atitude por parte do jovem, ele mesmo, como ator social, não possui muito espaço na publicação e acaba sempre excluído da discussão. Em todas as matérias analisadas, a opinião do jovem nunca foi apresentada. Há sempre o espaço para o artista, e também para que diferentes fontes se manifestem como jornalistas, escritores, mas nunca para que o

próprio jovem se coloque em relação ao assunto em questão. Se a Revista MTV acredita, como escrito no primeiro editorial de sua editora, *"que existe vida inteligente entre os jovens"*, por que não ouvir o que os próprios têm a dizer, e como se colocam em relação aos assuntos discutidos? Na Revista MTV há espaço para que os leitores enviem textos e desenhos, o *"You Space"*, e nesse espaço eles podem se expressar como quiserem. No entanto, ao tratar de temas como o aumento do salário dos deputados e senadores, a decisão de como votar, o atual cenário político do país, ou mesmo nas matérias que abordam outras questões relacionadas ao Brasil e ao resto do mundo, a opinião dos jovens não é levada em conta. Evidenciar o jovem como um formador de opinião, e também usar exemplos de jovens que se mobilizaram em prol de alguma causa faria mais sentido em uma revista que a todo momento provoca o leitor para que ele próprio tome uma atitude.

No entanto, ainda que pudessem ser mais abrangentes nesse sentido, essas matérias são importantes não só por levantarem determinadas questões junto aos leitores como também por mantê-los informados em relação a esses temas e para contribuir no reconhecimento da política como algo fundamental na sociedade por parte dos jovens. Outro aspecto importante que podemos apontar aqui é a preocupação da Revista MTV em extrapolar a política, indo justamente além de questões que envolvem apenas a política em seu sentido mais restrito, institucional, que passa pelas eleições, políticos e partidos. Como vimos anteriormente, a relação que os jovens estabelecem atualmente com a política vai cada vez mais de encontro a ações individuais e movimentos culturais, de raça, gênero, organizações ambientais e outros. É claro que os jovens estão acenando com um outro tipo de participação política, e isso em muito se deve à atuação dos próprios políticos e seus partidos.

Como já dissemos, há uma concepção, por parte dos jovens, de que a política é importante, que é através dela que os problemas poderão ser contornados. A questão agora é procurar investigar como essa juventude, que não acredita mais nas possibilidades de mudanças a partir das práticas tradicionais, vai atuar. Mauro Dahmer sintetiza bem essa nova forma de participação:

> *"Penso que a garotada está mais ligada em questões culturais, de expressão, conquistas individuais e afins. Buscam experiências diretas de democracia aonde tenham algum papel mais relevante e com aplicações práticas em suas sociedades*

e grupos sociais... Acho que o hip-hop em São Paulo é um fenômeno cultural e essencialmente político feito por jovens que se organizam em posses e tudo mais e dominou a cidade inclusive esteticamente. As questões de sexualidade e meio-ambiente também estimulam discussões políticas ao circular pela sociedade e são muito mais definidoras das conquistas políticas do que aquilo que acontece no congresso e palácios do país. Acho que a política hoje está mais ligada aos direitos civis e a uma redefinição dos espaços políticos para a qual os partidos estão cegos. Enquanto os partidos se preocupam em repartir cargos a garotada quer aplicações práticas e experiências concretas de participação. Cedo ou tarde isso fará a diferença.."[65]

Ainda que este trabalho não seja capaz de dar conta do que significam hoje essas experiências políticas em termos de diversidades de movimentos e intensidade de participação juvenil, e que os caminhos que nos levam a definir, finalmente, o que são movimentos políticos e o que pode ser classificado como tal ainda não estejam totalmente definidos, fica aqui a proposta de uma discussão e de uma análise futuras, que abordem quais resultados positivos esses movimentos foram capazes de produzir para os indivíduos e para a sociedade.

Bibliografia

ABRAMO, H. W. (2005). "Condição juvenil no Brasil contemporâneo". In: *Retratos da juventude brasileira – análises de uma pesquisa nacional.* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.

ABRAMO, H. W. (1994). *Cenas juvenis – punks e darks no espetáculo urbano.* São Paulo: Página Aberta.

CARVALHO, I. C. (2004). "Ambientalismo e juventude". In: NOVAES, R. e VANNUCHI, P. (orgs.). *Juventude e Sociedade – trabalho, educação, cultura e participação.* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.

Eu decido! Juventude, comunicação e participação – recomendações para jornalistas e sugestões de pauta sobre juventude e política. (2006). Seminário realizado em São Paulo.

Relatório A Mídia dos Jovens. (2005). Andi/Instituto Votorantin.

SCHMIDT, J. P. (2001). *Juventude e política no Brasil: a socialização política dos jovens na virada do milênio.* Santa Cruz do Sul: EDUNISC.

[65] em entrevista à autora.

SPOSITO, M. P. *Os jovens no Brasil: desigualdades multiplicadas e novas demandas.* São Paulo: Ação Educativa.

SOBRINHO, W. P. "Movimento estudantil ressurge 40 anos depois de seu auge". http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u383070.shtml (consultado em 26/07/2008)

VIANNA, L. F. "Zuenir Venture revê 68 olhando o presente". http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u395945.shtml(consultado em 26/07/2008)

Eleições 2006: o discurso do medo e sua variação

Julio Nogueira*

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar os principais editoriais do jornal O Estado de S.Paulo[66] na Eleição Presidencial de 2006 no Brasil (especificamente o último mês antes do primeiro turno) e identificar neles o "discurso do medo", recorrente na grande imprensa brasileira em todas as disputas presidenciais das quais Luiz Inácio Lula da Silva (PT) participou. O fato foi constatado em estudo da cientista política brasileira Vera Chaia: "(...) estratégia política de criar um clima de medo, constante nos pleitos eleitorais, após o período de redemocratização no Brasil, foi utilizada para combater a candidatura de Luiz Inácio Lula da Silva do Partido dos Trabalhadores, desde as eleições diretas de 1989 até as eleições de 2002." (Chaia, in Rubim, 2002: 29). A opinião do jornal demonstra certa "uniformidade" ao longo dos dias que precederam a primeira votação, quando prevê um cenário negativo para o país com base na hipótese (posteriormente confirmada) de reeleição do então presidente. A análise consiste da leitura e interpretação dos textos, sem outras formas de investigação. A constatação é a de que a mensagem transmitida (explicitamente ou nas entrelinhas) foi a de uma ameaça de o Brasil continuar nas mãos de um grupo de incompetentes e inescrupulosos (membros do Partido dos Trabalhadores e aliados), capazes de fazer qualquer coisa para manterem-se no poder.

Abstract: This article aims to analyze the main editorials published by the newspaper *O Estado de S.Paulo* during Brazil's 2006 Presidential Elections

* Julio Nogueira é jornalista formado na Universidade Braz Cubas (Mogi das Cruzes), com especialização em Jornalismo Político pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Em parceria com outras duas jornalistas, é autor do livro-reportagem *Filhos da Rua: um breve relato sobre a vida de crianças e adolescentes do centro de São Paulo* (Fiuza, 2001).

[66] Como principais, considerei os editoriais que vêm em primeiro lugar e com mais destaque na página de opinião.

(specifically the last month before the first-round vote) and to identify the "discourse of fear", which has been found to recur in the Brazilian press in every presidential dispute Luiz Inácio Lula da Silva has taken part in. The existence of such a discourse of fear was verified in a study by Vera Chaia, a Brazilian political scientist: "(…) a political strategy to create an atmosphere of fear, constantly present in elections after the democratization period in Brazil, was used to fight the candidature of Luiz Inácio Lula da Silva, from the Workers Party, from the 1989 direct elections until the 2002 ones." (Chaia, in Rubim, 2002: 29). The newspaper's opinion showed certain "uniformity" in the days that preceded the first vote by anticipating a negative scenario for the country based on the later-confirmed hypothesis of re-election of the current president then. This analysis consists of the reading and interpreting of texts, without further investigative means, and its main finding is that the message gotten across (both explicitly and implicitly) constituted a supposed threat of Brazil's ending up in the hands of a group of incompetent and unscrupulous people (members of the Workers Party and their allies), capable of doing anything to stay in power.

As variações do medo

Até as Eleições 2002, a desconfiança de alguns setores da imprensa quanto ao candidato à Presidência Luiz Inácio Lula da Silva (com base em fatos verdadeiros ou não) concentrava-se na economia e na hipótese de caos caso o petista fosse eleito. Em 1989, o "candidato Collor afirmava no Horário Gratuito de Propaganda Eleitoral, que caso Lula vencesse as eleições no segundo turno, iria confiscar a poupança, gerando um clima de temor por parte dos eleitores" (Chaia, in Rubim, 2002: 33). Collor venceu. E foi ele quem, na verdade, confiscou a poupança.

Cinco anos depois, a novidade era o bem-sucedido Plano Real, implementado pelo principal adversário de Lula naquela ocasião, Fernando Henrique Cardoso (quando ministro da Fazenda de Itamar Franco). Segundo a mídia, na época, o povo não poderia arriscar e pôr a perder a estabilidade e o controle da inflação, em troca de um político sem experiência administrativa. A grande imprensa defendeu a eleição de FHC, o que de fato ocorreu.

Em 1998, novo "terrorismo":

> A interferência do mercado e das instituições financeiras internacionais já se faz presente nas eleições de 1998. O medo está associado à incapacidade

> de Lula resolver a crise internacional. A propaganda política do candidato do PSDB trabalhou com esta idéia de que somente o atual presidente, com toda a sua experiência poderia resolver a crise e dialogar, de igual para igual, com as lideranças políticas internacionais. (Chaia, in Rubim, 2002: 38)

Com o fim da era FHC, era necessário um substituto para dar continuidade ao projeto tucano. O escolhido foi José Serra. E novamente a ofensiva anti-Lula foi colocada em prática, desta vez com uma diferença: o petista era o grande favorito. Isso levou ao surgimento de novas "suspeitas" e temores na campanha:

> O "Risco Brasil", as oscilações da Bolsa de Valores e a subida do dólar se transformaram nas grandes preocupações da mídia e provocaram declarações dos diferentes candidatos.
> A associação entre instabilidade econômica e política com a candidatura de Lula foi imediata, estampada nas capas das revistas semanais e jornais, gerando o medo. O mercado adquiriu uma "aura" de autonomia e de algo que pairava no ar. (...)
> Novamente a associação de Lula com o caos é feita após a definição dos candidatos que iriam para o segundo turno. (...)
> No primeiro dia da propaganda eleitoral do segundo turno, José Serra colocou no ar o depoimento da atriz Regina Duarte que afirmava: "Estou com medo de que o país perca a estabilidade tão duramente conquistada". (Chaia, in Rubim, 2002: 40-42)

A crítica à área econômica fez-se presente novamente, em 2006, com *OESP*[67], por exemplo, levantando dúvidas de que o presidente, se reeleito, pudesse cumprir algumas promessas de crescimento do Produto Interno Bruto (PIB), redução de impostos e dos gastos públicos.

Mas em 2006 houve um elemento novo. A política econômica do governo Lula deu certo, principalmente quando comparada aos oito anos de FHC. Com isso, a crítica tomou outro rumo, mas numa variação do mesmo discurso.

A opção, ao que é possível perceber na análise dos editoriais, foi o campo da ética, ponto em que o partido do presidente da República ficou mais vulnerável no "primeiro

[67] Forma simplificada como irei me referir ao jornal *O Estado de S.Paulo* em alguns pontos do texto

tempo" de governo do PT (após a série de fatos que ficou conhecida como "Escândalo do Mensalão"), até porque os integrantes desta legenda sempre elegeram os valores morais como seus principais ideais de conduta.

A necessidade maior deixou de ser apenas a manutenção da estabilidade econômica ou a inserção do país na modernidade, via liberalismo, mas também o (clichê) "banho de ética", que só seria possível por meio da derrota, nas urnas, do presidente e seu partido.

Como o escândalo do Mensalão (classificado pela grande imprensa como a maior crise do governo Luiz Inácio Lula da Silva) parecia não abalar a popularidade e boa avaliação do presidente (até por conta de sua *Virtú* e *Fortuna*, como poderia explicar hoje Maquiavel), a descoberta de um dossiê que seria utilizado contra candidatos do PSDB foi a grande chance para a adoção de novas teses moralistas. Com isso, a ofensiva do discurso do medo tornou-se ainda mais forte no último mês antes do primeiro turno.

Em todo o período analisado, não houve sequer uma única menção positiva ao governo Lula. Dos 31 dias (incluindo o 1º de outubro), todos os 24 textos que abordaram a administração petista, ou a candidatura do presidente, foram negativos. Mais uma mostra da postura contrária a Lula adotada por *O Estado de S.Paulo*.

Contra Lula em todas as frentes

Em qualquer que fosse o campo de avaliação, o jornal *O Estado de S.Paulo*, conhecido por suas "posições liberais-conservadoras tradicionalistas" (Fonseca, 2005: 173), não causou estranheza ao opor-se à continuidade de um governo que, embora tenha mantido uma política econômica com características neoliberais, deu também sinais de mudanças de rumo com medidas como a interrupção do programa de privatizações (iniciado com Fernando Collor de Melo e continuado nos anos de FHC – 1995-2002) e uma maior intervenção do Estado em políticas sociais. E é claro, um governo que conta com amplo apoio dos movimentos populares.

O diário paulistano abre o mês de setembro com uma crítica contundente ao aumento de 60% de investimento no Bolsa Família (o principal programa social e de

transferência de renda do governo Lula foi tema recorrente na campanha, tanto para elogiá-lo quanto para atacá-lo).

No entanto, até aquele momento tratava-se apenas de uma crítica a um suposto desequilíbrio de condições entre os candidatos, já que o presidente, por permanecer no cargo estaria, na avaliação do jornal, usando a máquina a seu favor. Este era apenas o cartão de visitas. O discurso do medo começaria no dia seguinte.

No editorial de 2 de setembro de 2006 ("Os ETs já chegaram"), *OESP* aborda de forma quase irônica uma declaração do presidente de que "só fatores 'extraterrestres' poderão impedi-lo, se reeleito, de cumprir as promessas de campanha". O título do texto, citado acima, dá a exata noção dos objetivos do editorial, que coloca em dúvida algumas das propostas de Lula, pois os supostos obstáculos já se fariam presentes na economia brasileira.

O destaque fica com o último parágrafo, que contém um prognóstico:

> *Se o presidente for reeleito, descumprirá, já no início do segundo mandato, a promessa de buscar o equilíbrio fiscal e de elevar a qualidade do gasto público*. Com isso, tornará mais difícil a redução dos juros, a menos que passe a aceitar maior inflação. Também o ajuste do câmbio será prejudicado. Pensando bem, os ETs não terão muito que fazer. O governo realizará, voluntariamente, boa parte do trabalho deles. (*OESP*, 2/9/2006, ênfases minhas)

Muitos perceberam a tendência rapidamente (mesmo antes da reta final da campanha), como o professor Bernardo Kucinski:

> A grande imprensa tenta criar uma nova agenda de debates que assuste o eleitor com (...) previsões catastróficas. O motivo é que o candidato de sua preferência, Geraldo Alckmin, nada tem a dizer sobre o presente. É difícil reclamar dos programas sociais do governo, a queda nos preços dos alimentos, o barateamento dos materiais de construção ou o crescimento do emprego. Também é difícil comparar a atual gestão com a de FHC, porque todos os índices de comparação favorecem Lula. (Kucinski, 2006)

Mas a crítica econômica não era o suficiente, já que o governo Lula apresentou muitos acertos: zerou a dívida com o FMI; havia diminuído o risco-país, até aquela

ocasião, para 235 pontos, o patamar mais baixo desde a criação do índice; reduziu a inflação; os juros (embora de forma homeopática); a desigualdade social (cerca de 8 milhões de pessoas haviam saído da linha da miséria, o poder de compra havia crescido, o salário mínimo teve o maior aumento real das últimas décadas) e, de quebra, a geração de empregos superou em muito a era FHC (7,5 milhões de postos de trabalho em quatro anos, contra cerca de 800 mil em oito anos, respectivamente).

Havia então a necessidade de atacar o ponto mais vulnerável da gestão petista: a crise ética e os escândalos de corrupção.

Na tática do medo, o jornal criticou até o eleitor de Lula. Mas para isso não usou palavras suas –reproduziu discurso do senador Jefferson Perez, do PDT do Amazonas (em "O desencanto do senador"), ao analisar o anúncio do parlamentar de que, em 2010, pretendia abandonar a vida pública:

> Feriram as convicções e as esperanças do advogado, economista (...), a "conivência do presidente da República com um dos maiores escândalos de corrupção" *e o fato de estar "a caminho da reeleição, talvez no primeiro turno*, porque os eleitores votam nele sabendo que ele sabia de tudo". (...) *Os eleitores de Lula, acusou, "compactuam com isso porque são iguais, se não piores. É a declaração pública, solene, histórica do povo brasileiro de que desvios éticos de governantes não têm importância*. E não só povão, não. Temos intelectuais e artistas apoiando isso". Releve-se o que de certo há de injusto na generalização sobre os brasileiros, assim como o exagero expresso no termo "putrefação moral" que o senador empregou no seu diagnóstico sobre o Brasil de hoje. *Mas antes a ira desbragada, para o resgate dos valores cívicos, do que o silêncio dos complacentes – sem falar, é claro, do aplauso solidário dos entorpecidos morais*. (3/9/2006, ênfases minhas).

Embora aponte um certo exagero, *OESP* endossa a declaração radical do senador em nome do "resgate dos valores cívicos", o que estaria condicionado à não-reeleição do petista.

Tal comportamento encontra referência em Maquiavel, quando o pensador italiano fala da necessidade de evitar males já conhecidos:

> "(...) conhecendo-se com antecedência os males, o que somente aos homens de prudência é concedido, rapidamente se curam; mas quando, tendo sido ignorados, foram deixados em aumento, a ponto de que todos o conhecem, não mais haverá corretivo aos males." (Maquiavel, 2003: 19)

No dia 12 de setembro, o principal editorial de *OESP* tem como título "O 'modus operandi' da reeleição", em que o governo federal é acusado de transgredir a lei liberando, durante o período eleitoral, recursos para o Estado do Piauí (administrado pelo PT) e também de utilizar dinheiro público para favorecer o partido do presidente.

Apesar de não conter nenhuma profecia apocalíptica quanto ao futuro do Brasil, o jornal lança, no último parágrafo, uma espécie de saia-justa para o eleitor de Lula, dando a entender que é responsabilidade dos que votariam no presidente a eventual continuidade do "esquema petista de poder, cuja desenvoltura não conhece limites": "E assim se move, certa de que chegará lá, a máquina da reeleição de Lula. Afinal, quantos dos seus eleitores mudarão o voto por causa da simbiose entre governo e o PT ou porque o governo transgrediu as regras eleitorais?"

Trata-se de uma clara tentativa de convencer a não dar carta branca ao suposto "esquema podre do PT":

> (...) todo discurso é um simulacro interesseiro, produzido com o objetivo de se conseguir "dar a última palavra" na arena da comunicação, isto é, de ter reconhecida pelos outros as representações, identidades e relações sociais construídas por seu intermédio. Os textos narrativos são os exemplos mais espetaculares disso: a narração é um dispositivo instrumental de distribuição de afetos a serviço da sedução e cooptação ou, como diz o mesmo F. Lyotard (1973, 173) "toda narrativa é não somente o efeito de uma metamorfose de afetos, mas também produz um outro, a história, a diégese", o referente enfim. Não à toa a *narratio* é considerada pelos especialistas em retórica como uma parte decisiva da *dispositio* "por suas virtudes explicativas", leia-se por sua capacidade de produzir uma "realidade" alinhada com os interesses do emissor (Pinto, 2002: 88-89, o grifo é meu).

Mesmo acusando o candidato Lula de servir-se da condição de presidente da República para usar a máquina em favor próprio, como numa mistura de funções, é

curioso ressaltar que o próprio jornal mistura críticas (às vezes não é possível distinguir se fala do governante ou do candidato).

OESP não esconde ainda o preconceito com o presidente sem curso superior. Em "Retórica não esconde a realidade", afirma que:

> A retórica do presidente Lula sobre o nirvana a que ele teria feito ascender a economia brasileira convence inegavelmente *os eleitores cujo nível educacional é igual ou inferior ao dele*. Não convence, porém, os agentes econômicos, os investidores e parceiros comerciais, e muito menos analistas, nacionais e estrangeiros, que têm olhos de ver os sinais cada vez mais densos de uma realidade inquietante. (15/9/2006, ênfases minhas)

Na seqüência, nova teoria de um futuro ruim para a economia caso o atual governo ganhe carta branca do eleitor:

> Como está e como tende a ficar, **se Lula for reeleito, o Brasil é um osso duro demais** para o mais brasilianófilo CEO de multinacional que se possa imaginar. O caso da Volkswagen é de livro de texto. O presidente da empresa no País, Hans-Christian Maergner, acaba de anunciar não só a perda de interesse da Volks brasileira em continuar sendo a maior exportadora do setor, mas ainda uma guinada mais desacorçoante: em vez de montar aqui o modelo Fox para o mercado europeu, a VW pretende faze-lo na Rússia. (...) Tudo considerado, não surpreende que o Banco Mundial, o FMI e também o mais difundido jornal econômico do mundo, o *Financial Times (FT)*, advirtam para um futuro sombrio para o Brasil. Sobra dinheiro para investimento no mundo, constata o *FT*, mas os que o detêm estão arredios em relação ao Brasil**: eles simplesmente duvidam que um Lula reeleito fará as reformas imprescindíveis para restringir o gasto público** e por isso vão buscar portos mais atraentes para os seus capitais. **O que se teme lá fora é que, se reeleito Lula, o seu próximo governo descambe para uma política populista**. (15/9/2006, itálico do jornal, grifo meu)

Como se vê, o jornal prega que a reeleição do presidente significaria a fuga de várias empresas para mercados que estariam adotando políticas mais atraentes. Isso a despeito de todos os resultados positivos na economia obtidos na gestão petista.

O "dossiê Vedoin"

Mais uma demonstração da postura contrária à reeleição de Lula está no principal editorial de 19 de setembro, o primeiro após a prisão de Valdebran Carlos Padilha da Silva, ligado ao PT de Mato Grosso –acusado de participar da compra de um dossiê que, com vídeo e fotos, seria usado, segundo apurou a Polícia Federal, para tentar ligar o então candidato ao governo de São Paulo, José Serra (e outros políticos do PSDB), à máfia dos sanguessugas (o famoso esquema de compra de ambulâncias superfaturadas para várias prefeituras do país, por meio da aprovação de emendas parlamentares ao Orçamento da União).

O texto, intitulado "O PT chafurda na lama", inocenta os tucanos sem que a polícia tivesse sequer iniciado as investigações sobre o conteúdo do dossiê:

> Puro blefe. *O material do alardeado "dossiê" contra os tucanos vale nada*. Usadas para dar a entender que eles tinham parte com a fraude, *as imagens em que aparecem em entregas de ambulâncias, ao lado de futuros denunciados pela maracutaia, são de uma ridicularia atroz*: resumem-se a instantâneos das servidões da política, que *não permitem ao administrador público selecionar as companhias em eventos que demandam sua presença*. (19/9/2006, ênfases minhas)

Não satisfeito com a "absolvição" dos candidatos do PSDB, algo feito com extrema antecedência e por conta própria, *OESP* foi além. Mesmo sem dizer quem são os políticos adeptos "das servidões da política" (que teriam sido oportunistas ao aparecer ao lado de pessoas como José Serra), seus partidos e suas práticas, o jornal já classifica as companhias de Lula como sendo piores, como demonstra a continuidade do trecho que foi citado acima:

> Já o mesmo não se pode dizer das cenas que mostram o presidente dividindo palanque, em Belém, com tipos notórios da estatura de Jader ("Sudam") Barbalho, Ademir ("Docas do Pará") Andrade e Paulo ("Mensalão") Rocha. *Afinal, Lula escolheu tê-los como aliados*. Mas nem por isso se o acusará de corrupção. (ênfases minhas)

No dia seguinte, nova tentativa de mostrar que, com o conjunto de documentos contra candidatos do PSDB, o Partido dos Trabalhadores (incluindo um grupo íntimo do presidente) teria chegado (para usar mais um clichê), ao fundo do poço, portanto sem condições de seguir governando o país. Para isso, o jornal lança mão de termos mais uma vez pesados:

> Leonel Brizola (...) disse que Lula seria capaz de "pisar no pescoço da mãe" para alcançar o que quer. Assim também a sua turma, com o seu emaranhado de vínculos, afinidades, parcerias e ganâncias que possibilitaram o aparelhamento orgânico do Estado nacional. Por isso chega a ser bizantino discutir se Lula sabe dos seus delitos antes ou enquanto são cometidos: ele sabe do que a sua gente é capaz, porque dela não se distingue. Nem no *modus operandi* nem nos fins. (21/9/2006, itálico do jornal).

Por um motivo extremamente justo, a presente análise quebrará um critério adotado para a pesquisa, ao incluir não o principal editorial, mas o terceiro deles, da edição de 22 de setembro de 2006, por conter o referido texto um dos títulos mais representativos da postura do jornal durante os dias que antecederam o primeiro turno: “Por que se duvida de Lula”.

Desta vez, não foi necessário nenhum arroubo retórico de políticos da oposição, ou daqueles que se auto-intitulam independentes, para que *OESP*, a exemplo do que fez com declarações de Leonel Brizola e Jefferson Perez, desqualificasse o candidato-presidente e colocasse em xeque a credibilidade do petista.

O próprio Lula foi quem abasteceu o jornal com novos elementos para que o periódico se tornasse ainda mais incisivo. Tudo por causa de uma simples e aparentemente sincera confissão do presidente, que teria dito, um mês antes, que “Irmão a gente não escolhe, mas companheiro a gente escolhe”.

O escândalo do dossiê envolvendo pessoas próximas à Lula era a peça que faltava para usar, contra o presidente, as próprias palavras dele, procurando demonstrar ao eleitor

que o governante que não sabe escolher bem seus auxiliares não pode administrar bem o país.

> *Com o escândalo da frustrada compra do "dossiê"* que vincularia o candidato José Serra à máfia dos sanguessugas, *essas palavras*, ditas nos funerais de d. Luciano Mendes de Almeida, *voltaram a galope para pisotear a de há muito esgarçada credibilidade do seu autor. Pois foi o próprio Lula quem escolheu*, de livre e espontânea vontade*, os companheiros que participaram da operação* que não se cansa de chamar "abominável". Alguns o acompanham desde a sua ascensão como sindicalista. Outros estavam ao seu lado na fundação do PT ou a ele aderiram na sua fase heróica. Outros chegaram depois e subiram depressa. *Lula deve conhecê-los tão bem como a si mesmo*. (ênfases minhas)

O jornal faz ainda uma generalização (intencional ou não) quanto aos participantes da "operação antitucanos" ao afirmar que Lula escolheu "os companheiros que participaram da operação". Generalização porque, em primeiro lugar, nem todos os acusados eram assessores do presidente. O próprio Valdebran Padilha, filiado ao PT, não pode ser citado como pessoa próxima a Lula. Portanto, não haveria, em princípio, fundamento na afirmação de que "Lula deve conhecê-los tão bem como a si mesmo".

A tentativa de ligar o presidente da República a pessoas que teriam cometido irregularidades faz com que o jornal, embora comece o texto abordando o caso do dossiê, não se concentre neste episódio, mas resgate fatos que envolvem outros "próximos" a Lula.

> Acrescentem-se aos deles os nomes de José Dirceu e José Genoino, que precederam Berzoini no comando do PT, também caídos em desgraça por causa do mensalão. E ainda, da nova geração de petistas notáveis, o de Antonio Palocci - de quem Lula se livrou, como de todos os demais, não por seus malfeitos comprovados em juízo, mas para remover cirurgicamente tudo e todos quantos possam atrapalhar os seus projetos de poder.

Para encerrar, o jornal novamente põe em dúvida o caráter do presidente. Mas para isso usa as palavras de outra importante figura da política brasileira: o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, um dos principais adversário de Lula: "Eis por que o ex-presidente Fernando Henrique está certo quando disse anteontem que não pode acreditar que Lula 'seja tão ingênuo', e Lula não convence quando disse ontem que o seu comportamento na política é 'impecável'".

A expressão "herança maldita" é freqüentemente utilizada por políticos que, com razão ou não, a empregam para responsabilizar gestões anteriores por possíveis deficiências em seus (dos atuais) governos. Até pela lógica desta expressão, é uma forma de "culpar o passado" pelo que ocorre no presente.

No entanto, esta lógica às vezes se altera: o passado é substituído pelo presente, que por sua vez cede lugar ao futuro. No caso de *OESP*, a inversão foi usada e, mesmo antes da administração Lula, já anunciava a "herança maldita" que o petista poderia deixar para o governo seguinte. A famosa expressão está inserida no título do texto que abre os editoriais em 23 de setembro: "A herança maldita de Lula".

Nas eleições de 2006 houve outro fenômeno inédito: como a política econômica de Lula deu bons resultados (contrariando as catastróficas previsões do final de 2002), o "senhor" mercado parecia sereno até aquele momento. Mas como permitir que o eleitorado tivesse essa sensação de tranqüilidade sendo que ocorrera diversos escândalos no governo? Novamente o mercado, o "condutor" de todos os comportamentos e desejos, dava demonstrações de mal-humor, ao menos foi o que encarregou-se de dizer o jornal:

> "Os primeiros efeitos além da esfera política da crise do falso dossiê (...) começaram a manifestar-se no comportamento dos mercados financeiros, traduzindo uma mudança de expectativas dos agentes econômicos, movidos agora pelo pessimismo. (...) O que os inquieta (...) são as perspectivas de que o chumbo trocado entre governo e oposição reduza dramaticamente as chances de as contas públicas serem resgatadas, a partir de 2007, da herança maldita do primeiro mandato do presidente Lula, *sobretudo se ele for o seu próprio sucessor, como até agora parece provável*. (ênfases minhas).

Nota-se que *OESP* quer fazer crer que o pior não era somente a eventual herança maldita, mas a própria continuidade do governo petista, com a suposta repetição dos mesmos supostos erros. Algumas linhas adiante, isso se confirma: "Essa história (possibilidade de problemas econômicos – JN) está fadada a um final infeliz: a economia continuará emperrada pela carga tributária e, *se Lula continuar presidente, a tentação do populismo será quase irresistível*". (ênfases minhas).

Quando já se aproximava o 1º de outubro de 2006, as pesquisas de intenção de voto para a Presidência da República (todas) apontavam redução da vantagem de Luiz Inácio Lula da Silva sobre os demais candidatos, deixando clara a possibilidade, cada vez mais crescente, de um segundo turno.

Ao comentar o efeito do escândalo do dossiê na até então inabalável liderança do presidente, o jornal volta a fazer, em seu principal editorial de 26 de setembro, um juízo de valor em relação ao conjunto de documentos apreendido com uma pessoa ligada ao Partido dos Trabalhadores, e o suposto esquema armado para prejudicar candidaturas do PSDB.

Apesar das ainda prematuras evidências conseguidas pela polícia quanto ao conteúdo do dossiê, com base em pouco ou quase nenhum avanço nas investigações, o jornal novamente classifica como "sórdida" aquela que seria uma ação anti-tucana, planejada pela "quadrilha petista". E associa tal operação ao candidato preterido pelo periódico.

> Esse clima de bonança, (folgada liderança de Lula – JN), como se sabe, passou a se alterar com a descoberta de que *gente do círculo íntimo do presidente participara de uma sórdida operação para incriminar o candidato tucano ao governo paulista*, José Serra, por *imaginária cumplicidade com a máfia dos sanguessugas* quando ministro da saúde. (26/9/2006, ênfases minhas).

Fica claro mais uma vez, neste ponto, uma tentativa (apressada, ressalte-se) de relacionar o candidato-presidente ao episódio e, ao mesmo tempo, inocentar José Serra, pois além de dizer que as pessoas que teriam arquitetado o dossiê eram próximas de Lula, o jornal já classifica como imaginária a ligação do ex-ministro da Saúde ao esquema dos

sanguessugas, antes mesmo, reitero, de qualquer investigação sobre o conteúdo do dossiê –o que aliás, o *OESP* não cobrou.

A sentença veio um pouco mais adiante: "Nem no mensalão emergiram – e foram tão amplamente divulgadas – tantas evidências, em tão pouco tempo, de um golpe sujo da companheirada que galgou o poder com Lula".

Depois de sucessivos termos pouco amistosos para se referir ao presidente ["o que não se esperava era que entrasse em pânico", "em pleno ataque de nervos", "atacado, cometeu a temeridade", e o pior de todos: "atacado de apoteose mental (...), perdeu de vez a 'modéstia', como disse – e as estribeiras"], o jornal chegou, naquele dia, ao pleno discurso do temor ao comentar declarações otimistas do presidente:

> Proclamou que "essa (eleição) nós já matamos ela no primeiro turno". É problema dele a cara com que ficará se não matar. *Mas, se matar, será problema dos brasileiros ter, por mais quatro anos, um presidente cujo governo foi uma sucessão de escândalos protagonizados por seus mais íntimos "companheiros"* que, agora, além de "imbecis e insanos", chama de traidores para poder se comparar a Jesus e Tiradentes. *Assim, tenta continuar enganando os verdadeiros traídos "deste país", ou seja, as dezenas de milhões de eleitores* que acreditaram na apregoada superioridade ética de Lula e do seu partido. *Aproveita-se do fato de a maioria desses eleitores não ter condições de perceber esta enganação. Isso o Brasil não merecia*. (26/9/2006, ênfases minhas).

Entre os editoriais estudados, um dos mais representativos, em relação à intolerância (não só a Lula, mas ao povo que, livremente, optou por ele), é o texto de 27 de setembro ("Desserviços prestados"), que define a "grande massa da população" (expressão que, nestas últimas eleições, viraram praticamente um sinônimo de eleitor do candidato petista) como "desavisados", "deseducados" e "carentes de cultura cívica". Preconceito puro. E vai além:

> O segundo imenso desserviço de Lula aos seus eleitores típicos e à sociedade em geral está nas suas sistemáticas palavras de mal disfarçado desdém pela educação – o bem mais precioso a que podem aspirar os que nada têm, por ser o único meio seguro de ascensão na escala social. *Já no*

> *discurso de posse, em vez de lamentar, ele se vangloriou de que o diploma de presidente era o primeiro que recebia*. Desde então, costuma propagar a enormidade de que escola não é imprescindível para o sucesso pessoal. (...) Nem para governar, ele considera os livros mais importantes do que a experiência de vida e a comunhão com os anseios do povo, como afirma e reafirma. Não é só para acicatar o antecessor, *o sociólogo de renome mundial Fernando Henrique Cardoso*. Mas, o que é infinitamente pior, porque acredita nisso. A prova é que Lula já declarou publicamente que ler é aborrecido. (...) *Lula escolheu não estudar quando já podia. Ruim para ele, pior para o País que o tem como presidente*. (ênfases minhas)

O trecho acima demonstra o que o cientista político e historiador Francisco Fonseca classifica como "unilateralismo" dos editoriais:

> "(...) o jornal, particularmente por meio do editorial, é canal de expressão de determinados setores – no caso da grande imprensa, sobretudo as **camadas médias e o Capital**. (...) Embora (os editoriais - JN) objetivem expressar a opinião oficial dos jornais e, nesse sentido, potencialmente tendam a um certo unilateralismo, o aspecto crucial a ressaltar diz respeito ao *modo como os editoriais tratam idéias, grupos e instituições que contrariem suas posições, assim como os que apóia*. (Fonseca, 2005: 34, grifo e ênfases do autor)

Em artigo para a agência de notícias online *Carta Maior*, o professor Bernardo Kucinski identifica o que chama de "cartilha" da grande imprensa ao analisar textos de vários jornais.

De uma maneira geral, Kucinski classifica tal comportamento dos periódicos como uma "orquestração", e aponta o que considera as razões para esta ofensiva. Uma delas seria "ditar a agenda" para o próximo governo.

Considerações finais

Independentemente da forma (se implícita ou explícita), o jornal *O Estado de S.Paulo* valeu-se de recursos da argumentação/discurso pelos quais se posicionou e pôde

provocar reações no público leitor/eleitor. Isso era fundamental para garantir os possíveis efeitos esperados num período que antecedia a disputa eleitoral, já que foram colocadas para o público situações que, se não fossem revertidas, poderiam comprometer o futuro da nação brasileira, do ponto de vista ético e econômico.

O jornal colocou-se, obviamente, como defensor de um crescimento econômico, o que implicaria a necessidade de mudanças de rumo na política do governo, às vezes omitindo bons resultados da gestão petista, já mencionados neste trabalho. É o que Perseu Abramo chamava de "Padrão ocultação" da grande imprensa: "Não se trata, evidentemente, de fruto do desconhecimento, e nem mesmo de mera omissão diante do real. É, ao contrário, um deliberado silêncio militante sobre determinados fatos da realidade. Esse é um padrão que opera nos antecedentes, nas preliminares da busca pela informação" (Abramo, 2003: 25-26).

A abordagem constante da questão ética, ao que sugere, procurou transmitir ao eleitor a idéia de que algo deveria mudar no país. Para usar as próprias palavras de *OESP*, no principal editorial de 1º de outubro, dia da votação em primeiro turno: "Ao contrário do que afirma o presidente Lula, para justificar a bandalheira de seus 'meninos', nem todos os políticos são iguais e nem todos os partidos são semelhantes. Hoje é dia de o eleitor consciente exigir a volta da ética na política e da probidade na administração".

Conforme nos explica o doutor em Comunicação e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Milton José Pinto: "Como a arte retórica argumenta dentro do senso comum, visando a criação de verossimilhança, o crédito do orador junto ao público é um fator decisivo, pois a confiança do público abre o caminho para a persuasão." (Pinto, 2001).

Tal postura de veículos da grande imprensa não é nova. Para encerrar, é possível ligar este fato à cobertura jornalística da Constituinte, no final dos anos 80:

> (...) trata-se de uma antiga estratégia da grande imprensa de se autonomear intérprete da sociedade (...). A imagem catastrófica é reiterada, constituindo-se em verdadeiro bombardeio retórico, utilizando-se para tanto de expedientes ao estilo cassandra, pois o futuro certamente seria sombrio (Fonseca, 2005: 400-4001)

Bibliografia

ABRAMO, Perseu (2003). *Padrões de manipulação na grande imprensa*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo.

CHAIA, Vera & TEIXEIRA, Marco Antonio (out/dez/2001). Democracia e Escândalos Políticos. In *Revista São Paulo em Perspectiva*, vol. 15, nº 4, São Paulo, Fundação Seade.

CHAIA, Vera. Eleições no Brasil: o medo como estratégia política. In Rubim, A.A. (org.) (2004). *Eleições presidenciais em 2002 no Brasil: ensaios sobre mídia, cultura e política*, São Paulo, Hacker Editores.

FONSECA, Francisco (2005). *O consenso forjado: a grande imprensa e a formação da agenda ultraliberal no Brasil*. São Paulo, Hucitec.

KUCINSKI, B. Quem entende o economês? *Agência Carta Maior*, São Paulo, 1 jul. 2006. Disponível em <http://agenciacartamaior.uol.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=11697>. (consultado em 20/07/2006).

MAQUIAVEL, Nicolau (2003). *O Príncipe*. Tradução Deocleciano Torrieri Guimarães. São Paulo: Rideel.

PINTO, M. J (2002). *Comunicação e Discurso*. São Paulo, Hacker Editores.

PINTO, M. J (2001). "Retórica e análise de discursos". In: *Fronteiras – estudos midiáticos*, vol. II, 1, São Leopoldo: UNISINOS.

THOMPSON, John B (2000). *O Escândalo Político – Poder e visibilidade na era da mídia*. Petrópolis, Editora Vozes.

Site:

LULA PRESIDENTE: *http://www.lulapresidente,org.br*

ARTE DA VIDA NUA

Miguel Chaia[68]

Resumo: O artigo analisa a obra da artista plástica Karin Lambrecht que vive e trabalha em Porto Alegre, sendo considerada uma significativa participante da "Geração 80". Nas suas pinturas a artista se utiliza de elementos da natureza como recurso técnico e também expressa o debate entre vida animal e civilização.

Abstract: The text analyzes the work of the plastic artist Karin Lambrecht who has lived and worked in Porto Alegre and considered being a meaningful and reverent participant of the 80's generation. In her paintings and portraits she has made use of nature aspects as a technical toll and also expresses the fight between animal life and civilization.

As novas pinturas de Karin Lambrecht apresentam formas isoladas em estado de suspensão e um tipo de composição que transmitem uma sensação de instabilidade. Retomar vinculações entre estas pinturas e as performances, fotos e desenhos realizados sobre a coleta de sangue no abate de carneiros abre uma possibilidade de análise que pode ser articulada em torno do encontro entre artista e animal. Cruzam-se o olhar da artista e o incógnito ver do animal. Confrontam-se a potência vital da arte e a interrupção da vida. O vermelho material orgânico expelido pelo animal ganha um sentido metafórico que explicita tanto o significado da arte quanto o sentido do coletivo, mostrando os fundamentos da linguagem utilizados por Karin, bem como sua visão de mundo. Questões estéticas e formais misturam-se com experiências existenciais, indicando preocupações que se tornam cada vez mais importantes, em face dos dilemas colocados pela contemporaneidade.

[68] **Miguel Chaia** – professor do Departamento de Política e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais e pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política da PUC/SP.

De imediato, estas pinturas realizadas entre 2003 e 2004, oferecem planos de cores que se desdobram em múltiplos tons próximos entre si, abrindo espaços para a presença de marcantes formas ou estranhas manchas pouco delineadas – como se fossem aparições apresentando-se no campo pictórico. Além disso, as pinturas trazem uma linha horizontal que demarca uma estreita faixa inferior, área de registro dos respingos e da força da gravidade que faz escorrer a tinta. Define-se um território deixado para ações do acaso, sem a intervenção consciente da artista. Assim como a materialização de formas radicais ou de manchas suspensas, a inclusão desta linha imprime um clima de ambigüidade à composição. Esta linha não se deixa confundir com a fixa linha de horizonte e nem as formas querem ganhar contornos reconhecíveis. Criam, assim, uma tensão permanente ao olhar, que fica à deriva na procura de referências.

A vida precária

A suspensão de formas densas e radicais, a divisão do plano da pintura, as contrastantes densidades de tintas e pigmentos e os desdobramentos contínuos de planos nas pinturas recentes podem ser vistos como um novo momento da linguagem de Karin

que coincide com um aguçamento crítico da sua visão de mundo. A arte emoldurada pela postura crítica abre, então, uma possibilidade para a análise da produção da artista: tentar entender a maneira como a arte pode ser uma forma de investigar a sociedade, indicando seus paradoxos, mazelas e os impedimentos colocados aos sujeitos no transcorrer da vida cotidiana. Quando se consideram tanto as pinturas quanto as obras resultantes dos abates de carneiros, percebe-se o quanto Karin Lambrecht afronta-se com a banalidade do mal, ressaltando o valor da vida. É possível apreender a obra da artista sob uma perspectiva que contemple dimensões ética e política, ao se perceber nela uma posição de recusa de certas relações sociais instauradas.

Em recente estudo crítico avaliando aspectos sociais na produção de Karin Lambrecht, Agnaldo Farias (2002:14) aponta que, nesta artista, entrecruzam-se tanto uma consciência política do mundo quanto um olhar voltado ao que há de oculto na realidade, ao afirmar que os trabalhos desta artista "Parecem localizados ora na política, ora na religião. E, freqüentemente, encontramos neles referências aos Sem-Terra, aos Sem-Teto urbanos, signos da cristandade, e até a rituais de sacrifício animal. Mas cedo percebe-se o quanto essa leitura é imediata. Lambrecht não está interessada neste ou naquele partido político, mas o que motiva os homens a se juntarem na busca de um objetivo, como por exemplo o imemorial desejo pela fixação de um pedaço de terra. Do mesmo modo não lhe interessa esta ou aquela religião, mas a permanência do sentimento do sagrado, (...) aquilo cuja causa se mantém invisível o sobrenatural".

A atual produção de Karin pode ser analisada perseguindo um indício permanentemente latente em seus trabalhos: observar como sua visão é percebida a partir do sangue, tido como um contundente sobejo da civilização contemporânea. Ela volta-se para restos desprezados para chamar atenção sobre um fenômeno estrutural dos dias atuais que é a aniquilação e o desaparecimento do corpo como fato econômico-político. A sociedade, nesta etapa de capitalismo tardio, está saturada de objetos descartáveis e tende a colocar a vida humana no interior deste circuito mercadológico de produção e consumo. Neste sentido, pode-se entender a morte do carneiro como metáfora que permite a manifestação da consciência da artista contra a lógica do desenvolvimento de uma sociedade que reduz o significado da vida.

Em uma pintura de 2003, na qual é traçada a genealogia de Jesus Cristo, com inscrições de dezenas de nomes, Karin desnuda esta referência pictórica com a simbologia do carneiro. Tanto a morte de Cristo como a do carneiro são símbolos bíblicos que devem ser resignificados na laica contemporaneidade. Carneiro e Cristo sofrem a morte como entrega, com passividade e com resignação. Visualidades e idéias propostas por Karin corroboram para o entendimento da vida precária do homem contemporâneo, num sentido próximo àquele pensado por Giorgio Agamben (2002), que analisa o significado das vidas nuas e das mortes banais na história das civilizações, para detectar a força do poder soberano e as ocorrências do mal enquanto banalidades. Para este autor, "vida nua" é aquela que pode ser matada, por ter sido descartada pelo poder/sociedade e o conceito de "Homo sacer", figura do direito romano, remete a uma vida matável ou vida nua que não merece ser vivida. Tal pessoa situa-se numa zona de indiferenciação, simultaneamente sob controle jurídico-político, mas também fora dele: "O conceito de 'vida sem valor' (ou 'indigna de ser vivida') aplica-se antes de tudo aos indivíduos que devem ser considerados 'incuravelmente perdidos' em seguida a uma doença ou ferimento e que, em plena consciência de sua condição, desejam absolutamente a 'liberação' (...) e tenham manifestado de algum modo este desejo" (Agamben, 2002:145).

A vida matável remete, portanto, à impossibilidade de o capitalismo funcionar sem se transformar em uma máquina de morte. A vida está constantemente exposta à morte, por ser jurídica e institucionalmente descartável por decisões do poder.

Ganha maior significado, ainda, o sentido que Karin imprime à sua ação artística, quando compreende que a utilização do sangue de carneiro supõe que este material deve ser recolhido e utilizado na arte como forma de recusa ao fato de o sangue animal ser descartado pela sociedade de consumo. Ao se apropriar deste líquido vital, a artista quer expressar visualmente a idéia de que nenhuma vida é descartável, bem como deixar transparecer o desgosto pela vida matável, retirando-a do espaço de indiferenciação. O ato de recolher o sangue do animal é, simultaneamente, estético e ético. Assim como o ritual do abate do carneiro, os trabalhos da artista permitem compreender que o homem contemporâneo vive o tempo fora do eixo ("The time is out of joint"), no dizer de Hamlet, ao se referir aos acontecimentos do reino da Dinamarca (Shakespeare 1995). Tais

sensações de incomodo que o sujeito sente no mundo podem ser percebidas na visualidade construída por Karin.

Nas superfícies das telas pigmentos naturais e cores criam formas que flutuam sem conseguirem ser nominadas. As composições das pinturas imprimem à obra uma instabilidade permanente. O universo pictórico flutua num arranjo precário de relações de cores, formas e de elementos gráficos. Pode-se ver nestas pinturas de Karin uma forma de argumentação estética, organicamente ligada às experiências performáticas nas fazendas de criação de carneiros, que inclui não só a crítica à realidade circundante, mas também um esforço para exprimir a subjetividade numa linguagem que assume a precariedade como fator nuclear para qualquer tipo de expressão poética. É uma pintura que pode ser incluída no interior de um momento pós-utópico e de desconfiança quanto ao andamento de projetos com excessos de racionalismos.

Numa tela, sem título, concluída no final de 2003, uma forma de cor marrom ocupa o meio de um amplo espaço tingido por tênues tons de amarelo e ocre. Essa figura central, longilínea, com uma altura de 65cm por 10cm de largura, parece pequena na superfície da tela de 190cm por 155cm. Entretanto, ela adquire massa corpórea pelas densas pinceladas verticais de tinta óleo e pela cor escura contrastante com o fundo claro. Essa forma que flutua na tela alarga-se na parte superior, definindo o formato ou o perfil de uma cabeça, parecendo representar a silhueta elementar de um ser humano, que ganha contundência pela alta densidade da matéria e por estar circundada por uma estreita aura, formada pela expansão do óleo. Essa aura revela a continuidade do movimento desse material pictórico e, também, da vida no sentido geral. A figura encontra-se rodeada por sinais e símbolos, destacando-se um diagrama de linhas e marcas originado na altura da sua cabeça e que se projeta para o lado direito da tela, terminando numa coluna de palavras como: 'animal', 'plantas', 'vazio', 'nada' e outras não legíveis. No lado esquerdo da tela, do fundo das áreas amarelas e ocres, emerge uma frase escrita em alemão, que traduzida diz: 'A pedra cai'. Essa pintura permite associar a imagem do corpo humano à densidade do barro e à sua precária condição de estar na terra. A figura central parece expressar a idéia do anjo caído, ou seja, do homem caído ou, ainda, do ser largado. A pintura mostra que esse ser pulsa de vida, experimentando os confrontos que perpassam os

reinos biológicos, a condição existencial e a contingência histórica. Karin realizou nessa tela uma representação do homem nas condições da difícil sociabilidade contemporânea. A forma de contorno humano mantém-se em pé com dificuldades, ao se considerar que ao seu lado pequenas formas se desmancham e mesmo porque está muito distante da linha horizontal. Não se trata mais do homem vitruviano, de Leonardo da Vinci, o homem como medida do universo, correspondendo a uma estrutura harmoniosa do mundo. Essa forma produzida por Karin lembra o homem pressionado por circunstâncias internas e externas, recolhido frente ao vasto e silencioso espaço circundante. Entretanto, essa figura mantém-se erguida contra as adversidades, expande-se na sua aura, expressa reflexões e constrói sistemas de comunicação sobre o significado da sua existência.

A dor do mundo

A arte de Karin Lambrecht inscreve-se numa linhagem fortemente marcada por Goya, que produziu uma visualidade do horror com suas gravuras e pinturas – desde *O fuzilamento de maio* (1808) até a produção das gravuras e das pinturas da fase negra. Nesta tendência, na qual se inclui Karin, encontram-se artistas como David (*A morte de Marat*, 1793), Picasso (*Guernica*, 1937), Francis Bacon (em seus desfigurados e terrificantes gritos subumanos) e, recentemente, no Brasil, Hélio Oiticica (a série *Homenagem a Cara de Cavalo,* 1965/1966*)*, Artur Barrio (as *Trouxas ensangüentadas* de 1969 e o *Livro de carne*), Antonio Henrique Amaral (a série *Campo de batalha,* 1973 e *A morte no sábado – tributo a Wladimir Herzog,* de 1974*)*, Iberê Camargo com as suas últimas pinturas e a instalação *111* de Nuno Ramos, apresentada em 1992 e referenciada pelo massacre dos presos do Carandiru. Todos estes artistas exprimem a visualidade da repressão política e policial e, também, transmitem a visão da dor da vida interrompida pela morte violenta. Não importa tratar-se do herói ou do bandido, do homem ou do animal, do golpe de Estado ou do controle da sociedade, da revolução ou da guerra, mas sim de constatar que a arte acontece no gesto que resiste ao universal drama humano.

Da mesma forma como para muitos outros artistas, para Karin Lambrecht a morte também é uma referência constante na construção da sua expressão poética. Entretanto, a artista não trabalha esse tema no sentido da paralisação existencial, nem como significado de um niilismo negativo, mas como vertigem inevitável a ser enfrentada pelo homem, reafirmando a importância da lembrança da temporalidade passageira da vida, da mesma maneira que Shakespeare, reconhecendo "nosso caminho para o pó da morte", escreveu "que a vida/É uma sombra ambulante: um pobre ator/Que gesticula em cena uma hora ou duas,/(...) significando nada!", na tradução de Manuel Bandeira para *Macbeth* (Shakespeare, 1989:111). Para Karin, a morte como fato natural desdobra-se nos planos filosófico e ambiental. Quanto ao primeiro, vislumbra-se em suas obras a preocupação com o destino do sujeito e o gozo da liberdade na contemporaneidade e, no que se refere à questão ambiental, percebe-se nos trabalhos a apreensão com a Terra – precioso *locus* de geração e sobrevivência do ser humano e de engendramento de suas relações sociais.

Neste sentido, Icleia Borsa Cattani ao analisar a obra *Morte eu sou teu* (1997), de Karin Lambrecht, realizada com sangue de carneiro sobre toalha e papel, afirmou que, para esta artista, a pintura "deve integrar-se à natureza, à vida – e à morte, uma vez que a morte faz parte da natureza dos seres vivos", reproduzindo a opinião de Karin. E continua a autora: "Para Lambrecht, a morte representa antes de tudo uma mudança na energia dos seres. Uma mudança, ou, sem dúvida, uma troca: a energia se transmuta, passa do corpo para o mundo no instante mesmo que o corpo morre. O sangue da tela, supostamente, contém uma parte da energia do cordeiro. Esta se faz presença, torna-se parte integrante do fluxo da vida" (Cattani, 2002:24).

A obra de Karin alcança um resultado poético devido a elementos dramáticos que se fazem presentes por influência do expressionismo e que permite observar aproximações com o expressionismo abstrato norte-americano. Do expressionismo, Karin guarda a sensibilidade para captar o espírito (ou o desespero) da época, evocando um grito contido, não aquele que dá ordens para engendrar uma ação política, mas sim o som revelador da subjetividade da artista. Por sua vez, para Mark Rothko, "a experiência trágica é a única fonte da arte", sendo que ele "tentou transformar as suas pinturas em experiências de tragédia e êxtase, como condições básicas de existência. O objetivo de trabalho de uma vida era expressar a essência do universal drama humano" (Baal-Teshuva, 2003:17). O expressionismo cria circunstâncias estéticas propícias para se expressar as (im)possibilidades da arte e da vida. Constatar a pertinência de tais aproximações permite levantar alguns indícios para aprofundar a busca do sentimento trágico na obra de Karin. A tragédia, como se quer atribuir aos trabalhos da artista, significa que suas obras possuem conexões com o destino coletivo. E a idéia de tragédia, requerida para análise da obra de Karin, está fundamentada no reconhecimento de que a sociedade vive relações de conflitos e que várias tensões atravessam constantemente a vida dos indivíduos. Se o acompanhamento e o registro da morte do carneiro explicitam uma visão trágica do mundo, esta dimensão desdobra-se também na pintura que, visualmente, não comporta dicotomias entre o bem e o mal, não julga a necessidade da presença de uma clareza lógica e reconhece que o mundo é insistentemente criado por zonas de sombras e luzes. Pode-se observar, na obra de Karin, a expressão de uma sociedade que se revela

tragicamente, por não poder experimentar o gozo pleno da liberdade e por conter permanentes e irresolúveis conflitos.

A arte de Karin oferece um tempo lento que aperfeiçoa nossos sentidos para a percepção deste lado trágico, auxiliando a investigar a natureza do homem e as características do ritual e da sociedade. Esta arte possibilita compartilhar a experiência do irreparável, mostrando que a morte está presente, em diferentes significados, na natureza e na cultura contemporânea. Entretanto, referir-se à morte é valorizar a vida e a atenção com o animal é também um cuidado com o homem.

Por tudo isso, a idéia de tragédia em Karin Lambrecht não está ligada a uma concepção pessimista ou negativa da vida. Ao contrário, esta dimensão trágica é uma resposta ativa à vida, uma aposta contra a vida matável. Ao deixar vislumbrar nos seus trabalhos uma estética trágica, ela demonstra que a arte, ao alcançar um patamar de conhecimento e ação, transcende o desespero ou a resignação. Assim, a idéia de tragédia na obra de Karin está próxima da concepção de Nietzsche ao afirmar que a tragédia "(...) faz com que atinemos com o fato de que tudo o que é gerado deve estar preparado para se defrontar com a sua dolorosa dissolução. Ela nos força a olhar fixamente para o horror da existência individual, sem que sejamos transformados em pedra pela visão: um consolo metafísico momentâneo nos alça acima do turbilhão de fenômenos em constante mudança (...) Por um breve momento tornamo-nos, nós mesmos, o Ser primordial e experimentamos a sua insaciável fome de existência" (Williams, 2002:114). A dimensão trágica, portanto, é uma resposta ativa contra a dor do mundo. Uma estética do prazer trágico, ao reconhecer o sofrimento da vida nua, mostra o potencial existente para transcender este estágio de humanidade.

Defrontar-se com os trabalhos de Karin proporciona a experiência de suspensão do tempo, desnudando um precário equilíbrio obtido com as cores de tons próximos, os elementos e as formas, aparentemente buscando melhor definição de seus recortes, e com a utilização de palavras ou frases que parecem desaparecer ou submergir na movediça composição. Ela cria espaços visuais propícios ao mergulho do olhar, à constante procura de referências ou portos seguros e que transmitem sensações de estarem em transformação

ou em construção. Formalmente esta estética que acolhe materiais pobres e passageiros está fundada na saturação de pigmentos e massas de cores que tendem sempre à condição original do primeiro gesto; na insistência do uso da cor quase monocromática, não apenas em uma obra mas, em séries que atravessam décadas (azuis dos anos 60/70, vermelhos dos anos 80/90); nos recortes da tela, que conta também com costuras, subtrações de matéria e inclusões de objetos como alfinetes, fios metálicos, etc.; e na utilização de sucatas, resíduos ou dejetos orgânicos. Assim, somos conduzidos a refletir sobre a transitoriedade da vida e das coisas.

Talvez como resposta a este tipo de compreensão do mundo, Karin vem desenvolvendo uma linguagem pictórica marcada pela seguinte especificidade: diferentemente de uma pintura sobre a tela, com pinceladas e matérias que cobrem a trama do suporte, a artista realiza uma pintura que se confunde com a tela. Seus trabalhos caracterizam-se pelo fato de os pigmentos e matérias agarrarem-se à superfície. A tela absorve as cores e os punhados de terra. Tudo se dissolve entre a trama do suporte, como se este alcançasse a situação de algo imantado permanentemente pelas matérias pictóricas. É interessante pensar que tais recursos agarram-se ao tecido, como os homens agarram-se à vida. Karin utiliza intensivamente os materiais, aproveitando ao máximo as potencialidades guardadas pelos recursos disponíveis para a artista, seja um pigmento que se dissolve criando campos de cores, seja um tecido que generosamente absorve cores e coisas.

O corpo: o meu e o teu

Nos atuais trabalhos de Karin, as formas fragmentadas teimam em se fazer presentes, levando a pensar na situação de sujeitos que emergem exigindo ocupar uma posição no sistema de signos montado na tela, transmitindo a instabilidade dada pela ausência de um resistente patamar de estabilização. A artista está produzindo formas que querem se fixar no mundo instável. Tais particularidades da obra de Karin, permite dizer que a artista se move no interior de uma estética da vida nua, fundamentada no precário, nas relações de frágil equilíbrio entre os elementos da composição, nos tipos de materiais utilizados e nas performances em torno da morte do carneiro. O universo estético criado

por Karin é sempre soturno, mesmo sendo luminoso, algo próximo da escala de absorção da luz utilizada por Morandi, nas suas pinturas. Existe luz nas obras de Karin, mas esta se projeta parcimoniosamente, impossibilitada de se irradiar na plenitude do clarão solar.

Trata-se de um universo estético forte que, paradoxalmente, quer expor o frágil, as relações frouxas entre as partes e a transitoriedade das coisas. Entretanto, ao se considerar a amarração segura da composição total, Karin entra com cisões ou cortes na tela ou no papel, indicando que na harmonia encontram-se chagas que devem ser vistas como metáforas da dor dos outros. Na mesma direção apontada por Susan Sontag (2003), ao analisar gravuras e fotografias que registram as crueldades e os infortúnios, o amor e a morte, propiciados por algumas sociedades, principalmente nos seus momentos de guerra, Karin oferece-nos imagens que nascem da tensão entre o frágil e o forte, o indefinido e o construído e entre a delicada superfície e a grossa matéria. Cada obra traz sempre a possibilidade de um novo equilíbrio entre os elementos visuais, como se fosse possível superar o estado de guerra por novas relações harmoniosas. Estas tensões e possibilidades futuras estão sintetizadas no sangue: uma coisa frágil quando deixa escapar a vida, mas forte quando seu fluxo ininterrupto faz vibrar a vida. Assim também ocorre com as cores utilizadas nas suas pinturas, sempre próximas dos tons da terra ou do sangue. Nestes últimos anos, Karin vem utilizando um curto espectro de cores, que vai da cor umbra avermelhada, expressão do marrom a que chega o sangue seco, fora do corpo quente, até a cor siena, expressão da luminosidade que se resguarda o sangue vivo pulsante.

Em um texto no qual retoma contatos que manteve com Iberê Camargo, Karin destaca que uma das principais questões colocadas durante a convivência entre eles "foi a da unidade do corpo e da pintura (...). Refiro-me à unidade que possibilita ao homem sentir seu corpo em sua profissão, e nisso existe uma temporalidade também, um tempo que é real. Na pintura, vive-se um tempo que passa, não só o tempo do relógio mas o tempo biológico" (Lambrecht, 2003:189).

Performances, pinturas e desenhos explicitam a preocupação da artista com o corpo, principalmente ao se considerar a necessidade da permanência da unidade entre corpo e obra. Tal inquietação de Karin torna-se uma forma de resistência ao se verificar

que o corpo se tornou o foco prioritário do poder. Na sociedade de controle que nos circunda, investe-se nele para criar pessoas dóceis, criaturas adestradas e que interiorizam a coerção. No momento em que a política transforma-se em biopolítica, Karin Lambrecht expõe a necessidade do cuidado com o corpo. Refere-se diretamente à entrega dócil do corpo no processo do abate do carneiro ou então insinua a presença corpórea nas formas que flutuam no espaço visual, em alguns momentos radicalmente definidas, pesadas e sofridas pelo excesso de massa de tinta, em outros representadas por manchas ou espectros que pretendem ganhar definição. As obras parecem querer traduzir a ambígua e difícil condição do corpo na sociedade, pois ele estaria perigosamente disponível ao poder, mas também marcando sua presença radical e ativa.

Karin trata o corpo com ampla liberdade. Em algumas obras, trabalha este tema apresentando-o diretamente, como nos desenhos criados com os órgãos do carneiro – que logo são também órgãos humanos. O coração, o fígado, o pulmão, os rins... deixam seus vestígios reconhecíveis no papel, indicando a fragmentação do corpo e a sua fragilidade diante de qualquer poder externo. Em outros trabalhos, Karin dá apenas indicações deste tema, quando, por meio de palavras ou códigos dispostos como elementos gráficos na composição da obra, a artista reafirma o significado do corpo. Neste caso aparecem – ora explicitamente, ora veladamente – frases nas pinturas e desenhos, como os seguintes textos: "Subterra. Meu corpo, meu + corpo. Corpo x terra"; "Circulação sangüínea. Energia"; "Caixa. Universo. Aqua-aer: circulatio"; e ainda "... Putrefatio. Forma deitada".

A interpretação da obra de Karin Lambrecht quando focada pelo ritual da morte do cordeiro e o seu impacto nas outras formas de suportes utilizados pela artista, deve buscar como recurso analítico o conceito de biopoder, desenvolvido por Michel Foucault. Retomando esta idéia, Agamben (2002:125) indica "a crescente implicação da vida natural do homem nos mecanismos e no cálculo do poder". Nesta situação ocorre a politização da vida fundamentada na vida colhida na morte extrema e no corpo ganhando nova centralidade. Na concepção de Michel Foucault, na sociedade capitalista o controle não se realiza apenas pela consciência ou ideologia, mas também pela dimensão biológica. É, assim, que a obra de Karin Lambrecht deve ser vista como uma resposta da arte à

biopolítica – a artista nos mostra o potencial da instrumentalização que afeta o corpo, permitindo o desdobramento deste problema para o domínio genético do corpo humano.

O biopoder age sobre a espécie humana, sendo exercido de forma física, material e corporal. Daí a ênfase na relação que se estabelece entre poder e corpo – "O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as idéias o dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização". O corpo – "e tudo o que diz respeito ao corpo, a alimentação, o clima, o solo, (...) os acontecimentos passados (...) os desejos, os desfalecimentos e os erros" (Foucault, 1986:22) – torna-se a questão central da análise da genealogia proposta por Foucault. Uma abordagem da obra de Karin Lambrecht, também pode eleger o corpo como um elemento articulador da produção da artista, na forma como vem ocorrendo a partir de 1990. Karin, desde então, incorpora como recursos de linguagem e utiliza como matéria de trabalho os elementos que estão dentro do corpo (sangue, órgãos) e fora dele (terra, alimentos, peles de animais e diferentes vegetais), voltando-se, ainda, aos acontecimentos, desejos e conflitos que atravessam o corpo (símbolos cristãos, sinalizações alquímicas, costuras de partes, incisões e cortes e referências da própria história da arte).

Uma estética do *bios*

Desde o início dos anos 90, Karin Lambrecht vem produzindo no interior de uma estética da vida nua que se desdobra numa estética do biológico, a ser compreendida num amplo conceito que vai da vida à morte, do homem ao animal e vegetal e do orgânico ao inorgânico.

Esta arte da vida nua atravessa o conjunto da produção de Karin, articulando arte e existência, e não se restringindo a alguns trabalhos ou poucos momentos da trajetória da artista. A estética do *bios* torna-se explícita com o trabalho "Coelhos mortos não choram", de 1990-1991, na qual é utilizada uma pele de coelho, material orgânico transfigurado em suporte que acolhe manchas de terra e uma moeda pintada de dourada. Recolher a pele animal é continuidade do aproveitamento de sucatas descartadas pela sociedade industrial,

que eram incorporadas nos trabalhos realizados até então. E as sucatas que entravam no processo artístico de Karin eram materiais que sofriam um processo de decantação orgânica.

Em 1995, aproveitando-se do acaso, Karin incorpora o seu próprio sangue a um trabalho exposto na biblioteca do Instituto Goethe, de Porto Alegre. Esta obra, que tratava da genealogia de Jesus, contendo inclusive referências a Maria, foi composto por uma série de desenhos, fotografias, manchas e caligrafias. Uma destas unidades era uma fotografia da escultura de um anjo num túmulo do Cemitério Recoleta, em Buenos Aires. No manuseio desta foto a artista se feriu e manchas do seu sangue marcaram a imagem. Sob um denso céu, um anjo eleva-se sobre escuros mármores dos túmulos e, entre ele e as nuvens, manchas caligráficas do sangue da artista o envolvem.

Intencionalmente, Karin utilizou o sangue de carneiro, pela primeira vez, para realizar a já referida obra "Morte eu sou teu", em 1997, com desdobramentos que até hoje causam impactos na produção da artista (ver análise aprofundada desta obra em Cattani, 2002).

A partir de então, Karin passou a incorporar aos seus trabalhos não apenas o sangue do animal abatido, mas juntamente com ele outros pigmentos minerais, permitindo assim ampliar o repertório visual, obter outros recursos para chegar à relação brilho/opacidade e tingir o mundo de cores vitais. Ela também transformou o movimento dos seres vivos em signos plásticos – imagens da pressão de mãos ou pegadas de pés de cães e aves em telas ou papéis são registradas quando o trabalho é deixado ao relento e entregue à natureza para que ela traga a sua contribuição para o resultado final da obra. Também é recorrente o uso de materiais orgânicos, como o mel de abelha, a cera, as folhas e gravetos que ampliam a expressividade das pinturas, desenhos ou objetos.

Este tratamento estético do *bios* torna-se tão estruturante em Karin Lambrecht que funde preocupações sociais com o desenvolvimento da linguagem, sendo pertinente entretanto, observar que nos seus trabalhos a dimensão biológica só se configura a partir do fazer artístico. São os recursos e a linguagem da sua arte que constituem pistas a

desvelar uma postura filosófica-existencial que privilegia a relação com a natureza, ou mais especificamente, com o homem e o animal.

Neste sentido, não há como fugir de uma análise comparativa entre a produção de Karin Lambrecht e o livro *O animal que logo sou*, de Jacques Derrida (2002), para melhor delinear esta estética do biológico. Ambos se detêm no olhar do animal indagando sobre a perda da unidade entre natureza, animal e homem e reconhecendo que os abatedouros dos animais são metáforas das terrificantes experiências geradas por intolerantes sociedades. Se a referência para Derrida é o olhar de um gato, em Karin trata-se do carneiro. Eles produzem sob o impacto do reconhecimento do animal que vê, do animal que observa. A base desta metodologia compreensiva está na unidade (perdida?) entre animal e homem, uma vez que a diferença é apenas de nominação e de um equívoco de relato: "Quem nasceu primeiro, antes dos nomes? Quem viu chegar o outro em seu território, há muito tempo? Quem terá sido o primeiro ocupante, e portanto o senhor? O sujeito? Quem continua, há muito tempo, sendo o déspota" (Derrida, 2002:39). Há muito tempo que o animal nos olha e este animal é o outro e este animal permite indagar quem sou eu. Por isso que o olhar do animal dissolve nossa vergonha de estarmos nus. "O animal, portanto, não está nu porque ele é nu. Ele não tem o sentimento de sua nudez. Não há nudez na natureza" (Derrida, 2002:17). A arte de Karin procura desnudar o mal-estar da civilização. Quem é o carneiro? Para Karin o carneiro é ela, o carneiro somos nós. O carneiro é o animal que logo sou. Carneiro morto não chora. Carneiro eu sou teu. Esta percepção estética do mundo esparrama-se por todos os fazeres de Karin, alcançando um momento de síntese na Sala Especial da 25ª Bienal de São Paulo.

O olhar da artista detendo-se no carneiro que vê "no animal antes de mim, aí perto de mim, aí diante de mim – que estou atrás dele", facilita a Karin Lambrecht apanhar a violência, a tristeza, o luto e a melancolia que nascem de nós, da passividade ou da notícia da morte. "Ser chamado, escutar-se nomear, receber um nome pela primeira vez, é talvez saber-se mortal e mesmo sentir-se morrer" (Derrida, 2002:43). Karin produz seus trabalhos utilizando permanentes deslocamentos: vida/morte, animal/humano, eu/outro e artista/sujeito. Assim como o olhar do carneiro, o olhar da artista desvela a nudez dos seres, a fragilidade do mundo e a potência da arte.

Mesmo quando considera as dores do mundo, a visualidade poética de Karin ganha ênfase sobre qualquer idéia ou conteúdo, levando o usufruidor a um processo de retorno à subjetividade, mergulhado num tempo lento de reflexão, sem que perca sua atenção com o mundo circundante. Os trabalhos que Karin vem criando têm como referência o mundo e também a história da arte, caracterizando-se essencialmente como discussão da pintura, recuperando a arte como forma de resistência. Em suas obras percebe-se o esforço para reafirmar as características da pintura, pesquisando insistentemente a sua natureza para recuperar o potencial desta linguagem. Por isso Karin cria superfícies e planos dos quais arranca o máximo de expressividade e agrega ao suporte tintas orgânicas ou acrílicas, matérias e diversos elementos insistindo em novas experiências. Para Lambrecht importa, fundamentalmente, não a busca da representação nem a narração, mas o esforço para alcançar a lógica autônoma da pintura.

Bibliografia

AGAMBEN, G. *Homo Sacer – o poder soberano e a vida nua I*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalem – um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAAL-TESHUVA, J. *Rothko*. Köln: Taschen, 2003.

BATAILLE, G. *A literatura e o mal*. Lisboa: Passagens, 1998.

BEHR, S. *Expressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

DERRIDA, J. *O animal que logo sou*. São Paulo: UNESP, 2002.

FARIAS, A., CATTANI, I. e CHAIA, M. *Karin Lambrecht*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 2002.

FOUCAULT, M. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

LAMBRECHT, K. Iberê Camargo, lembranças, in SALZSTEIN, S. (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

PAZ, O. *Transfigurações*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MODERNIDADE