

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**VÍDEO E IMAGINÁRIO APROPRIADOS PELO  
DISCURSO DE TELEJORNAIS**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Carlos Alberto Orellana Gonçalves**

**Santa Maria, RS, Brasil  
2013**



# **VÍDEO E IMAGINÁRIO APROPRIADOS PELO DISCURSO DE TELEJORNAIS**

**Carlos Alberto Orellana Gonçalves**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado apresentada do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM,RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Comunicação.**

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Ada Cristina Machado Silveira**

**Santa Maria, RS, Brasil  
2012**



**Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Ciências Sociais e Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação**

**A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Qualificação de Dissertação**

**VÍDEO E IMAGINÁRIO APROPRIADOS PELO  
DISCURSO DE TELEJORNAIS**

elaborada por  
**Carlos Alberto Orellana Gonçalves**

como requisito parcial para a obtenção do grau de  
**Mestre em Comunicação**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

**Ada Cristina Machado Silveira, Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup>**  
(Presidente/Orientadora)

**Isabel Padilha Guimarães, Dr<sup>a</sup>**  
(Co-orientadora)

**Ana Taís Martins Portanova Barros, Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>a</sup>**  
(PPGCOM - Universidade Federal do Rio Grande do Sul /UFRGS)

**Elizabeth Saad Corrêa, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>**  
(PPGCOM - Universidade de São Paulo).

Santa Maria, 15 de janeiro de 2013.



## RESUMO

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação  
Universidade Federal de Santa Maria

### **VÍDEO E IMAGINÁRIO APROPRIADOS PELO DISCURSO DE TELEJORNAIS**

AUTOR: CARLOS ALBERTO ORELLANA GONÇALVES  
ORIENTADORA: ADA CRISTINA MACHADO SILVEIRA  
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 15 de janeiro de 2013.

A pesquisa *Vídeo e imaginário apropriados pelo discurso de telejornais* tem a proposta de entender a relação do *medium* vídeo com as formações imaginárias e a apropriação deles realizada pelo discurso jornalístico. Assumimos que as noções de imaginário e da constituição do sujeito são as bases da compreensão e da interpretação do mundo. Dessa maneira, desejamos entender de que modo o vídeo produz efeitos no trajeto da produção cultural, midiática e artística da contemporaneidade. Privilegiamos uma multimetodologia ao abarcar aspectos da constituição do imaginário e dos universos míticos abordados na obra de Gilbert Durand. Priorizamos esse aporte metodológico por ir às profundezas da formação imaginária e, ao mesmo tempo, reconhecer as estruturas que repercutem sobre a paisagem dos fenômenos culturais contemporâneos. Centramos nossos argumentos no privilégio do vídeo se constituir como metáfora suprema, favorecida e sintomática do *Zeitgeist*. Assim, as imagens do vídeo representam um processo de ruptura, apagamento dos afetos, sentimento e emoções, que serão resgatados pelos meios de comunicação de massa, numa ação compensatória de negociação em relação aos novos processos digitais disponibilizados especialmente via *web*.

**Palavras-chave:** Vídeo. Imaginário. Discurso. Jornalismo.





## RÉSUMÉ

La recherche Vidéo et imaginaire approprié pour le discours de la télévision, la proposition est de comprendre la relation entre le médium vidéo avec des formations imaginaires et comment le discours médiatique s'approprie ces éléments. Nous comprenons que les concepts de l'imaginaire et la constitution de l'objet sont le fondement de la compréhension et l'interprétation du monde. Ainsi, nous voulons comprendre comment l'effet vidéo dans la voie de la production culturelle, les médias et l'art contemporain. Nous sommes favorables à un multiméthodologie du perspective de la constitution des mondes imaginaires et mythiques de Gilbert Durand. Donner la priorité de cette approche méthodologique, d'aller en profondeur dans la formation imaginaire dans le même temps que vous reconnaissez les structures qui ont un impact sur le paysage des phénomènes culturels contemporains. Nous concentrons nos arguments sur le privilège de la vidéo comme un indice pour être suprême, privilégié et symptomatique de l'esprit du temps. Et les images vidéo qui représentent un processus de rupture, l'effacement des émotions, des sentiments et des émotions, pour être secourus par des moyens de communication de masse, la négociation d'une action compensatoire en matière de médias numériques, notamment pour *web*.

**Mots-clés:** Vidéo. Imaginaire. Discours. Journalism.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — .....	69
Figura 2 — .....	70
Figura 3 — .....	70
Figura 4 — .....	72
Figura 5 — .....	73
Figura 6 — .....	73
Figura 7 — .....	77
Figura 8 — .....	79
Figura 9 — .....	80
Figura 10 — .....	82
Figura 11 — .....	83
Figura 12 — .....	83
Figura 13 — .....	85
Figura 14 — .....	87
Figura 15 — .....	89
Figura 16 — .....	91
Figura 17 — .....	93
Figura 18 — .....	95
Figura 19 — .....	97
Figura 20 — .....	98
Figura 21 — .....	100
Figura 22 — .....	101
Figura 23 — .....	106
Figura 24 — .....	108
Figura 25 — .....	109
Figura 26 — .....	111
Figura 27 — .....	112
Figura 28 — .....	113
Figura 29 — .....	115
Figura 30 — .....	117



## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 — .....	74
------------------	----



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	16
<b>1.1 Problema de pesquisa</b> .....	17
<b>1.2 Justificativa</b> .....	17
<b>1.3 Objetivos</b> .....	18
1.3.1 Objetivo geral .....	18
1.3.2 Objetivos específicos .....	18
<b>1.4 Objetivos específicos</b> .....	18
<b>1.5 Metodologia</b> .....	19
<b>1.6 Resumo dos capítulos</b> .....	19
<b>2 VÍDEO: entre a arte e a identidade</b> .....	20
<b>2.1 Vídeo em si</b> .....	20
<b>2.2 Estética do vídeo</b> .....	22
<b>2.3 Vídeo: visualidade</b> .....	24
<b>2.4 Vídeo: ontologia e identidade</b> .....	30
<b>2.5 Vídeo: princípio artístico</b> .....	34
<b>2.6 Vídeo: princípio de convergência</b> .....	37
<b>2.7 Youtube</b> .....	42
<b>2.8 Campo jornalístico</b> .....	44
<b>2.9 Youtube, discurso tecnológico e jornalismo</b> .....	48
<b>3 A TRADIÇÃO DO IMAGINÁRIO</b> .....	51
<b>3.1 A tradição do imaginário revisitada</b> .....	51
<b>3.2 Apontamentos do imaginário</b> .....	53
<b>3.3 Imaginário e a perspectiva durandiana</b> .....	56
<b>3.4 O desenvolvimento da teoria da representação</b> .....	59
<b>3.5 Vídeo: negociação entre representação e imaginário</b> .....	61
<b>4 PERCURSO TEÓRICO E METODOLÓGICO DE ANÁLISE</b> .....	64
<b>4.1 A mitocrítica</b> .....	64
<b>4.2 Perenidade, derivações e desgaste do mito</b> .....	66
<b>4.3 A operação da análise</b> .....	68
<b>4.4 Jameson e suas contribuições metodológicas</b> .....	71
<b>4.5 Corpus de análise</b> .....	74
<b>5 A ANÁLISE</b> .....	75
<b>5.1 Análise mitocrítica do vídeo 1</b> .....	77
<b>5.2 Análise mitocrítica do vídeo 2</b> .....	92
<b>5.3 Análise mitocrítica do vídeo 3</b> .....	106
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	121
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	122





# 1 INTRODUÇÃO

A pesquisa é orientada a investigar as lógicas de apropriação de bens simbólicos e suas bases míticas ou de formação de imaginários. E compreender como o vídeo se desenvolve nos aspectos de visualidade, técnicos e artísticos. Partiremos da obra de Jameson para elucidar como os bens simbólicos constroem as condições do debate da produção cultural na contemporaneidade. Priorizamos os estudos do imaginário da linha de Gilbert Durand, ao avaliar que sua obra desvela as condições mais profundas da construção do pensamento na trajetória antropológica do ser. O vídeo, por suas qualidades distintivas de transitoriedade e instabilidade do formato, trouxe-nos questionamentos e tentamos apresentar os elementos que pudessem dar conta desse fenômeno cultural. Há um movimento identificado por Durand que revela a relação entre imaginário e representação, descrita na tópica sociológica que o núcleo dramático do imaginário e todas as suas manifestações precisam encontrar um discurso, racionalizações e um *logos* que repercuta para demanda das instituições.

O aporte metodológico apresenta as condições complexas do nosso objeto, ao mesmo tempo em que amplia e renova as bases epistemológicas tradicionais de lógica cartesiana/aristotélica à medida que reconhecemos as condições de produção de sentido dos bens culturais a partir da sociossemiótica de Jameson.

Priorizamos e fizemos a escolha de três vídeos que podem sintetizar os três regimes de imaginário apontados por Durand. Os vídeos são: da confissão/planejamento do assassinato de crianças na escola do bairro de Realengo, na cidade do Rio de Janeiro, no dia 7 de abril de 2011 (GLOBO<sup>1</sup>, 2011); o segundo vídeo é de imagens gravadas por transeuntes e por câmeras de segurança instantes após a queda de três prédios no centro antigo do Rio de Janeiro, ocorrido no dia 25 de janeiro de 2012 (BAND, 2012); e o último é o naufrágio do navio Costa

---

<sup>1</sup> BAND. *Jornal da Band: câmera registra momento do desabamento de prédios* [vídeo]. Disponível em: <<http://youtu.be/yMg8ggeFf4A>>. Acesso em: 10 de novembro de 2012

GLOBO. *Fantástico - Costa Concordia* [vídeo]. Disponível em: <<http://youtu.be/K5MMfi3rJB4>>. Acesso em: 10 de novembro de 2012

GLOBO. *Jornal Nacional - Wellington Menezes* [vídeo]. Disponível em: <<http://youtu.be/eSChhUkD58Q>>. Acesso em: 10 de novembro de 2012

Concordia (GLOBO, 2012), na costa italiana, sob o ponto de vista dos passageiros, tendo naufragado em 13 de janeiro de 2012, após colisão contra rochas.

### 1.1 Problema de pesquisa

Há um movimento de intensa transformação nos âmbitos socioculturais e que, em certa medida, repercute sobre as noções de compreensão e interpretação do mundo. Desse modo, desejamos entender as noções da produção cultural e artística da contemporaneidade e como elas permitem avaliar os debates sobre o vídeo. De acordo com Jameson (2006), é voz corrente que toda época é dominada por um gênero ou forma privilegiada, cujas estruturas parecem ser a forma mais adequada para exprimir suas verdades secretas ou apresentar os sintomas mais claros de um tempo e lugar específicos. O argumento centra-se na prioridade de certas formas de servirem de índices supremos, privilegiados e sintomáticos do *Zeitgeist* (espírito do tempo). De acordo com Jameson (2006), o vídeo e suas manifestações correlatas, a televisão comercial e o vídeo experimental ou videoarte, representam esse índice máximo de nossa época. Além disso, de acordo com Durand (2002), a lógica do pensamento ocidental e a tradição da filosofia francesa reduzem a imaginação e sua função. Esse movimento tenta colocar de lado tudo que não for racional e cartesiano, o que quer dizer que as imagens são sombras dos objetos e os objetos dos imaginários são objetos duvidosos e frios. Jameson (2006) entende que houve um processo de ruptura, apagamento dos afetos, sentimento e emoções, mas que, na verdade, as imagens tentam desenvolver um *retorno do reprimido*, uma ação compensatória desse *esmaecimento* dos sentimentos que *devolvem ao nosso olhar o brilho da subjetividade*. Como podemos entender o vídeo como espaço onde se manifestam representações e imaginários e pensá-lo nessas lógicas?

### 1.2 Justificativa

Minha justificativa orienta-se no sentido de compreender a constituição de novas dimensões de produção e de consumo do vídeo e sua relação com as demais produções simbólicas. Além disso, percebemos que há um crescente interesse, tanto dos meios

tradicionais de comunicação, como de sujeitos por esse produto audiovisual. Neste sentido, compreendemos a necessidade das pesquisas em comunicação em refletir sobre esse fenômeno que foi potencializado pelos aspectos técnicos dos meios digitais. Há uma necessidade de se pensar o lugar da imagem em nossa contemporaneidade como meio mediador das relações tecnossociais. Assim, compreender as profundezas dessa imagem técnica que surge aos nossos olhos é fundamental para empreender investigações científicas no campo comunicacional. O vídeo, por se situar entre os desvãos e interstícios entre vários campos, permite-nos refletir sobre as lacunas e fendas que dividem essas áreas, isto é, é uma tentativa de empreender um trajeto da constituição do vídeo na contemporaneidade a partir das condições de produção midiática contemporâneas.

### **1.3 Objetivos**

#### **1.3.1 Objetivo geral**

Analisar como o imaginário é revelado através das marcas discursivas dos três vídeos selecionados (caso Wellington de Menezes, queda dos três prédios no RJ e naufrágio do navio Costa Concordia) que foram apropriados pelo telejornalismo.

#### **1.3.2 Objetivos específicos**

- a) apresentar a tensão entre imaginário e representação;
- b) avaliar os modos pelos quais o vídeo é apropriado pelo discurso jornalístico;
- c) analisar o(s) discurso(s) do(s) vídeo(s) selecionado(s) pelo viés mítico;
- d) compreender o uso dos vídeos como estratégias do jornalismo;

## **1.4 Metodologia**

A nossa metodologia vai se guiar a partir dos aportes, da mitocrítica (de linha de Gilbert Durand). Neste sentido, pretendemos, com uma metodologia, empreender uma investigação mais ampla do nosso objeto de pesquisa: o vídeo no seu movimento de apropriação pelo campo jornalístico. De acordo com Durand (1996), a mitocrítica consiste no esforço teórico semio/semântico de buscar o paradigma perdido, que é a natureza humana. O método de investigação científica justifica-se de duas maneiras: pela sua pertinência em relação ao objetivo de ir às formas mais profundas de compreensão humana e pela inovação epistemológica nas ciências humanas.

## **1.5 Resumo dos capítulos**

No segundo capítulo, tentamos fazer um percurso teórico por diversos autores que estudaram o fenômeno vídeo. Ligamos as proposições de Dubois, Belting, Jameson, Latour e Flichy no sentido de olhar nosso objeto de modo não-linear, não-sistêmico e não-cartesiano. Investigamos os processos de constituição do vídeo pelo campo artístico, técnico e social e seu entrecruzamento entre esses domínios.

No capítulo 3, priorizamos o tensionamento entre os conceitos de representação e imaginário e buscamos seus pontos de encontro e aplicações. Para isso, usamos as obras de Durand, Renard e Lefebvre como guias nesse processo de imersão sobre esse espaço de debate. E, neste levantamento, podemos considerar a centralidade desses aportes teóricos para a compreensão do vídeo.

No capítulo 4, apresentamos as propostas metodológicas baseadas em Durand, no que se refere à mitocrítica para desvendar as formações imaginárias, ao mesmo tempo em que propomos olhar o vídeo sob o viés de Jameson, no que se refere à produção cultural pós-moderna.

No capítulo 5, realizamos a análise em si dos vídeos propostos (do planejamento do assassinato em uma escola do Rio de Janeiro, da queda de três prédios e do naufrágio do

navio Costa Concordia), sob a perspectiva da mitocrítica e dos conceitos que foram apresentados nos capítulos anteriores.

## 2 VÍDEO: entre a arte e identidade

### 2.1 Vídeo em si

De acordo com Dubois (2004), é difícil interrogar sobre a identidade do vídeo, pois ele pode ser compreendido como um intermediário (como Belting define *medium*) entre regimes de ficção e de realidade, entre o cinema e a infografia, o filme e a televisão, arte e comunicação. Ele se constitui como objeto instável que sofre pela sua pouca tradição de pesquisa.

Em relação à origem etimológica da palavra, Dubois (2004) se questiona o motivo do uso indiscriminado do termo vídeo que acaba por servir de afixo para qualquer outro termo (videogame, videoinstalação, videomonitoramento, etc.). O termo vídeo tem origem no verbo em latim, eu vejo, e se consagra como o próprio ato do olhar. Assim, por este prisma, o vídeo está presente em todas as artes da imagem. Não importa o suporte ou modo de constituição, todas estão fundadas pela lógica do eu vejo, vídeo.

Dubois (2004) avança, ao identificar que o eu vejo pressupõe a ideia de um sujeito que realiza a ação de ver no presente, que é diferente do tempo da fotografia (eu vi), do cinema (eu creio que vi, sentido ilusionista) e a imagem virtual (eu poderia ver, sentido utopista). Ao mesmo tempo em que funde o objeto e sua ação, o termo vídeo torna estes dois elementos em apenas um. É muito clara a distinção entre a ação de olhar e o objeto a ser observado nas demais instâncias de criação simbólica, o que não ocorre com o vídeo. “Vídeo: imagem-ato. A imagem como olhar ou o olhar como imagem” (DUBOIS, 2004, p. 72). Assumimos esse

aparente paradoxo da instabilidade em fixar o objeto simbólico do vídeo. Entretanto, ao longo de nossa investigação teórica, acabamos por privilegiar a ideia do olhar como imagem, isto é, é o exercício discursivo de selecionar, a partir de regimes de imaginários e de representações, as imagens que constituem o universo das identidades (individuais e/ou coletivas).

O mesmo fenômeno de flexibilidade acontece com o objeto vídeo. O que ele representa: linguagem, técnica, meio de comunicação, imagem ou dispositivo? Dubois (2004) argumenta que há uma estetização do vídeo, ou seja, tenta-se compará-lo com outras formas de imagem, como a pintura, fotografia e cinema, ao lado das imagens ‘tecnológicas’, que têm suas identidades reconhecidas. E esta estetização do vídeo representaria uma forma de ocultar o vídeo como processo de circulação de informação e de conteúdo. Neste ponto, percebemos que há uma estratégia dos meios de comunicação, ao se apropriarem de vídeos produzidos por cidadãos comuns, como tática de aumento de circulação de informação a custos cada vez mais baixos.

Uma hipótese que guiou nossa pesquisa é de que o vídeo movimenta-se entre as esferas da comunicação e das artes, que seriam, *a priori*, antagônicas. Sob o aspecto semiológico, a arte necessita de um objeto (a imagem) e de uma linguagem (morfológica, sintática e semântica); o segundo é puro processo (sem objeto) e simples ação (uma pragmática). Na recepção, o primeiro é da esfera privada, o outro da esfera pública. E, no universo simbólico, a arte é da ordem do nobre, e o segundo, do ignóbil. E o vídeo, por se apresentar na fronteira entre a comunicação e as manifestações artísticas, assume um princípio de ambivalência que estará presente em todas as suas formas, e é deste princípio que nasce sua força e sua capacidade de percorrer diversos campos sociais.

Além disso, Dubois (2004) levanta a questão de que se podemos transpor a estética do cinema e todo seu aparato teórico de compreensão para o vídeo. Estariam eles falando sobre os mesmos problemas, noções e discussões? Assim, Dubois (2004) propõe examinar dois conceitos básicos à cultura cinematográfica: plano e montagem.

Ao apresentar o conceito de plano, Dubois (2004) apoia-se na ideia de Deleuze (2004) de que o plano seria a consciência, o bloco de espaço e de tempo, unitário e homogêneo, que funciona como um todo do filme. O plano é aquele que tece a narrativa fílmica e que dá a ideia de sujeito no cinema.

A construção do sujeito constitui-se através da seleção do quadro que possui uma profundidade (o campo), uma estrutura (uma escala) e um ponto de vista (perspectiva) através do qual se define a consciência (sujeito de enunciação).

Quanto à montagem, é o encadeamento dos planos pelo qual o filme ganha forma. A montagem obedece a certa lógica, princípios e regras. Dubois (2004) recorre a Jean-Pierre Oudart para afirmar que a montagem apaga o caráter fragmentário dos planos para ligá-los e gerar no espectador o imaginário de um conjunto articulado e unitário.

Entretanto, onde cabe o vídeo nesses aportes teóricos? Dubois (2004) compreende que há um uso clássico do vídeo, o que representa dizer que os planos e a montagem obedecem à lógica cinematográfica, mas o ponto decisivo para a discussão é a narrativa, isto é, o modo narrativo e ficcional está longe de ser o gênero majoritário.

E, acima de tudo, o vídeo está associado ao sentido de inovação, de ensaio e experimentação constantes. Como afirma Dubois (2004), não foi à toa que uma série de obras artísticas escolheu a videocriação como gênero. Os modos principais de representação do vídeo são o modo plástico (vídeoarte) e o modo documentário (o 'real' – bruto ou não – em todas as suas estratégias de representação). Neste sentido, a prática videográfica acaba por constituir uma linguagem ou estética particular, mas de modo algum exclusiva.

## 2.2 Estética do vídeo

A partir daqui, Dubois (2004) apresenta os elementos teóricos para balizar a ideia de uma estética do vídeo. O primeiro conceito está relacionado à mixagem de imagens mais do que mixagens de planos. A primeira observação que se faz ao analisar vídeos é que sua força reside na mistura de imagens a partir de três procedimentos: a sobreimpressão (de múltiplas camadas), os jogos de janelas (sob inúmeras configurações) e incrustação (*chroma key*).

A sobreimpressão consiste em sobrepor duas ou mais imagens que pretende produzir um duplo efeito visual. A técnica pode ser subdividida em: transparência relativa, em que cada imagem é sobreposta sob camadas de outras imagens com superfícies translúcidas. Assim, podemos percebê-las nessa sobreposição. Outra técnica da sobreimpressão é da espessura estratificada, que se apoia no efeito de sedimentação de camadas, o que produz a ideia de folheado de imagens.

A sobreimpressão, por trabalhar sob vários pontos de vista e momentos diferentes em uma quase-simultaneidade, acaba por permitir uma ruptura com a representação do espaço sob a perspectiva clássica.

O jogo de janelas permite a justaposição de fragmentos de planos no mesmo quadro. As janelas operam por recortes e fragmentos de imagens e confrontação geométrica, isto é, a montagem do quadro de múltiplas imagens em fragmentos e sob planos distintos.

Quanto à incrustação, é o processo de dois fragmentos de imagens de origem distinta. A técnica é conhecida popularmente pela expressão *chroma key*, que é o uso de uma determinada cor ou luz que permite criar um ‘buraco eletrônico’ na imagem e, no lugar desse buraco, pode ser preenchido por qualquer outra imagem.

Em relação aos planos, Dubois (2004) afirma que há uma dissociação do corpo humano como parâmetro das formas de enquadramento. O modelo antropomórfico perde a pertinência nos casos de incrustação e mescla de imagens. O realismo perceptivo de escala humanista é cada vez mais substituído pelo irrealismo da decomposição/recomposição da imagem. “À noção de plano, de espaço unitário e homogêneo, o vídeo prefere a de imagem, espaço multiplicável e heterogêneo” (DUBOIS, 2004, p. 84).

Dubois (2004) compreende que o olhar único e estruturante é o princípio de agenciamento significativo e simultâneo das visões. A composição é o processo estruturante que o olhar dá na organização necessária para a compreensão da imagem. O vídeo amplia a separação entre corpo e cenário, implode a ideia de continuidade espacial e torna a imagem independente dos seus elementos significantes.

Outra ideia na composição da imagem do vídeo é sua espessura. Dubois (2004) entende que a profundidade de campo da lógica cinematográfica é substituída pela espessura da imagem do vídeo. A profundidade de campo pressupõe uma homogeneidade estrutural do espaço, uma perspectiva monocular, uma recusa da fragmentação e a referência absoluta ao olho, ao ponto de vista, ao sujeito.

De acordo com Dubois (2004), no vídeo, que se compõe pela mistura de imagens, não pode haver um único ponto de vista, pois não há uma única imagem. Neste sentido, contrapomos o conceito de profundidade de campo do cinema pelo de espessura da imagem no vídeo. Essa espessura consiste numa profundidade de superfícies, fundada na estratificação da imagem em camadas. Essa impressão de uma imagem sob a outra construída desenvolve um ‘efeito de irrealidade’ da representação, levando um paradoxo de chegar a uma vertigem.

Outro item na construção da estética do vídeo é o conceito de mixagem de imagens que se contrapõe à ideia de montagem de planos (cinema). Apesar de se montar as imagens, elas são montadas umas sobre as outras (sobreimpressão), uma ao lado da outra (janela) e umas nas outras (incrustação), mas sempre no interior do quadro. O que a montagem distribui na



sucessão de planos, a mixagem do vídeo mostra de uma só vez na simultaneidade da imagem multiplicada e composta.

Dubois (2004) considera que a estética do vídeo produz um único espaço *off*, que é a própria espessura da imagem, isto é, tudo vem a ela e retorna a ela. O modelo de imagens do vídeo é dos fractais: mergulhamos rumo ao infinito num *zoom* (in e out) interminável. “Estamos em um universo que absorve e regurgita tudo, estamos em um mundo sem limite, e portanto sem espaço *off* [...]. A imagem totalizante ou o espaço *off* incorporado” (DUBOIS, 2004, p. 94).

Em suma, Dubois (2004) considera o vídeo como a imagem sem hierarquia, virtualmente total, heterogênea, sem um único ponto-de-vista, imagem-mixagem. Ele instaura novas modalidades de funcionamento dos sistemas de imagens, diante de uma nova lógica, de uma nova estética.

### **2.3 Vídeo: visualidade**

Neste capítulo, tentaremos entender como o vídeo, enquanto dimensão artística, está pressionado por uma série de condições de produção cultural, ao mesmo tempo em que é matéria prima simbólica das identidades dos sujeitos.

A nossa pesquisa investiga o modo pelo qual as formações imaginárias podem ser manifestadas através da imagem técnica e reelabora um espaço de ressignificação sobre a imagem simbólica. Flusser (1985) entende a imagem como sendo a superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente. Quanto à imagem técnica, trata-se da imagem produzida por aparelho. E que a imaginação torna-se a capacidade para compor e decifrar imagens.

Desse modo, entendemos que as ideias em sua superficialidade se inter-relacionam através de meios técnicos, isto é, as imagens técnicas produzem nas imagens ontológicas, (do devir) que são as imagens simbólicas, uma relação de composição e compreensão do real distinta e que altera os padrões de produção simbólica de imagens. Essa alteração pode ser verificada nos trânsitos, complementaridades e intercâmbios de gêneros, formatos e narrativas (caráter híbrido do vídeo) e ao mesmo tempo nas sobreposições de imagens técnicas e simbólicas.

De acordo com Flusser (1985), as imagens técnicas são o resultado de abstração da imaginação que, por sua vez é a capacidade de desenvolver imagens de modo a manter o devir. Ainda segundo Flusser (1985), as imagens técnicas não podem ser idênticas às imagens tradicionais, pois as imagens que vêm das telas não se colocam na mesma potência ontológica do homem. Elas visam modificar nossa relação com os conceitos que apreendem a realidade, enquanto as imagens simbólicas tentam dar conta da realidade enquanto tal. As atuais imagens técnicas são de segunda ordem, isto é, interpõem nas relações com os conceitos que, por sua vez, interferem sobre a realidade.

Definimos a função da imagem na concepção de Flusser (1985, p. 11):

A função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente. As imagens técnicas devem substituir a consciência histórica por consciência mágica de segunda ordem. Substituir a capacidade conceitual por capacidade imaginativa de segunda ordem. E é neste sentido que as imagens técnicas tendem a eliminar os textos. Com essa finalidade é que foram inventadas.

Segundo Jameson (2006), o visual é *essencialmente* pornográfico e tem sua finalidade de fascinação irracional, de arrebatamento. Ele entende a necessidade de fazer uma ontologia do visual em nossa época. As lutas de poder e de desejo são atravessadas pelo visual, que é o campo entre o domínio do olhar e da riqueza do objeto. Para compreender essa emergência da visualidade, é preciso entender seu contexto.

A emergência da visualidade compreende um movimento de substituição das categorias de gênero e de forma pela categoria de *mídia*, que evoca três signos distintos: da modalidade artística (estética), da tecnologia (da máquina) e da instituição social. Esses três campos definem, em maior ou menor medida, a produção cultural na contemporaneidade. Entretanto, de acordo com Jameson (2006), essa transição da esfera estética para a midiática privilegia uma análise linguística e semiótica dos objetos simbólicos, de modo a incluir os fenômenos não-verbais.

Houve também o avanço da primeira arte fundamentalmente midiática: o cinema. O vídeo é índice máximo da transição de uma era prioritariamente ligada à cultura impressa (logocêntrica), que teve na literatura seu maior representante, para uma era essencialmente visual. O cinema, ainda ligado à tradição narrativa e ideológica da literatura, serviu como uma fase intermediária para o avanço do fenômeno do vídeo, cujas características específicas exigem uma reconstrução e sem importação de teorias de outros campos.

Jameson (2006), a partir dessas novas condições de produção, também reavalia o lugar do estético, do cultural e dos bens simbólicos dentro dessa perspectiva. Ele entende que o vídeo imobiliza, neutraliza e integra os espectadores à força ao velho modelo fotográfico, e que há uma despersonalização mecânica (descentramento do sujeito) que vai mais longe nesse novo meio. Entretanto, Jameson (2006), ao tentar elaborar os argumentos que vão legitimar ou desprestigiar a pós-modernidade <sup>2</sup>(cultura e manifestações simbólicas da contemporaneidade e pós-modernidade refere-se à linha de pensamento que questiona as bases da modernidade), entende que houve um *esmaecimento do afeto* na cultura moderna. O esmaecimento do afeto se refere às rupturas, ao apagamento dos sentimentos e das emoções que predominaram na modernidade. O autor compreende que a cultura pós-moderna tenta desenvolver um *retorno do reprimido*, uma ação compensatória desse *esmaecimento* dos sentimentos que devolvem um aspecto subjetivo ao olhar.

De acordo com Jameson (2006), é voz corrente que toda época é dominada por um gênero, ou forma privilegiada, cuja estrutura parece ser a mais adequada para exprimir suas verdades secretas ou apresentar os sintomas mais claros de um tempo e de um lugar específicos. O argumento centra-se na prioridade de certas formas de servir de índice supremo, privilegiado e sintomático do *Zeitgeist*.

Um ponto que destacamos em nosso trabalho é a confluência entre as lógicas de pensamento lacaniano da qual Jameson e Žižek se associam e o pensamento bachelardiano a que Durand se liga. Como apresentar duas tradições que possuem uma visão radicalmente oposta da noção de imaginário? Neste sentido, trazemos os aportes de Žižek sobre Lacan para religar as noções de imaginário e perceber que essas noções são opostas, mas não são concorrentes, isto é, são opostas e complementares. A lacaniana concebe o imaginário como falseamento do real e tende a associar imagem simbólica e imagem técnica; a bachelardiana compreende o imaginário como fundamento biopsíquico da trajetória humana e tende dissociar imagem simbólica da imagem técnica. Mas qual é a relação entre essas duas noções? Na definição de Žižek (2008) sobre essas duas concepções, que o inconsciente é estruturado como linguagem, gramática e lógica próprias que vão fundar a ideia de imaginário, isto é, apesar de percebemos diferenças nas finalidades da noção de imaginário, ambas partem do mesmo pressuposto de que o imaginário exerce uma função mediadora do real e que possui uma lógica própria capaz de alterar as demais lógicas sociais. E Lacan apresenta as noções de

---

<sup>2</sup> A pós-modernidade na definição de Jameson refere-se às condições de produção capitalista flexível ao mesmo tempo a linha de pensamento que desmontam as metanarrativas da modernidade. E o pós-modernismo seria as condições culturais inseridas na terceira fase de produção capitalista.

imaginário, símbolo e real como instrumentos teóricos para resgatar a obra freudiana, e não como contraponto às demais pesquisas do imaginário. Como defende Zizek (2008), Lacan resgata essas noções de outras disciplinas para trazer ao paciente o confronto com os elementos coordenadores de seu desejo. Do mesmo modo, Bachelard (1999) resgata essas noções como confronto aos elementos coordenadores do desejo racionalizante do determinismo empirista. E assim, compreendemos o símbolo como manifestação das capacidades biopsíquicas dos grupos sociais e dos indivíduos em um movimento tautológico de reapropriação cultural através dos mecanismos das instituições.

Assim, queremos desenvolver a ideia de que essas tradições, que podem parecer irreconciliáveis ou até conflitantes, encontram-se, na verdade, sob os fundamentos filosóficos distintos (o que não quer dizer conflitantes). A teoria lacaniana funda-se sob os pressupostos metafísicos da busca de um real revelado pelas condições materiais de existência, como Heidegger (1998) acredita na possibilidade que os objetos simbólicos possuem de revelar essa verdade escondida e de desenvolvermos uma nova dimensão de compreensão do real. Enquanto a teoria bachelardiana desenvolve-se sob os fundamentos ontológicos de Bergson para constituir novos fundamentos epistemológicos da ciência. Destacamos que as noções bachelardianas buscam um retorno ou resgate da metafísica, apoiando-se nos pressupostos ontológicos.

Desse modo, ao contrário do que podemos pensar num primeiro momento da divisão binária entre essas duas grandes escolas de pensamento filosóficas (metafísica kantiniana e a ontologia bergsoniana) que fundam as lógicas de pensamento lacaniano e durandiano, propomos a via de Heidegger (1998) e Zizek (2008) que tentam apresentar laços e pontes, unir o objeto e o sujeito, razão e devir.

O que propomos não é observar essas teorias como irreconciliáveis, onde há apenas rupturas e cisões, mas onde há interstícios, vácuos e fendas que precisam ser preenchidos com essa reconciliação entre o objeto (metafísico) e o sujeito (ontológico) que vai nos revelar as condições do real (no nosso caso através do vídeo), que vai garantir que a dimensão biopsíquica não seja reduzida e que se possa ver o homem em toda a sua potência, em seu devir (deleuziano).

Neste sentido, partimos da definição de imaginário durandiano, o “conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do Homo sapiens” (DURAND, 2002, p. 14) e da função mediadora dos bens simbólicos de Jameson/Lacan, ambos aliados aos diversos campos sociais que definem a posição do vídeo na contemporaneidade (artística, técnica e social).

A partir das considerações realizadas sobre a escolha de tentar unir essas duas grandes tradições de pensamento (lacaniana/durandiana), é necessário destacar que o vídeo em sua dimensão artística (heidegger-jamesoniana). Podemos considerar a videoarte como princípio instaurador de um movimento de autonomia dos discursos sobre a arte, do sujeito e das relações dos discursos com o tempo e espaço, a partir das afirmações de Belting (2006, p. 121) em relação à videoarte:

Na videoarte, o mesmo artista utiliza como espelho um *medium* que não foi inventado verdadeiramente para a expressão pessoal, num gesto totalmente arbitrário. Com isso, traz para dentro de uma mídia veloz, que normalmente serve ao consumo cego, uma lentidão do olhar, tal como ela está associada a qualquer atividade semântica: a interpretação aberta toma lugar da comunicação ou informação fechadas; as perguntas pacientes, o lugar de respostas impacientes.

Jameson (2006) levanta a hipótese do vídeo como *medium*, não nas referências da televisão comercial, ficção ou no documentário, mas na possibilidade de que a animação, ou o desenho animado, tenha sido o precursor mais instigante em pelo menos dois aspectos: adequação entre linguagem visual e musical e seu caráter da produção visual que não obedece às leis de verossimilhança. Tanto na animação quanto no vídeo as implicações lacanianas dos materiais significantes são complementadas pela força da práxis humana.

O autor aponta os objetos artísticos como sendo reveladores dessas transformações socioeconômicas e, mais especificamente, através desses objetos que podemos retomar todos os conflitos, contradições e ideologias<sup>3</sup> que o *Zeitgeist* apresenta.

Jameson (2006) assume a perspectiva de Heidegger para compreensão dos objetos simbólicos, isto é, ele avalia que a obra de arte surge da fratura entre a “ausência de sentido na materialidade do corpo e da natureza e a doação de sentido na história e no social” (JAMESON, 2006, p. 34). Há um jogo de qualidade de materialidade que ocorre na obra artística que renova e amplia sua capacidade de observar o mundo em si mesmo.

O objeto artístico desenvolve a mediação pela qual os sentidos emergem e assim se revele todo o mundo ausente. A arte permite uma transformação do tipo de materialidade existente no mundo, ou seja, ela transforma a materialidade bruta, própria dos objetos sensíveis, em uma materialidade “consolidada e realçada em si mesma e por seus próprios prazeres visuais” (JAMESON, 2006, p. 34).

Um conceito que ressaltamos para entender os desvãos e contradições nos processos de produção cultural pós-moderno é o de mapa cognitivo de Jameson (2006). Considera-se

---

<sup>3</sup> Segundo Zizek, a ideologia deve ser concebida como matriz geradora que regula a relação entre o visível e o invisível, o imaginável e o inimaginável, bem como as mudanças nessa relação.

mapa cognitivo a incompatibilidade radical entre as possibilidades de uma cultura mais antiga e a organização da infraestrutura econômica do capitalismo contemporâneo. Assim, Jameson (2006) entende que se tornam cada vez mais irreconciliáveis as possibilidades de expressão estética e a articulação de produzir uma obra de arte a partir de nossa experiência e nossa história.

Nesse sentido, o vídeo, como objeto artístico, revela a impossibilidade radical de expressão estética e a articulação de representação de nossa história, ao ser um *medium* que desmonta as relações históricas de representação do real e atravessa para um processo de transformação do mundo em mercadorias visuais. Essa desarticulação histórica presente no *medium* vídeo é diagnosticada por Belting (2006) como fenômeno no qual esse novo meio apaga os traços temporais e espaciais através de progressiva digitalização de arquivo, o que torna tudo disponível, e promete o controle imediato sobre todas as imagens.

A obra de arte, de acordo com Jameson (2006), possui duas funções básicas na estrutura psíquica dos sujeitos. Esse esquema das funções da arte é proposto por Norman Holland (apud JAMESON, 2006): a satisfação dos desejos e de proteção da psique contra uma ameaça danosa de poderosos desejos arcaicos. Desse modo, a obra de arte *administra* esse material de desejos e de imaginação, o que desperta um conteúdo imaginário no interior de estruturas de contenção simbólica. Sugerimos que, através desse mecanismo, o vídeo permite, através de certas estruturas simbólicas, construir um conteúdo imaginário nessa dupla finalidade de administrar esse material de desejos e de proteger a psique. O que identificamos, ao longo desse processo, é que os meios tradicionais de comunicação não desenvolvem estratégias de constituição desse imaginário, dando conta apenas do nível mais racional e institucionalizado de construção simbólica, o da representação.

Jameson (2006) avança ao identificar a cultura de massa não apenas como mera falsa consciência ou *besteira*, mas como exercício transformador das angústias e da imaginação social, que devem estar presentes na constituição dessa cultura.

Acima de tudo, é no conteúdo de vídeos feitos por milhões de sujeitos ao redor no mundo que essa estrutura de produção cultural pós-moderna tem uma das matérias primas mais importantes da contemporaneidade, à medida que reelabora esse material de modo a satisfazer suas necessidades comerciais.

De acordo com Jameson (2006), apenas a primazia da própria imagem, em termos de consumo, e a transformação do mundo em mercadorias visuais, revela as marcas da produção cinematográfica pós-moderna. Acima de tudo, ele identifica certos elementos presentes na

produção visual pós-moderna tais como: o desaparecimento do *afeto*, ausência da ansiedade. E todos esses sentimentos são embalados por uma nova gratificação superficial apresentada em termos de uma nova hilaridade.

Apesar de todo o processo de apagamento de marcas espaciais e temporais, administração de desejos e imaginários, ausência de autenticidade, há uma ação compensatória de retorno de uma subjetividade e de constituição de identidade. Neste sentido, vamos aprofundar a questão da ontologia a partir da perspectiva de Slavoj Žižek (2008) e Jameson (2006).

## **2.4 Vídeo: ontologia e identidade**

O nosso objetivo é traçar o paralelo entre esses dois grandes teóricos (Slavoj Žižek e Fredric Jameson) que observam nos objetos simbólicos e na sua produção uma maneira eficaz de perfazer o caminho da constituição das principais categorias de compreensão do nosso tempo.

De acordo com Jameson (2006), as noções de sujeito se baseiam em duas perspectivas básicas: a historicista e a pós-estruturalista. A primeira entende que houve um sujeito centrado, mas que ele foi duramente descentrado no mundo da burocracia organizacional. A segunda perspectiva assume a ideia de que esse conceito de sujeito jamais existiu, sendo apenas uma fantasia, miragem, devaneio ideológico.

Entretanto, Jameson (2006) se liga, de certo modo, à perspectiva historicista de concepção de sujeito, o que faz entender que houve um processo problemático de construção da expressão dos sujeitos, ou seja, os ideais de expressão se esvaziaram durante a fase do alto modernismo.

Segundo Jameson (2006), as transformações da ordem social moderna para uma nova ordem pós-moderna constituiu o que chamaríamos de morte do sujeito, o fim da mônada, do ego e do indivíduo autônomo burguês, o que enfatizaria o descentramento do sujeito antes centrado.

Jameson (2006) assume a ideia de que a subjetividade, entendida nos padrões conceituais modernos, está ligada à exteriorização da expressão individual, sendo muito bem

representada pelos artistas que assumiriam esse terrível paradoxo (contradição) de, ao se constituir como “subjetividade individual, autossuficiente e um domínio fechado, também nos isolamos de todo o resto e nos condenamos à solidão vazia” (JAMESON, 2006, p. 43).

Jameson (2006) considera que o pós-modernismo resolve esse paradoxo do alto modernismo ao fazer recrudescer o ego burguês, ou seja, o fim do estilo, do único e do pessoal substituindo por *intensidades* (conceito psicanalítico adotado por Lyotard para descrever as pulsões de libido), um conceito ligado à categoria de euforia de ordem autossustentada e impessoal.

Jameson (2006) entende que as obras dessa cultura pós-moderna podem estar atreladas à ideia de esquizofrenia apresentada por Lacan, que a compreendia como a ruptura na cadeia de significantes, ou seja, uma quebra da série sintagmática entre o significante e o significado. No sentido lacaniano, o significado surge do movimento entre significante e significado. Tratando-se de uma mera aparência, um “efeito-de-significado, como a miragem objetiva da significação gerada e projetada pela relação interna dos significantes” (LACAN apud JAMESON, 2006, p. 53). E quando há cisão na relação e as cadeias de significação são quebradas, então, temos um amontoado de significantes que não tem relação entre si e que é chamada de esquizofrenia.

Jameson (2006) aponta a esquizofrenia como relação entre os fenômenos linguísticos e a formação da identidade. E a disfunção linguística e da psique do esquizofrênico pode ser entendida em dois níveis. O primeiro nível é o da identidade pessoal, que é um

efeito de uma certa unificação temporal entre o presente, o passado e o futuro[...] Se somos incapazes de unificar o passado, o presente e o futuro da sentença, então somos também incapazes de unificar o passado, o presente e o futuro de nossa própria experiência biográfica (JAMESON, 2006, p. 53).

Neste sentido, Jameson (2006) entende que essa ruptura da temporalidade (do presente contínuo) invade os indivíduos de modo repentino, dramático e material, ou seja, esse presente é percebido pelo sujeito com muita intensidade e carrega em si uma intensidade de afetos (ansiedade, perda da realidade e intoxicante).

De acordo com Jameson (2006), essa relação entre esquizofrenia e a organização temporal poderia ser formulada a partir da noção heideggeriana de fenda ou ruptura. Assim, a obra de arte se transforma em um texto. E o que, por sua vez, a teoria das diferenças tenta enfatizar, é a disjunção até o ponto em que os elementos do texto (palavras e sentenças) tendem a se desintegrar em uma ordem inerte e aleatória.



Para a compreensão da profundidade da questão do pós-modernismo e de suas implicações identitárias, sociais e políticas, um autor que assumimos para o diálogo com Jameson (2006) é Zizek. Um conceito que é fundamental na obra de Zizek (2008) e que pode ajudar a elucidar a questão da identidade é o de paralaxe.

De acordo com Zizek (2008), a paralaxe é a fenda fundamental que se abre, impõe-se e torna-se intransponível no confronto de dois pontos de vista que estão intimamente ligados, mas na qual não há nenhum fundamento neutro. Em consequência, podemos observar a *lacuna paraláctica* dos projetos moderno e pós-moderno no que tange à constituição simbólica dos sujeitos na sociedade, mais precisamente na constituição de suas identidades a partir dessa nova ordem.

Segundo Zizek (2008), o conceito de lacuna paraláctica é fundamental para entender e reabilitar a noção da filosofia materialista, isto é, “enquanto muitas ciências de hoje praticam [...] a dialética materialista, em termos filosóficos elas oscilam entre o materialismo mecânico e o obscurantismo idealista” (ZIZEK, 2008, p. 15). Neste sentido, a paralaxe torna-se um conceito para entender não só questões do desenvolvimento de teorias e paradigmas, mas, sobretudo, para ultrapassar as dimensões entre o indivíduo e a sociedade.

Zizek (2008, p. 17) revela que devemos entender essa lacuna entre o indivíduo e sociedade, ou seja, “ordem objetiva da Substância social só existe na medida em que os indivíduos a tratam como tal, relacionam-se com ela como tal”. Zizek (2008) aponta que é necessário ultrapassar a polaridade entre os opostos pelo conceito de tensão, lacuna. E que esse desvão, que é chamado de paralaxe, está presente nas principais questões teóricas de nosso tempo: paralaxe ontológica, do Real, do inconsciente.

De acordo com Zizek (2008), a ênfase cartesiana do sujeito pelo conceito de *cogito* nada mais é do que uma função estrutural pura da linguagem apontada por Lacan. Assim, a desintegração das identidades substanciais partilhadas nasce do mesmo movimento da posição do enunciado, isto é, parte da dúvida radical de si mesmo. Dar ênfase a essa categoria de identidade é fazer uso privado da razão, “agimos como indivíduos ‘imatuross’, não como seres humanos livres, que enfatizam a dimensão da universalidade da razão” (ZIZEK, 2008, p. 20-21).

Além disso, não deveríamos assumir uma postura de identificação específica com um determinado grupo, mas seguir uma lógica que é atravessada diagonalmente pelos antagonismos de todos os grupos específicos. Acima de tudo, Zizek (2008) entende a identidade sob a perspectiva lacaniana entre os sujeitos de enunciado e de enunciação. A identidade nasce da confluência entre as categorias do sujeito e do objeto, isto é, a noção do

indivíduo surge da atividade *assujeitamento* do sujeito em relação a uma determinada realidade ou objeto.

[...] é a atividade de sujeitar-se ao inevitável, o modo fundamental da passividade do objeto, de sua presença passiva, é a que comove, incomoda e perturba, traumatiza a nós (sujeitos): em seu aspecto mais radical, o objeto aquilo que objetiva, aquilo que perturba o funcionamento tranquilo das coisas (ZIZEK, 2008, p. 31).

De acordo com Zizek (2008), o paradoxo nasce dessa inversão de papéis: o sujeito é concebido pela sua passividade em relação ao objeto e é no objeto que é percebido o movimento (de incomodar). Nesse momento, surge Lacan (2010) para compreender que a subjetividade está inscrita no modo como olhamos ou o ponto de observação a que esse olhar se dirige, o que reflete na mudança ontológica do próprio ser. Um exemplo lacaniano pode nos revelar esse processo de mudança ontológica a partir das estruturas de observação.

Um determinado objeto que pode ser objeto de desejo é, para outro, um mero objeto ordinário. Essa diferença ocorre por uma fratura, por uma lacuna paraláctica e pela compreensão simbólica. Esse contraste é o que de mais subjetivo podemos encontrar na constituição dos sujeitos e ao mesmo tempo do objeto. Neste sentido, Zizek (2008) traz Kant para romper com essa estrutura do ponto de observação que será a grande divisora dessas entidades: sujeito e objeto, para reconciliá-las, não importa o ponto de vista que tomamos, mas encarar a realidade pela própria fratura, falha, lacuna pela qual essa diferença se produz.

Desse modo, podemos observar tensionamento, aproximações e aprofundamento dependendo do ponto de vista que assumimos sobre essa noção ligada aos estudos sobre identidade. Podemos definir que Jameson (2006) compreende que o objeto artístico desenvolve a mediação de sentidos que revelam o mundo ausente da subjetividade, o que quer dizer que a partir do processo de objetividade do universo simbólico é que a subjetividade se constrói. Entretanto, Jameson (2006) observa que a modernidade e a pós-modernidade romperam com os laços mais tradicionais do universo simbólico do sujeito, o que produziu o efeito de *achatamento* do eu, sendo substituído por *potencialidades*. Assim como Zizek (2008), Jameson (2006) percebe que a identidade é um projeto moderno que deseja substituir a constituição do sujeito e aumentar a dissociação dos seus fundamentos linguísticos e psíquicos, e que sua manifestação mais evidente está no rompimento entre significante e significado e o desenvolvimento de uma autonomia do significante e da imagem sem a aliança com os discursos que o precedem.

Zizek (2008) aprofunda essa noção de falha e ruptura da constituição do sujeito para um nível mais fundamental, apoiado pela obra de Kant, ao observar que o sujeito ou sua

noção não está em um dos polos (sujeito ou objeto), mas é na intersecção entre esses dois entes que está o sujeito. Rompe com o idealismo e nega o antagonismo entre esses dois entes reconciliando-os em um novo patamar de complexidade do pensamento.

Zizek (2008) desarticula alguns aspectos da metafísica e a reorganiza sob as noções da ontologia ao pressupor que foi a metafísica responsável por esse conteúdo essencialista que povoou as noções de sujeito moderno, mas que o ser (leia-se sujeito) deve ser pensado em sua diferença ontológica a partir da ideia de finitude, ou seja, “o Ser é o horizonte de finitude que nos impede de conceber os seres em seu Todo” (ZIZEK, 2008, p. 41).

A partir da noção de Jameson (2006) da identidade sendo constituída através da mediação dos bens simbólicos e de uma dissociação entre os níveis de significante e significado aliado à noção de fratura ou interstício, Zizek (2008) fundaria a sua compreensão do sujeito. Percebemos a necessidade de aprofundar o modo pelo qual o simbólico/artístico se manifesta como campo privilegiado de constituição do sujeito, especialmente, como o vídeo apresenta-se como *medium* eficaz na compreensão da contemporaneidade.

Neste sentido, os três vídeos pesquisados atuam como elementos que unem a fratura e o interstício entre os sujeitos (de enunciação) e o próprio objeto (imaginário) num outro patamar não essencialista, isto é, os vídeos unem o objeto e sujeito garantindo uma nova identidade que foi dissociada em seus fundamentos linguísticos e psíquicos. Essa nova identidade encontra-se nesse tensionamento constante entre esses dois entes (sujeito e objeto) numa nova aliança da imagem com seus discursos e processo de significação.

## **2.5 Vídeo: princípio artístico**

Entendemos que a preocupação teórica com o vídeo nasce no desenvolvimento da videoarte, tanto videoinstalação quanto videotape. Portanto, é necessário empreender um roteiro da dimensão artística do vídeo para entender suas lógicas e processos. Belting (2006) entende que o vídeo, diferentemente do cinema ou do teatro, não possui nem texto nem roteiro. Ao discutir sobre a videoinstalação, Belting avalia que a sequência de imagens só pode ser vista durante a visita de um observador que assiste a ela. A videoinstalação não pode ser documentada ou descrita, só se pode retê-la através de seu próprio meio (*medium*), o vídeo.

Desse modo, o vídeo que nasce em outros contextos apresenta, em maior ou menor medida, essas mesmas características da videoinstalação: a ausência de um texto ou roteiro que o determine, escapa a quase todo momento de descrição e documentação, e faz sentido em sua própria visualização, determinada pelo observador em seu momento de contato.

A necessidade de compreender os vídeos dentro de sua lógica de visualização pode revelar uma pista para entender o campo jornalístico. O que consiste compreender a visualização desses vídeos na própria plataforma digital representaria a institucionalização daquilo que Jameson (2006) entende pelo domínio do olhar e da riqueza do objeto visual.

Além disso, dialogando com Jameson (2006) podemos compreender a emergência desse universo de visualização como substituição da categoria estética e de gênero pela categoria de mídia, ou seja, a consagração da ordem estética pela técnica. E a impossibilidade radical de expressão estética e a articulação de representação de nossa história. O vídeo (e as artes multimidiáticas) está num campo de jogo para as mais diversas teorias. Não podemos tentar inundar essa modalidade apenas com as teorias do campo artístico.

A videoinstalação ou a arte multimídia é uma invenção dos anos de 1960, período em que, segundo Belting (2006), a indústria, pela primeira vez, fazia uma oferta favorável à aplicação não comercial da mídia, assim, proporcionando pequenas possibilidades de autonomia aos artistas. O discurso da autonomia sobre o vídeo apresenta sua manifestação mais clara nas plataformas digitais como o *Youtube*, que apresenta em sua página a frase *Broadcast Yourself* (transmita a si mesmo).

Belting (2006) avança na compreensão do vídeo em sua dimensão artística ao perceber que essa avalanche de documentação e registro de imagens de que ele é o principal *medium*, destrói as barreiras temporais de presente e passado. Assim, constitui-se um processo de presente contínuo e inevitável em que todas as imagens estão disponíveis para serem refeitas. “O arquivo total de imagens fica à disposição do laboratório todo-poderoso” (BELTING, 2006, p. 118).

A arte multimídia (especialmente a *videoinstalação*) pode ser considerada arte não pela sua dimensão técnica, mas em sua visualização, de acordo com Belting (2006). Sua intensa investigação teórica decorre de sua posição periférica dentro da indústria do entretenimento.

Acreditamos que há um movimento da indústria do entretenimento de correr atrás desse novo *medium*, o que consistiria em uma manifestação do conceito de mapa cognitivo que pode ser considerado a desarticulação entre a expressão estética das subjetividades e a

produção artística da contemporaneidade. Isso pode ser verificado na explosão de plataformas/redes sociais digitais que promovem a produção de bens simbólicos entre seus interagentes (*Pinterest, Youtube, Vimeo, Drawsomething*).

Acima de tudo, Belting (2006) identifica no videoartista a preocupação de crítica a uma arte mercantilizada, assumindo o próprio corpo como objeto artístico e lugar pelo qual se expressa a arte. Há, nos vídeos (artísticos ou não), uma intensa preocupação de uso do próprio corpo como instrumento de autorrepresentação. É tão intrínseca a relação entre corpo e vídeo que Belting (2006) faz uma metáfora no qual o vídeo assume o papel de cérebro que tudo armazena e organiza, sendo que esse *cérebro* acaba por immortalizar os sujeitos através de um jogo de música e de imagem em um círculo infinito. Esse jogo se aproximaria do nosso nível de consciência.

Um argumento apresentado por Belting (2006) para entender a nossa relação com o vídeo está depositado na ideia de que na imagem do olhar está contido um narcisismo, e que esse olhar é o nível intermediário entre o ‘eu’ e ‘imagem’, mas que a todo o momento se perde. A separação entre sujeito e objeto ocasionada pela ação do olhar conduz a uma “queda sem gravidade, num espaço em que tudo é somente projeção e o tempo exterior é excluído” (BELTING, 2006, p. 124).

Neste sentido, consideramos que a tentativa do sujeito de olhar sua realidade através do vídeo é uma tentativa que a todo o momento escapa a sua captura. O vídeo serve como o *medium* propício nesse eixo do olhar de resgatar a relação entre sujeito e objeto e impedir de modo vicário esse processo de exclusão de espaço e tempo que nos impede de constituir nossa noção de sujeito.

Outra característica da videoinstalação que, muitas vezes, se apresenta também nos vídeos que são alçados ao campo jornalístico, é a fusão entre observador e autor em um só sujeito. A narrativa gira em círculos sem um começo ou um fim no qual possamos ver o observador e as imagens em movimento, mas a distância entre observador, imagem e objeto é quebrada no movimento interno de imagens. Belting (2006) analisa que esse sujeito apenas se apresenta nas videoinstalações em termos de consciência sem corpo. A consciência é o espaço interno simbólico de imagens e som. O corpo perde sua existência nesse processo da corrente de imagens e sons no qual a consciência se exalta. Neste sentido, compreende-se a metáfora do vídeo como cérebro, espaço de memória e recombinação simbólica que o vídeo enquanto *medium* se constitui.

Belting (2006) apresenta o argumento na constituição do eu no vídeo a partir da ideia de que o observador (e não o autor) centra-se como ator principal do eu e constrói para ele um

espaço de ressonância no qual as imagens estão descentralizadas e se diluem em sua legibilidade e sua substância. Desse modo, podemos entender que a qualidade da imagem é o menos importante no vídeo, mas é a constituição do eu através do olhar e de seu papel de observador que tornam esse vídeo alvo de atenção da nossa pesquisa.

Além disso, o vídeo atualiza uma antiga experiência da pintura de retratos diante da qual podemos observar um espaço literal e não apenas o pintado, mas que não podemos entrar com nosso corpo. Assim, somos levados pelo vídeo de um lado ao outro através do turbilhão de imagens e sons. Essa simulação decompõe o corpo em apenas imagens dele. De acordo com Belting (2006), a imagem sem corpo aliada aos aparatos técnicos descontrola a própria imagem do corpo. As partes do corpo são imagens isoladas, “sílabas imagéticas”, essas letras e palavras não compõem um texto.

Segundo Belting (2006), a imagem está numa relação com o corpo semelhante àquela que tem com o ser. A busca por um apoio nesse fluxo de imagens se depara com o corpo e o ato de fala como os desvios, isto é, pontos mais ou menos fixos nesse processo de não fixidez. A atenção e fixidez que a tela apresenta ao observador têm no corpo uma estratégia de perda ainda maior de uma identidade da imagem, apagando sua profundidade no corpo físico. Belting (2006) enfatiza que a sensação corporal se apresenta nos vídeos como um local de resistência e de manifestação artística; nesse espaço, se reencontram sinais perdidos da história da arte e do próprio debate artístico.

Nos limites do artístico, Belting (2006) percebe as manifestações do universo técnico ou tecnológico na produção, consumo e circulação desses bens culturais que interferem não apenas nesses bens, mas, fundamentalmente, nas noções de espaço, de tempo e do próprio corpo como índice de articulação da identidade.

## **2.6 Vídeo: princípio de convergência**

Assumimos o vídeo como discurso/gênero que está atrelado a diversas lógicas e campos sociais e, desse modo, é fundamental, ao longo da pesquisa, levantar alguns aspectos dessa relação que o vídeo mantém com os demais campos sociais.

Um campo para a compreensão do vídeo, na contemporaneidade, é o da ênfase técnica e das tecnologias digitais. Compreendemo-lo inserido nas plataformas digitais se constitui em ator capaz de se agenciar e desenvolver suas associações.

Nesse sentido, Bruno Latour (2008) e Edgar Morin (2001) constituem-se como bases teóricas para entendermos quais são as lógicas que estão presentes na relação do campo midiático (principalmente, o jornalístico) com o das plataformas digitais que disponibilizam esse material simbólico.

Latour (2008) faz uma metáfora para entender como os objetos podem ser repensados como atores sociais, isto é, os objetos também possuem a capacidade de agenciamento. Latour (2008) pensa a metáfora do supermercado no qual não poderíamos considerar uma prateleira ou uma fila de produtos como atores sociais, mas como as múltiplas variáveis estão dispostas (preços, organização, embalagem), que revelam ao observador novas combinações que podem formar aquilo que chamaremos de rede. Consideraremos rede como uma série de associações (agenciamentos) momentâneas que se caracterizam pela maneira que se reúnem e geram novas formas de associações.

A Teoria do Ator Rede (TAR) de Latour (2008) compreende os objetos como atores sociais tão importantes quanto os humanos nos agenciamento. E dá ênfase às associações de curta duração, relocalizando a noção de grupo social e de ação social. É no desenvolvimento dessas ideias que surge a teoria do ator rede que será base estrutural em estudos de cibercultura e de tecnologias digitais.

Latour (2008) identifica duas razões para a exclusão dos atores não humanos (objetos) das explicações das grandes teorias sociológicas. A primeira razão é que a teoria da ação social era composta por um diminuto conjunto de ações. O segundo motivo se refere ao entendimento da ação social através de sua força (extensão e durabilidade). Assim, ele propõe uma sociologia das associações em oposição à teoria do social.

E, com Latour (2008), podemos entender de que modo o vídeo, em si, age como ator social. Ele descreve que os objetos tornam-se atores na medida em que produzem relatos, rastros, oferecem informações para os observadores. Mas quando esses objetos estão invisibilizados ou silenciados como faremos para revelar se são ou não agentes sociais? Assim, o autor cria um roteiro de tarefas para revelar o papel dos não-humanos nos mais diversos agenciamentos.

De acordo com Latour (2008), o primeiro ponto é seguir as inovações. O estudo das inovações é espaço privilegiado para compreender como os objetos são mediadores importantes e que vivem uma vida plenamente múltipla e complexa dedicada aos mais

diversos agenciamentos sociais. O segundo ponto para observarmos como um determinado objeto (em nosso estudo, o vídeo) exerce um papel de ator social, é aproximar os objetos de pessoas que desconhecem seu uso sociotécnico. Nesses encontros, produz-se um efeito de novidade no qual os objetos (por um determinado tempo) exercem um papel fundamental. O exemplo dos manuais de uso são os mais eficazes para entender que só depois de um período de experiência é que os objetos são silenciados.

O terceiro fator é perceber os acidentes e falhas. Nesses momentos de falha e erro, os objetos interrompem seu silenciamento e tornam-se mediadores plenos. De acordo com Latour (2008), os objetos, que há alguns minutos pareciam totalmente automáticos e autônomos tornam-se plenos de ações humanas. Para o pesquisador, as ciências sociais ao demarcarem uma separação entre o natural e o simbólico acabam por desprezar os objetos e seus agenciamentos nas mãos das engenharias e da ciência; ou seja, houve um processo de expropriação dos objetos e de seus agenciamentos pelos campos da engenharia ao mesmo tempo em que houve o desenvolvimento do campo das ciências sociais.

Acima de tudo, Latour (2008) compreende que o social parece estar diluído em todas as partes e nenhuma parte em específico. De modo que nem a ciência e nem a sociedade são suficientemente estáveis para existir em uma sociologia sólida.

Neste sentido, os nós da rede, no qual os vídeos constituem, ao serem inseridos numa plataforma digital devem ser de interesse da Sociologia e das demais ciências humanas na medida em que pesquisar as associações que realizam repercute sobre o que é o social. De modo mais enfático, representa dizer que o social não é algo palpável e acessível ao observador, é apenas visível pelos rastros que deixa. O social também se apresenta quando se produz novas associações entre elementos que em si não são sociais, mas que atuam como atores sociais ao constituir papel decisivo em determinada situação.

Assim, Latour (2008) enfatiza que em situações de inovação, na qual as fronteiras são incertas, em que flutuam a variedade de entidades a considerar, apenas a sociologia das associações é capaz de dar conta de tal situação.

Neste sentido, a teoria da complexidade de Morin (2001), aliada à Teoria do Ator Rede, também traz elucidações para entender a lógica de como o vídeo, dentro de uma configuração de rede de que é o exemplo o *Youtube*, é reapropriado pelo campo jornalístico.

Desse modo, Latour (2008) tenta entender quais são as lógicas, leis e relações que os diversos agentes em uma estrutura de rede constituem, como o acaso, a desordem se auto-organizam e atuam como atores nas demais relações sociais. Morin (2001) faz uma metáfora



para entender como a desordem desenvolve estruturas auto-organizadas, cujo exemplo é o turbilhão de Bérnard. Nesse exemplo, temos um recipiente cilíndrico com um determinado líquido aquecido por uma fonte em baixo desse recipiente. A uma certa temperatura, a agitação cessa e produz um movimento turbilhonar organizado de caráter estável. Desse modo, poderíamos entender a relação complexa que une as mais diversas espécies de vídeos feitos sob os mais diversos propósitos desenvolvendo uma rede auto-organizada e estável capaz de produzir princípios de organização.

O que mais desafia a compreensão é observar dois princípios que, aparentemente, juntos parecem excludentes: ordem e desordem. De acordo com Morin (2001), constata-se que fenômenos desordenados são necessários em certas condições para a produção de fenômenos organizados, os quais contribuem para o desenvolvimento da ordem.

É necessário entender como esse processo de auto-organização se efetua. Podemos partir do princípio de recursão organizacional, que é o processo no qual os produtos e os efeitos são, ao mesmo tempo, causas e produtores do que os produz. O vídeo produz a configuração de rede ao mesmo tempo em que essa rede, depois, retroalimenta a produção de novos vídeos numa série de retroações e contradições. A recursividade é uma ideia que rompe com a ideia linear de causa/efeito, já que tudo o que é produzido volta-se sobre o que o produz, num ciclo autoprodutor e organizado.

Outro princípio que nos faz pensar sobre o vídeo como fenômeno produtor de uma própria realidade em si auto-organizada é o princípio hologramático de Morin (2001). O menor ponto da imagem do holograma contém a quase totalidade da informação do objeto representado. Podemos avançar e entender que cada vídeo carrega toda a tradição das áreas artísticas, ontológica e técnica capazes de representar o todo do campo imagético do vídeo.

A partir dos dois princípios, os vídeos constituem um ator, que por sua vez, constitui a rede que volta a constituir o vídeo de modo que cada parte carrega todas as informações necessárias para sua auto-organização. Queremos entender, após esse processo de organização, quais são as lógicas que levam um determinado vídeo ser apropriado pelo campo jornalístico.

O que confere ao vídeo essa capacidade de ser ainda mais visibilizado e regido pela lógica midiática do jornalismo. Morin (2001) desafia-nos ao apresentar o conceito de ação estratégica. A estratégia seria uma predeterminação de uma série de cenários que poderão ser modificados de acordo com informações que se apresentem no curso de uma ação. A ação estratégica luta contra o acaso ao buscar as informações necessárias capazes de predizer a ação futura.

Desse modo, entendemos que os produtores de vídeo e os próprios vídeos em si estão dotados dessas habilidades de reconhecer os múltiplos cenários midiáticos de acordo com as informações que são apresentadas no campo. Desenvolve-se um processo no qual, tanto os vídeos como o campo jornalístico estão em um processo auto-organizado e estável capaz de representar a mídia.

O que desejamos, neste subcapítulo, foi evidenciar, através de Latour (2008) e de Morin (2001), como as noções da técnica vieram aprofundar as noções de sujeito e de objeto desenvolvendo uma ruptura epistemológica, mas acima de tudo ontológica. É apresentada uma nova relação ou uma relação mais complexa do sujeito e do objeto, bem como da dimensão instável entre eles.

Essa instabilidade ontológica não é restritiva ao conhecimento, mas faz regredir o determinismo e a objetividade cegos. E introduz o pensamento autocrítico e autorreflexivo. Morin (2001) apresenta suas considerações sobre como pesquisar dentro dessa nova ordem epistemológica. E suas considerações fazem parte de nossa preocupação da investigação científica. Neste ponto, Morin (2001) reapresenta alguns pontos já discutidos por Merleau-Ponty e que são os seguintes: a considerarmos o ponto de vista como constitutivo da nossa investigação e que nossa situação dentro desse ambiente institui nosso conhecimento; o segundo ponto é que esse ponto de vista em nosso ambiente produz os condicionamentos ideológicos sobre o conhecimento.

Ao longo desse capítulo, tentamos descrever de que modo os diversos universos — simbólico, artístico, técnico — produzem efeitos sobre a constituição do sujeito (ontologia) e de como ele retroalimenta esses diversos campos.

No próximo capítulo, tentaremos aprofundar sobre o nível simbólico, mais precisamente ao entrar no universo do imaginário e suas implicações sobre o universo da suposta racionalidade do cotidiano. E como ele é a base constitutiva desde os rituais diários mais prosaicos até as instituições mais complexas.

## **2.7 Youtube**

Agora iremos fazer uma trajetória de como a plataforma digital de vídeos *Youtube* se consolida como um dos principais canais de comunicação digital em nossa

contemporaneidade. Jenkins (2008) compreende o *Youtube* como marco zero para produção e distribuição da mídia alternativa ao mesmo tempo em que une uma série de comunidades alternativas, cada uma produzindo seus conteúdos de forma independente.

Segundo Jenkins (2008), a plataforma de vídeos *Youtube* nasce na confluência de operações de mídia de massa e de formas de cultura participativa. Entende-se cultura participativa como uma série de comunidades diversas que produzem material midiático independente.

Jenkins (2008) reflete também que a plataforma funciona como um ambiente criativo, isto é, seus participantes estão sempre à procura de conteúdos significativos (leia-se criativos e ousados), como reação ao conteúdo massificado oferecido pelos grandes meios de comunicação.

Entretanto, Jenkins (2008) percebe que o sucesso do *Youtube* está no fornecimento de um canal de distribuição de conteúdo de mídia amador e semiprofissional, estimulando novas atividades de expressão. Além disso, ter um *site*/página compartilhado por formas tradicionais e alternativas de produção cultural obtêm uma maior visibilidade do que fossem distribuídas por portais separados e isolados.

Assegurar o mesmo ambiente de compartilhamento de conteúdo simbólico significa o rápido aprendizado a partir de ideias novas e novos projetos. Isso desenvolve uma atmosfera de colaboração entre as comunidades. “O *Youtube* tornou-se um simples indicador para esses *sites* alternativos de produção, criando um contexto para conversarmos sobre as transformações em curso” (JENKINS, 2008, p. 348). Aqui, aliamos à ideia de Dubois (2004), de que o vídeo assume um lugar intermediário entre diversas formas de manifestação simbólica, isto é, o *Youtube* torna-se um grande mediador das atividades de expressão simbólica na pós-modernidade.

Acrescentando as ideias de mito, de símbolo e de imaginário de Durand (2002), podemos entender que o *Youtube* tornou-se uma metáfora maior de um ambiente de compartilhamento de imaginários e de símbolos ressignificados como, por exemplo, quando a cultura de fãs tenta remixar conteúdos contemporâneos com antigos numa tentativa de desenvolver o ‘fluxo’ da ordem simbólica.

Outra característica do *Youtube* é sua função de arquivo onde curadores amadores podem perceber o ambiente cultural audiovisual à procura de conteúdos significativos. Jenkins (2008) avalia que estes produtores de conteúdo podem fazer isso em reação à mídia de massa, apresentando um conteúdo amador a um público maior.

Outra capacidade que tornou o *Youtube* uma das principais referências na produção simbólica na pós-modernidade, é que ele vive em simbiose em relação a uma série de redes sociais. Seu conteúdo espalha-se em *blogs* onde ele se reconfigura e torna-se pauta de discussão entre os interagentes das redes sociais.

O que podemos destacar é que o *Youtube* foi o primeiro, segundo Jenkins (2008), a reunir a produção, seleção e distribuição de material simbólico (audiovisual) em apenas uma plataforma. Ele foi o responsável por direcionar tanta atenção ao papel de pessoas comuns na paisagem transformada das mídias. Há dois argumentos que são levantados por Jenkins (2008) para a defesa de cultura de fãs como manifestação dessa transformação no cenário midiático. O primeiro refere-se de que não há mais uma única cultura *mainstream*, mas uma série de diferentes pontos de produção e consumo de mídia. O segundo argumento está na ressignificação da cultura ‘marginal’ que se tornou ‘normal’, o que acabou por fazer com que os meios massivos viessem a incorporar esse ‘marginal’ em sua pauta.

Uma hipótese de nossa investigação é que o uso de vídeos produzidos por pessoas comuns apresenta três características das transformações do ambiente midiático. De acordo com Muniz Sodré (2002), a primeira é esta negociação que os meios massivos fazem com os meios digitais alternativos para a divisão de audiência, isto é, percebendo esse novo direcionamento da atenção do público para os meios digitais acaba-se por incorporar elementos desse novo cenário como estratégia de negociação com esse público.

A segunda é, como afirma Muniz Sodré (2002), um processo de midiaticização da vida cotidiana, ou seja, as pessoas veem sua realidade através dos interesses das mídias e dos seus sistemas de valores. Entendemos que, quando cidadãos comuns se preocupam em registrar eventos cotidianos que possam se tornar pauta, eles estão profundamente imersos numa cultura que digere a si mesma em termos midiáticos.

A terceira (SODRÉ, 2002) é uma instrumentalização simbólica que a midiaticização oferece ao conjunto de sujeitos que estão inseridos em sua ambiência. A instrumentalização aqui apresentada é aquela de reconhecimento de gêneros, formatos e formas de leitura dos objetos simbólicos midiáticos. É através do consumo desses bens que os sujeitos encontram-se, em alguma medida, dispostos a produzir (ressignificar) materiais que poderão depois ser apropriados pela própria lógica midiática.

## **2.8 Campo jornalístico**

Em relação à lógica dos campos de bens simbólicos pretendemos fazer essa diferenciação entre campo de bens simbólicos e jornalístico por motivos metodológicos.

Uma característica do campo jornalístico a ser apontada é a dominação que o campo exerce sobre os demais campos.

Outra característica ainda: o jornalista exerce uma forma de dominação (conjuntural não estrutural) sobre um espaço de jogo que ele construiu, e no qual ele se acha colocado em situação de árbitro, impondo normas de ‘objetividade’ e de ‘neutralidade’ (BOURDIEU, 1998, p. 55).

Tentamos descrever as propriedades intrínsecas do campo jornalístico. De acordo com Bourdieu (1996), o campo jornalístico apresenta, como o campo artístico e literário, uma lógica, especificamente cultural, mas diferentemente dos demais campos, tem um polo comercial de maior peso.

Nesta perspectiva, o campo jornalístico nasce da concorrência entre dois tipos de jornais: os de ‘notícias’, de caráter sensacionalista; e os jornais de ‘comentários’, que propunham análises, supostamente, os jornais objetivos. O que, por sua vez, desenvolveu duas lógicas de reconhecimento: pelos pares e pela maioria. Os jornais que valorizam os princípios internos e valores do campo são os jornais de comentários e tem sua legitimidade reconhecida pelos pares. A legitimidade reconhecida pela maioria está materializada pelo número de leitores e receita, que são os jornais de notícias.

De acordo com Bourdieu (1996), o campo jornalístico, na relação com outros campos, tende a reforçar o polo mais próximo dos efeitos do mercado. Isso reforça a dominação direta ou indireta da lógica comercial sobre os demais campos de produção cultural. E, acima de tudo, na lógica bourdieusiana, o campo jornalístico impõe sobre os demais campos de produção cultural um conjunto de efeitos que estão ligados à estrutura dos jornais e a pressão das forças externas. O que ameaça a autonomia dos campos culturais em relação à lógica do mercado e do marketing.

Bourdieu (1996) aponta que a história da vida intelectual europeia revela-se nas transformações do sistema de bens simbólicos e, conjuntamente, à constituição e à autonomização progressiva do campo intelectual e artístico.

E, neste sentido, como aponta Bourdieu (1996), a autonomização realiza-se num processo histórico longo que inicia no Renascimento e com algumas transformações importantes:

- a) a constituição de um público de consumidores virtuais cada vez mais extenso, socialmente mais diversificado e concedendo aos produtores de bens simbólicos uma certa independência econômica e um princípio de legitimação paralelo;
- b) a constituição de um corpo de produtores e empresários de bens simbólicos cuja profissionalização cria condições de estabelecimento de acesso à profissão e de participação no meio;
- c) a multiplicação e a diversificação de instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural.

E a autonomização está ligada, principalmente, pela progressiva racionalização do trabalho, o que leva à constituição de um corpo de profissionais especializados. E esta autonomia garante a normatividade própria do campo em definir regras e especificidades.

“O desenvolvimento de um mercado de bens simbólicos é paralelo a um processo de diferenciação dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos” (BOURDIEU, 1974, p. 102). Esse processo de diferenciação das esferas da atividade humana, conjuntamente ao desenvolvimento do capitalismo, dá condições de uma independência relativa e de criação de leis próprias do campo artístico e intelectual. O que permite a produção das chamadas teorias puras (da economia, da arte, da política), que reproduzem as divisões prévias da estrutura social. Além disso, o aparecimento de um mercado de bens simbólicos, com o surgimento de uma teoria da arte, permite uma divisão entre a arte como simples mercadoria e arte como pura significação e irredutível a mera posse material.

Neste sentido, o mercado de bens simbólicos definido por Bourdieu (1998), liga-se à ideia de indústria criativa de John Hartley (2005), no sentido de integrar os estudos econômicos e culturais, na mesma medida feita por Bourdieu nos anos 1960 e 1970.

Compreendemos que o mercado de bens simbólicos bourdieusiano trouxe o aporte para o entendimento da construção histórica da autonomia desse campo em relação ao demais, e como o campo jornalístico assumiu um papel de destaque dentro desse mercado. O que verificamos em nossa pesquisa é que o campo do jornalismo se atualiza em termos de indústria criativa na medida em que ele se propõe como o gerenciador e o editor dessa rede de conteúdo criativo. Na medida em que o conteúdo criado pelo interagente/consumidor torna-se fonte (matéria bruta) para a produção midiática, isto é, há o avanço da cultura microprodutividade que garante ao campo jornalístico seu papel de destaque mesmo frente às novas condições de produção simbólica pós-moderna.

Assim, Hartley (2005) pensa que, com o avanço das ideias criativas vindas de populações leigas que não eram nem valorizadas nem levadas em conta, na atualidade, elas são sistematicamente aproveitadas, coordenadas e levadas a uma utilização mais ampla no todo do processo de inovação na sociedade. Aqui, podemos destacar o papel do campo jornalístico de aproveitar e usar sua estrutura enquanto instituição de modo a que essas ideias (vídeos ou quaisquer outros objetos simbólicos produzidos por terceiros) possam fazer parte de suas rotinas produtivas, o que reduziria muito suas despesas em termos de produção de conteúdo, na medida em que ficaria responsável pela coordenação desse material e sua edição, deixando para os mais diversos interagentes o serviço de produção do material bruto midiático. Imaginamos que as mídias e, em especial, o jornalismo, permaneceriam numa posição acomodada esperando que os sujeitos produzissem material midiático (em potencial); mas, ao verificarmos uma tendência crescente dos aspectos de interatividade, desenvolvimento de programas e espaços nas grades tanto nos programas de entretenimento como nos jornalísticos de exibição de vídeos produzidos pelo público, permite-nos conceber as possibilidades que os vídeos podem potencializar os mecanismos da indústria criativa.

Ao desenvolver os tópicos da economia criativa descrita por Hartley (2005), podemos perceber o papel de destaque do campo jornalístico, na medida em que ele atua em quase todos esses princípios para a emergência da indústria criativa:

- a) criatividade como um “recurso de domínio comum”;
- b) “evolução das instituições de ação coletiva” (Ostrom);
- c) regras para a emergência e organização da ação criativa;
- d) democracia semiótica;
- e) produtividade da criação;
- f) aprendizado social.

De acordo com Hartley (2005), existem indícios de como a criatividade do usuário pode tornar-se o motor de um empreendimento tanto cultural quanto político (LEADBEATER; OAKLEY, 2005). Esse mecanismo, pelo qual as redes sociais funcionam como matrizes criativas para o avanço dessa indústria criativa e a produção incessante de material (áudio)visual para manutenção das páginas pessoais em redes sociais, contribui para a formação e treinamento dos interagentes para os valores da indústria criativa ou no mercado de bens simbólicos.

Desse modo, não queremos reduzir o papel do campo jornalístico, mas destacar o que ele tem de mais importante, que é a capacidade de seleção e organização de todo conteúdo simbólico. É que o campo jornalístico funciona como um dos principais vetores dessa

indústria criativa ao desenvolver certos princípios para a sua emergência (HARTLEY, 2005), associando-os ao seu capital social de credibilidade conquistado historicamente, ou melhor, ao seu contrato de leitura feito com seu público. Talvez estejamos sob um novo contrato de leitura no qual o campo jornalístico encena com o jogo da interatividade ao permitir que o público produza material audiovisual para se adequar às novas condições de produção simbólica pós-moderna.

Além disso, uma relação importante é compreender como a narrativa jornalística produz efeitos de sentido sobre seus produtos. Como bem define Medina (2003, p. 47), “uma definição simples é aquela que entende a narrativa como uma das respostas humanas diante do caos [...] a inteligência humana organiza o caos em um cosmos”. Além disso, Medina (2003, p. 48) afirma sobre mesmo diante do caos da vida a narrativa se constitui como necessidade vital: “[...] o jornalista cria uma marca mediadora que articula as histórias fragmentadas”. E, ainda de acordo com a autora, o jornalismo que vem se constituindo há séculos numa instituição que produz uma gramática própria sobre as narrativas ainda assim não conseguiram enfrentar os obstáculos para conciliar os aspectos racionais, intuitivos e operacionais.

Assim define, “a narrativa do autor mediador virtualmente tem a possibilidade complexa e democrática de tecer as múltiplas vozes (polifonia) e os múltiplos significados” (MEDINA, 2003, p. 56). O que ela destaca é que, para a produção de uma narrativa que concilie esses aspectos, é necessário o aprendizado de “código não conceituais, muito vivos no cotidiano, na arte e nas narrativas míticas” (MEDINA, 2003, p. 117).

Além disso, como destaca Medina (2003), o jornalismo por se situar numa zona intermediária entre as artes e as ciências, deveria apresentar uma narrativa que contemplasse do humano (e suas particularidades) até as formas de abstração mais elevadas. Neste sentido, “a expansão informativa no espaço social e no tempo histórico quase sempre vinha revestida por um estilo comunicativo e vibrante, o que facilitava a revelação do real cifrado” (MEDINA, 2003, p. 128). Entendemos que o jornalismo e seus valores de racionalidade, abstração e disjunção serviram às necessidades sociais e que atualmente através de um processo de retorno das noções de subjetividade, o vídeo e suas manifestações correlatas se aproximam desse estilo comunicativo que pretende revelar as dimensões do real.

Portanto, o jornalismo negocia através de inserção de espaços dedicados ao vídeo como forma de estabelecer uma ponte com essas formas audiovisuais contemporâneas (vídeo



é um exemplo) para manter sua qualidade de discurso/instituição que apresenta o real aos seus públicos.

Junto a essas noções do jornalismo, ligamos ao conceito de Charaudeau (2007) de transação, isto é, o princípio de atribuir um objetivo, uma identidade ao destinatário da comunicação. Como define Charaudeau (2007), o sujeito fala, em princípio, para se colocar em relação ao outro, pois disso dependeria sua existência. E não comunicamos para explicar ou nomear o mundo, mas para nos ligarmos ao outro, e assim vamos dar sentido ao real.

Serão essas noções que servirão de pressupostos para a análise do discurso jornalístico, isto é, da função mediadora da narrativa (compreensão do real), organização mental das estruturas fragmentadas do real, que, em potencial, deveria religar o humano à dimensão do real, estilo/discurso que se pretende facilitar a revelação do real e, acima de tudo, como princípio que tenta se colocar frente ao outro, ao desconhecido, pois é assim que garantiríamos nossa sobrevivência.

## **2.9 Youtube, discurso tecnológico e jornalismo**

Após desenvolver as especificidades dos campos jornalísticos e do *Youtube*, tentaremos avaliar até que ponto esses dois campos se entrecruzam, negociam um determinado capital e conferem a um determinado discurso tecnológico um padrão quase mítico. Através de Patrice Flichy (2007), investigaremos como um discurso pretensamente ligado apenas ao mundo industrial está relacionado a uma diversidade de discursos sociais.

Flichy (2007) compreende que as ciências sociais, ao longo das últimas três décadas, têm estudado o discurso sobre as tecnologias de informação de modo muito superficial e condescendente, numa sucessão tecnológica ou, nos casos mais aprofundados, numa análise do produto. E trazemos Flichy (2007) na tentativa de refletir sobre o imaginário que circunda a Internet e como sociedades inteiras inclinam-se para esse discurso de uma nova era tecnológica. Ele considera que uma utopia como a Internet nunca é concretizada na forma de uma realização técnica. Incapaz de se transformar em um projeto (as realizações técnicas),

a utopia se transformou em uma máscara ideológica. E, gradualmente esvaziada de sua substância, ela encontrou outro conteúdo: a justificação para uma política de liberalização das telecomunicações.

E que a Internet (enquanto discurso tecnológico) e seus agentes mobilizaram uma agenda para seu consenso no início dos anos 1990. O que refletiu no modo como compreendemos esse discurso da informação. A Internet, como uma ‘estrada da informação’, tornou-se um sinônimo da liberalização das telecomunicações e a utopia tecnológica tornou-se um instrumento para legitimar uma política liberal que havia dificuldades em ser totalmente aceita.

Flichy (2007) analisa que, dentro de uma nova política do governo liberal e anti-intervencionista, é difícil perceber a relação com a ambição tecnológica. E, para alcançar essa utopia e promover os conceitos de desenvolvimento, democracia e paz, os políticos liberais (o exemplo de Al Gore, na vice-presidência norte-americana) desenvolveram uma mensagem ideológica que pode ser resumida assim: rodovias da informação = democracia = desregulamentação. Flichy (2007) entende que, nessa sequência, o primeiro refere-se a uma ideia de determinismo técnico (uma nova técnica promove a democracia), e o segundo a uma escolha política (desregulamentação promove a construção de que a técnica necessita para se desenvolver). O atalho (desregulamentação democracia =) visa produzir uma ilusão, uma ideologia máscara.

Além disso, o discurso tecnológico também se desenvolve em bases de comunidades que, ao longo do processo de constituição da Internet, foram decisivas. Flichy (2007) descreve que a Internet, na vanguarda do cenário da mídia dos anos 1990, não era uma tecnologia nova, era um sistema técnico que estava sendo desenvolvido subterraneamente havia quase três décadas.

Flichy (2007) identifica que durante os primeiros vinte anos de existência (1969-1989), a nova tecnologia desenvolveu-se em círculos muito específicos: inicialmente, entre os pesquisadores da ciência da computação; posteriormente, em toda a comunidade acadêmica e, ao mesmo tempo, em comunidades de contracultura. O imaginário desses dois grupos se sobrepôs e se colocou em tensionamento. De um lado, o imaginário de um quadro de inovação em que os designers, comunidade acadêmica e profissional foram os primeiros interagentes, de modo que, durante todo o período, os criadores da Internet estavam sob nenhuma pressão para desenvolver estratégias e relações para essa tecnologia, impondo seus próprios limites. Desse modo, verificamos que o slogan do *Youtube: Broadcast Yourself*

liga-se à ideia de inovação e que o limite é imposto pelo próprio interagente/profissional, ou seja, um sistema capaz de atender a suas próprias necessidades, dentro dos limites de baixos orçamentos que os primeiros interagentes propunham desenvolver. E de outro lado, as comunidades de contracultura que colonizaram a Internet numa tentativa de liberação em relação aos meios tradicionais.

Nestas representações de inovação de uma técnica, há uma relativa uniformidade, pois eles correspondem a determinados grupos sociais próximos. Como afirma Flichy (2007), um imaginário de uma comunidade científica desenvolve-se de modo radical com o avanço da Internet, e acreditamos que com o avanço de redes sociais, no qual o *Youtube* se constitui há um aprofundamento desses espaços de interação simbólica.

Mesmo as atividades de lazer foram consideradas a partir de um ponto de vista técnico: *hackers*, computador, jogos (jogos de xadrez, vídeo), música eletroacústica, dentre outros. As redes também acabam por incluir um grupo de fãs de ficção científica e grupos sobre dos mais diversos assuntos.

Neste sentido, como destaca Flichy (2007), verificamos que o discurso tecnológico da Internet que serviu, no primeiro momento, como estratégia política liberal para intensificar seu projeto de governo acabou sendo reapropriado por grupos de comunidade científica e de contracultura (*videomakers*, ativistas políticos, ambientalistas, etc.) como modo de desenvolvimento de suas necessidades comunicacionais. Entretanto, observamos que o lazer desse novo meio foi o formato privilegiado na sua construção discursiva dos demais grupos, mas ainda persistem ou se sobrepõem ao imaginário político de democracia e autonomia; o imaginário de inovação, do faça você mesmo, da descentralização e do rompimento da hierarquia das comunidades científicas (especialmente de *hackers*); relacionados a uma cultura de fãs, como identifica Jenkins (2008), que apresenta os principais gêneros e formatos de consumo através do lazer. Essas características estão presentes em maior ou menor medida nos vídeos inseridos em plataformas de redes sociais, como o *Youtube*.

A negociação desses discursos com o do jornalístico se dá pela multiplicação e diversificação de instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural no qual o jornalismo se encontra em processo de desvantagem. O capital cultural do qual o campo midiático, principalmente, o jornalístico viu-se com o monopólio, se desestrutura com um discurso descentralizador, anti-hierárquico, autônomo, e de uma cultura de fãs que rompe com lógicas de consumo de bens midiáticos. A reapropriação de vídeos pelo campo jornalístico é uma tentativa tardia de demonstrar interesse mercadológico por um imaginário que está em oposição ao modo como os meios tradicionais de comunicação se estabeleceram.

### 3 A TRADIÇÃO DO IMAGINÁRIO

#### 3.1 A tradição do imaginário revisitada

Há uma forte tradição sociológica que pretende dar conta dos processos de correlação entre os quadros do imaginário e a vida social. De acordo com Jean-Bruno Renard (2007), os símbolos foram, nos primórdios das ciências sociais, domínio exclusivo dos teólogos. Neste sentido, o imaginário estaria comprometido com uma crítica da alienação em seus diferentes aspectos. Ao mesmo tempo, a noção de imaginário abre caminho para certa utopia.

Segundo Renard (2007), Marx, Tocqueville e Durkheim concentram seus esforços sobre o universo religioso, ideologias e os tipos de legitimidade. Essa análise social jamais é dissociada da explicação do fato religioso (modelo embrionário da ideologia). Engels (apud RENARD, 2007) entende que as personagens fantásticas e as forças misteriosas recebem atributos sociais e acabam por se tornar representantes das potências históricas.

Assim, de acordo com Renard (2007), as mais diversas formas religiosas acabam por acomodar uma série de processos de imaginação, de modo a refletirem uma série de relações econômicas, sociais e culturais. Um exemplo desse processo é o monoteísmo (crença em um Deus único e todo-poderoso) que, ao ser imposto, reflete a necessidade de abstração do homem. E se liga a essas formas politeístas a partir do culto aos santos. Esses fenômenos ultrapassam esse sentimento religioso, ampliando-se até chegar à ideia de fetiche no qual a mercadoria toma forma humana enquanto o humano é reificado. É precisamente quando uma mercadoria adquire uma ‘característica mística’ e seu valor ultrapassa sua natureza física ou de uso. Aqui, percebemos que há uma ordem do imaginário que existe no substrato das mais diversas manifestações humanas e que os primeiros cientistas sociais conseguiram apreender sua capacidade.

Além disso, Renard (2007), ao pesquisar sobre Marx, também compreende a relação entre imaginário e ideologia que surge da necessidade de uma minoria dominante dar as representações um caráter de universalidade. Assim, o imaginário é definido como potência

determinante e ativa a dominar as práticas individuais e a ideologia, ao substituir a imaginação na produção concreta dos bens.

Segundo Renard (2007), o imaginário tem sua vida por intermédio das representações, sendo a religião, o modelo mais bem desenvolvido do espaço imaginário constituído como representação. As representações são testemunhas da ambivalência sociocultural no qual esses conflitos (simbólicos e materiais) se desenvolvem. As necessidades ideológicas obedecem a uma racionalização mascarada dos princípios do imaginário e do simbólico. Essa racionalização é o processo pelo qual o imaginário torna-se um instrumento para a constituição das representações e base para a fundação das instituições.

Tocqueville (2004) também apresenta algumas considerações para a compreensão do imaginário e das representações sociais. Ele quer entender os processos que se seguiram à Revolução Francesa e como essas transformações estão ligadas aos sentimentos e crenças sociais. Neste sentido, é necessário investigar essa fascinação ideológica que alguns símbolos, crenças e sentimentos fazem na tomada de decisão dos grupos sociais.

De acordo com Tocqueville (2004), a ação coletiva é uma energia acumulada nas emoções partilhadas e as crenças são baseadas numa certa sensibilidade difusa e sem controle cujo primórdio pode ser encontrado na arqueologia da vida afetiva. E que nos momentos de crise, esses elementos se combinam e desenvolvem uma atmosfera ou ambiência propícia ao aquecimento desses sentimentos que são exteriorizados de modo desorganizado. Nesse sentido, as representações que constituem a ideologia se amparam nos sentimentos (até mesmo a violência). Além disso, Tocqueville (2004) percebe que o fazer político ultrapassa as fronteiras da esfera da vida pública ou privada. Ele reconhece que há estruturas que precedem a organização racional e que, muitas vezes, a arbitrariedade, a intriga, os boatos fazem-se ouvir nas escolhas políticas.

Uma análise feita por Tocqueville (2004) da nação norte-americana no século XIX sublinha a importância da religião no ordenamento político e social dos Estados Unidos. E como dissemos anteriormente, é através de Marx que a religião será o grande instrumento hierarquizador das diferentes estruturas imaginárias. De acordo com Tocqueville (2004), a nação norte-americana é herdeira de um processo contraditório dos emigrados da Nova Inglaterra, em sua maioria, puritanos austeros em sua devoção e, ao mesmo tempo, avançados nos seus pensamentos políticos. Neste sentido, a religião é um *operador estratégico*, meio pelo qual houve um desvinculamento dos ideais políticos das paixões que estariam a cargo da religião.

Além de Marx e Tocqueville (2004), há outros cientistas sociais que veem a importância da estrutura imaginária. De acordo com Gabriel Tarde (2005), o imaginário intervém em todos os processos de socialização “porque os afetos governam as crenças e os desejos, estimulam a ação dos sujeitos e determinam um movimento universal” (RENARD et al, 2007, p. 47). O fazer social não escaparia a uma lógica que extrapola a racionalidade e que se estende a uma série de condições. Trataremos brevemente de Tarde (2005), um dos primeiros cientistas sociais e que será a base teórica para os estudos da manifestação do social.

De acordo com Tarde (2005), as relações que unem os indivíduos em profundidade resultam de dois processos simultâneos de convicção e da paixão. Esses dois níveis de processo compartilham momentos de maior ou menor afinidade. E que as forças psíquicas manifestam-se de forma decisiva nas crenças e nos desejos. De acordo com Tarde (2005), as associações de ideias advêm da fermentação de imagens e traços cerebrais.

Segundo Tarde (2005), o trajeto da imaginação em direção à ação concreta não seria uma questão sem solução, deveríamos observar os fatos sociais e buscar a força do sentimento e nesse lugar do não-observado(ável) estaria o caminho que explicaria o fenômeno social.

Neste subcapítulo, apresentamos alguns dos pioneiros da Ciência Social que, mesmo não tendo falado em termos específicos sobre a noção de imaginário e sua problemática, acabaram por assumir a importância do nível simbólico mais profundo que atua sobre os mais variados fenômenos sociais.

### **3.2 Apontamentos do imaginário**

Apesar de sabermos que há uma sociologia do imaginário que possui certos aspectos que entram em conflito com a tradição do imaginário de Bachelard/Durand, preservamos este pequeno levantamento de autores para compreender que, mesmo partindo de uma perspectiva fenomenológica (MAFFESOLI, 2006) ou antropológica (DURAND, 2002), o imaginário, enquanto objeto de estudo científico nas ciências humanas, garante seu espaço teórico nesta intersecção entre essas duas tradições.

Neste sentido, nossa pesquisa tenta fazer um movimento tautológico entre os aspectos fenomenológicos (qualidade das imagens técnicas e os usos) e antropológicos (qualidade

*imaginal*) do imaginário inseridos dentro da lógica de produção pós-moderna, no qual o vídeo comporta esses dois níveis (fenomenológicos e antropológicos) concomitantes. Onde alguns apontam dissensos irreconciliáveis, Durand (2002), ao descrever a tópica sociológica, tem a expectativa de desenvolver um sistema (há a repercussão ainda aqui do denunciado estruturalismo) sociológico que preservasse a profundidade do símbolo. Há uma ‘insatisfação’ de Durand (2002) quanto aos métodos epistêmicos platônicos/aristotélicos, mas ele nunca descreve em termos de renúncia absoluta, mas de relativização, isto é, uma tomada de consciência dos sociólogos em relação à psique, às camadas mais profundas do inconsciente, é uma tentativa de reconciliar os aspectos mais brutos da modernidade em termos biopsíquicos. Como bem descreve Durand (2002, p. 137), “no ponto de substituição do *mythos* pelo *logos*, surge o lote de discursos oficiais, das racionalizações ideológicas [...] há que tomar algumas precauções antes de assimilar essa ‘consciência coletiva’ ao superego freudiano”. Como revela neste trecho, as formas simbólicas organizadas e institucionalizadas (representações e discursos) são uma outra face do mesmo processo da constituição do imaginário, há um movimento tautológico entre o fenômeno da representação e do imaginário.

Podemos encontrar em Georges Dumézil (1973), os argumentos que demonstram mais aproximações que afastamentos entre a lógica fenomenológica de Maffesoli (2006) e a antropológica de Durand (2002). Dumézil (1973), filólogo, fez um extenso trabalho comparativo em textos antigos de mitologias e de religiões de povos indo-europeus no qual destacou que muitos desses mitos produziram concepções de organização social. Assim, ele busca tanto o mito em sua função de núcleo dramático do imaginário (DURAND, 2002) quanto de formador de condutas, práticas e organizações (MAFFESOLI, 2006) e como essas estruturas narrativas presentes fazem sentido aos grupos sociais.

Michel Maffesoli (2006) terá papel central nos estudos do imaginário. Ele entende que o imaginário é a matéria subterrânea que assegura a coerência entre o natural e o cultural. Assim, ele concebe as fantasias permanecem nas tribos pós-modernas articulando o arcaico e a inovação.

Entretanto, Maffesoli (2006) não negligencia os poderes instituídos na compreensão do fenômeno *imaginal*. Há um processo de mudança e saturação dos velhos modelos políticos baseados em abstrações filosóficas e normas por modelos sem grandes pretensões. Uma questão a ser discutida, mais adiante, em relação ao conceito de representação, é de que modo ela tem a tendência de excluir uma parte *imaginal*, pretendendo ser legítima apenas por seus atos de natureza racional.

Nesse sentido, Maffesoli (2006) faz uma relação com o universo político afirmando que não há política sem religião, no sentido de que a religião religa em torno de pressupostos comuns. E que a representação tem sua eficácia porque ela remete a esse mundo irreal (potencial), que está em toda estrutura coletiva.

De acordo com Renard (2007), Karl Mannheim foi um dos pioneiros daquilo que viria a ser chamado de Sociologia do Imaginário. De acordo com Mannheim, o comportamento dos atores não resulta de racionalismo fixo e de uma forma de pensamento consciente, mas surge, muitas vezes, da *representação imaginativa* do dado humano. O coletivo permanece ligado às impetuosas forças das crenças que as enquadram a um determinado fim.

Mannheim entende que qualquer experiência mística ou do inefável faz um elo com a realidade histórica e social. “A mentalidade utópica nasce de um desacordo com o contexto real. Ela aspira romper com a coerência do instituído” (RENARD et al, 2007, p. 81). Neste sentido, a Sociologia do Imaginário justifica-se na medida em que é necessário compreender os eventos do impossível que condicionam os fenômenos reais e diários.

Outro autor para compreensão da trajetória histórica dessa nova disciplina é Marcel Mauss (2008) que reflete sobre como os mais diversos objetos (simbólicos e místicos) estão integrados à realidade socioeconômica dos grupos sociais e aos esquemas de compreensão do real. E que a pesquisa do simbólico permite elucidar o fundo psíquico da humanidade.

De acordo com Mauss (2008), o imaginário se estende sobre a vida social, pois a consciência é um sistema de montagem simbólica que engloba as atividades do espírito, as técnicas do corpo e as propriedades impessoais que são o depósito de toda autoridade.

A pesquisa contemporânea sobre o imaginário desenvolveu-se a partir do final dos anos de 1970, na França. Ela não abandonou os objetos clássicos de investigação, lançou um novo olhar sobre os novos estilos de vida, práticas lúdicas, os pequenos rituais e as transformações sobre o sagrado. Nesse período, a obra de Durand (2002) se apresentou como a base teórico-epistemológica. Durand (2002) apresentou cinco aspectos na compreensão do imaginário e seus efeitos históricos e sociais que devemos ter atenção a polissemia dos símbolos, as derivações das distintas recepções nas diversas comunidades, as identificações culturais que dão vida aos símbolos, as flutuações biográficas que guiam os indivíduos e a difusão dos símbolos submetidos a diferentes lógicas socioculturais. E, para Durand (2002), o símbolo e o mito servem com base antropológica pela qual se constrói a significação histórica. Além disso, ele acredita que uma sociedade só se perpetua se as instituições repousam sobre fortes crenças coletivas.



### 3.3 Imaginário e a perspectiva durandiana

Vamos tomar como base a noção de imaginário apresentado por Gilbert Durand (2002) e os estudos subsequentes que vão fundar a Escola de Grenoble. Assumimos a noção de imaginário como um complemento teórico em relação às noções de representação, e não como um contraponto. Na medida em que Durand (2002, p. 141-142) destaca uma abordagem ‘tópica’ da sociabilidade, como ele define “uma sociologia das profundezas”, onde vão se encontrar “o poço profundo onde borbulha [...] o mito e o cume onde se esgotam as codificações, enquanto a re-apresentação social misturando o mito com as notações mais cotidianas”. Também pensamos a noção de imaginário quanto a seu potencial revelador das estruturas antropológicas e biopsíquicas que foram desgastadas pela representação.

Acima de tudo, Durand (2002, p. 21) entende que a lógica do pensamento ocidental e a tradição da filosofia francesa tentam “desvalorizar ontologicamente a imagem e psicologicamente a função da imaginação”. Esse movimento tenta colocar de lado tudo que não for racional e do espírito cartesiano. Neste sentido, mesmo que a psicologia confunde a imagem com as estruturas mentais básicas, o que reduz a imaginação e o imaginário como formas básicas de percepção. O que representa dizer que as imagens são sombras dos objetos e os objetos dos imaginários são objetos duvidosos e frios.

Para tentar diferir a imagem de seu objeto, ou seja, reificar a imagem, Durand (2002) traz elementos da obra de Sartre para empreender esse avanço teórico. A primeira característica é que devemos assumir a imagem como uma consciência e, como tal, é transcendente. A segunda característica que distingue imagem de imaginação é que o objeto imaginado nos é dado imediatamente, enquanto a imaginação se constrói em sucessivas etapas e vagarosamente; e aqui decorre a terceira característica, que a *consciência imaginante* cria, desenvolve, concebe esse nada, ‘não-ser’ que a imaginação permite. Isso demonstra que há um vazio, um obstáculo, uma opacidade do objeto que a espontaneidade da imaginação permite.

Durand (2002) denuncia que houve um movimento de nulificação e de mecanização sobre as pesquisas de imaginação. Ela foi reduzida à percepção enfraquecida, à recordação da memória ou mesmo a consciência geral. Nesse sentido, não se distinguem os fenômenos de imaginação dos fenômenos de consciência. Outra denúncia de Durand (2002) para essa incapacidade de se pesquisar sobre imaginação e imaginário é a concepção estreitamente

empírica que se tem sobre imagem numa tentativa de separá-la do pensamento. Estudos que se guiaram por essa premissa ao assumir a ideia de que se houvesse imagem no processo de pensamento seria admitir que as imagens eram duplicações das sensações (mundo sensível) o que não contribuiria para a compreensão do mundo abstrato.

Um ponto para compreensão do imaginário é o conceito de símbolo. Como ele se organiza ou quais são suas propriedades perfazem um percurso na definição dos imaginários.

O símbolo, segundo Durand (2002), é anterior, tanto cronológica quanto ontologicamente, sobre qualquer processo de significância. Ele entende que a factividade é a propriedade comum de todas as maneiras de se exprimir, ou seja, a vontade ou o espírito do sujeito falante é a sede do fenômeno, o que representa dizer que o símbolo é a face psicológica do vínculo afetivo que liga um locutor e um alocutário. De acordo com Durand (2002), esse plano é conhecido como plano locutório, do próprio símbolo que assegura uma universalidade nas intenções da linguagem e coloca a estrutura simbólica na raiz de qualquer processo.

A ordem do símbolo antecede a estrutura da linguagem e é concomitante ao processo de imaginação. Durand (2001) compreende a classificação do símbolo nos termos de Bachelard (1999), isto é, a assimilação subjetiva desempenha um papel importante no encadeamento dos símbolos e nas suas motivações. Bachelard (1999) pressupõe que a sensibilidade serve de *medium* entre o mundo material e o dos sonhos que é a base para a organização do símbolo.

Ainda de acordo com Bachelard (1999), os eixos fundamentais da imaginação são os trajetos dos gestos principais do animal humano em direção ao seu ambiente. O símbolo é produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio.

Segundo Durand (2002), é no domínio psicológico que devemos descobrir os eixos de uma classificação capaz de integrar toda ordem de constelações. O símbolo não deve ser julgado pela sua forma, mas pela sua força dinâmica de sugerir imagens.

Imaginário, segundo Durand (2002), é algo que toda a humanidade participa, ou seja, não está depositada única e exclusivamente em um indivíduo ou num determinado grupo social, é parte integrante das estruturas básicas do desenvolvimento humano. O imaginário é entendido como o conjunto de imagens que resultam de um duplo processo: a situação histórica e o gesto pulsional, entre as intimações do meio material e social e os imperativos biopsíquicos. Desse modo, Durand (2002) compreende a imagem como resultante desses dois

polos, pois há uma gênese recíproca entre um e outro, de modo a se formar um trajeto antropológico.

Aprofundadamente, Durand (2002) apresenta as bases do imaginário que surgiriam do trajeto do animal homem em relação ao seu meio. Esse percurso permite o retorno, isto é, a volta para perceber as marcas/traços que ocorreram até chegar a esse momento de desenvolvimento antropológico.

De acordo com Durand (2002), há três reflexos dominantes que vão constituir as bases do imaginário. O primeiro gesto é definido como gesto postural, que é o gesto de ascensão do homem; esse gesto está ligado às imagens do universo mítico heroico. Os gestos ascensionais: subida, voo, escalada, estar de pé. Esses gestos estão alicerçados na ideia do homem de encontrar luz e perceber o mundo à distância. Essas imagens produzidas pelo universo mítico heroico se ligam ao universo masculino, ou seja, de libertação dos constrangimentos da natureza para alcançar um estado de idealismo puro.

De acordo com Durand (2002), a verticalidade ou a horizontalidade são posturas que as crianças percebem de maneira privilegiada e essa verticalidade física ou intuitiva se ligam aos reflexos ópticos, isto é, de visualidade.

O segundo gesto é o de engolimento, que se relaciona ao universo mítico místico. Esse gesto corresponde às imagens de descida, escavação, interiorização. Esse universo de imagem está ligado ao universo simbólico feminino, noturno e da natureza, o que corresponde às imagens de fecundidade, prudência, lentidão e abundância. Esse gesto se manifesta por reflexos de sucção labial e de orientação da cabeça que os recém-nascidos apresentam. Essa dominante digestiva no ato de deglutição age como princípio de organização, como uma estrutura sensório-motora.

O terceiro gesto é o rítmico que se liga ao universo mítico dramático, que corresponde às imagens de harmonização entre os dois universos anteriores (heroico e o místico). A harmonia deve ser entendida como um processo no qual esses dois universos andam numa relação de coincidência. O gesto rítmico desenvolve estratégias de solução nos ciclos, ou seja, no controle do ritmo e do progresso. Nesse universo do imaginário, encontram-se imagens que correspondem à ideia de ciclo e do ritmo tais como: fogo, árvore, ciclo da lua (essas imagens reproduzem a ideia de nascimento, morte e renascimento em um mesmo processo).

### 3.4 O desenvolvimento da teoria da representação

Em nossa pesquisa, tentamos compreender a relação entre dois conceitos fundamentais nos estudos de comunicação: representação e imaginário. Neste sentido, usamos a obra de Lefebvre nesta dissertação, principalmente, devido à sua historicização do conceito de representação e da complexidade que nos é apresentada desse conceito.

O primeiro grande aporte teórico que desenvolve os princípios de representação está na obra de Kant (2007). Em sua vasta e complexa teoria, somos apresentados ao conceito de representação, que é um produto da relação entre duas instâncias: do sujeito e do objeto. A representação se desenvolveria como uma mediação entre esses dois entes. Tratando-se de um processo pelo qual o sujeito se representa através do objeto, ou seja, impõe seu olhar sobre o objeto e tenta abstrair a essência disso, e esse mesmo objeto retorna esse olhar para o indivíduo, tornando-o *assujeitado*. O que representa dizer que toda a subjetividade é irreduzível ao processo de objetividade.

Acima de tudo, a perspectiva de Kant (2007) assume um olhar ontológico sobre o processo de representação, isto é, a representação nasce da necessidade humana de se desenvolver como um espaço de mediação simbólica dos seres humanos.

Após Kant (2007), Hegel apresenta o conceito de representação como sendo um nível de abstração intermediário até chegarmos a um nível mais elevado de cognição. Hegel apontava a necessidade de ultrapassarmos a representação como instância de organização da realidade, pois ela serviria unicamente como um degrau para níveis mais altos de compreensão da verdade.

Posteriormente, Lefebvre (1983) identifica em Marx um grande articulador teórico do processo de historicização da representação. Ele foi o responsável (conjuntamente com Hegel) por repensar a representação não apenas como mediadora simbólica da realidade, mas como espaço teórico de disputas entre as classes em suas relações históricas. Entretanto, Marx, segundo Lefebvre (1983), entende a representação muitas vezes como um sinônimo de ideologia, e que apenas serviria à divisão do trabalho como forma de exploração da mais-valia.

O conceito de representação é apresentado por Lefebvre (1983) nas dimensões de Heidegger. No sentido de um processo dinâmico entre dois polos: o caráter de ausência do signo, isto é, de sua natureza vazia enquanto objeto de pura abstração; e o caráter de presença

do signo no processo sociohistórico, ou seja, como as ideias conservam as relações ligadas aos modos de produção e de representação dos grupos sociais.

A necessidade de estarmos estudando a teoria das representações na perspectiva de Lefebvre (1983) vem da possibilidade de mostrar como a consciência e o pensamento se organizam e constroem o objeto.

As representações nascem em dois momentos concomitantes, mas diferentes, sendo que o primeiro é chamado por Lefebvre (1983) de gênese da representação. Ela surge do processo histórico, global, abstrato, que é sua natureza presencial da representação; e o outro processo é a genealogia da representação, isto é, é seu caráter vazio de encontro e filiações que os grupos sociais e instituições produzem sobre o signo.

De acordo com Lefebvre (1983), as representações são falsas no que apontam e dizem, mas verdadeiras em relação ao que as mantêm. O que representa dizer que seus conteúdos são objetivos ao longo do tempo por grupos sociais e que sua função é manter a eficiência das relações sociais.

Entretanto, Nietzsche (2009) já denunciava, em *Assim Falava Zaratustra*, a necessidade de romper com a ordem das representações e da racionalidade que organiza esse pensamento para poder transcender essas representações e desenvolver toda uma nova ordem que pudesse libertar o homem das amarras da racionalidade vicária.

Tradicionalmente, o conceito de representação está ligado aos estudos linguísticos, ou seja, como mediador dos processos de significação e da cultura. Por essa perspectiva, a representação é parte do processo pelo qual o significado é produzido e compartilhado no interior da cultura.

A representação ganha espaço nos debates teóricos sobre processos de constituição discursiva e identitária, pois assume a ideia de que as representações são construções arbitrárias. Além disso, o conceito de representação assumido pelo construtivismo compreende os modos de organização, arranjo e classificação da realidade social. Os estudos linguísticos veem a representação como uma das matérias fundadoras da linguagem que, por sua vez, constrói o mundo social.

Segundo Lefebvre (1983), o imaginário designa a relação entre a consciência reflexiva com o real mediado por imagens. E, em relação à representação, o imaginário possui uma função igual ou superior do saber que se refere ao real, pois a representação fixa e é o processo de institucionalização das categorias do real enquanto o imaginário permanece na história e na memória subjetiva.

### **3.5 Vídeo: negociação entre representação e imaginário**

O vídeo estudado aqui é compreendido como objeto simbólico que transita e se reconfigura a cada processo cultural em ênfases distintas de representação e de imaginário. Também compreendemos o vídeo inserido em plataformas de redes sociais e apropriado pelo campo midiático como um discurso estratégico de novos padrões de consumo cultural.

Entendemos o vídeo como espaço de desenvolvimento de representações organizado discursivamente de acordo com os objetivos de cada agente em cada nível dos processos culturais.

No nível representacional, o vídeo apresenta certos aspectos que o configuram de modo a perdurar no tempo, isto é, há um processo de institucionalização de sentidos e significados organizados pelas formações discursivas e pelas mais diversas estratégias comunicacionais.

Tomamos o nível representacional como um palco por excelência midiaticizado, isto é, onde os meios de comunicação selecionam, organizam, reproduzem e desenvolvem as representações de acordo com as lógicas de produção cultural pós-moderna.

Quanto ao imaginário, assumimos a perspectiva de que os agentes produtores de vídeos pretendem desenvolver formas de construção identitária e de criatividade. Compreendemos o imaginário como princípio biopsíquico que apresenta quatro funções básicas (RENARD, 2007): uma função antropofisiológica de necessidade de devaneio; uma função de regulação em relação ao incompreendido (morte) e regulando como intermediário entre rito e mito; uma função de criatividade, o que representa mecanismos de relativização da percepção do real; e uma função de memória social favorecendo mecanismos de memória.

Desenvolvemos, nesta dissertação, a proposta de que a mídia, por excelência, organiza as representações presentes nas imagens dos vídeos dos produtores num movimento tautológico que acaba por interferir na relação da mídia com seus públicos.

A representação satisfaz as necessidades de institucionalização e de organização que a mídia apresenta em relação aos mais diversos conjuntos de signos e campos sociais. Desse modo, a representação pretende ter validade em termos históricos, de produção simbólica dos mais diversos campos sociais.

De acordo com Moscovici (2004), as representações servem para orientação, facilitação e domínio do ambiente e da comunicação de um grupo social. O que representa dizer que as representações estão num nível de vínculo social com tendência à legitimação e à normatização de atos sociais.

Enquanto o imaginário repercute sobre as formações imagéticas que os mais diversos grupos sociais possuem sobre si. Ele não apresenta pretensões hierarquizantes e de dominação que estão presentes na constituição da representação. De acordo com Durand (2002), o imaginário está nos laços biopsíquicos dos agrupamentos humanos de modo a elaborar formas de resolução de aspectos ontológicos do ser.

De acordo com Renard (2007), o imaginário tem sua força criadora no sonho, no mito, nos fantasmas (em termos de Bachelard) e na demência (em termos freudianos). Assim, ele preenche funções relativas à necessidade de existência em relação a dois temas básicos: a morte e a passagem do tempo.

Assim, entendemos que os vídeos, inseridos na plataforma digital *Youtube*, representam uma organização/discurso que está além da mera instrumentalização técnica que os meios de comunicação fazem desses objetos simbólicos, promovendo o imaginário de seus produtores. Esses vídeos estão num espaço intersticial que promove as duas lógicas: a da representação guiada e promovida, principalmente, pela ordem midiática e a do imaginário que está depositada nas imagens que repercutem os mais diversos *devires* dos seus produtores.

Há uma relação entre essas duas ordens (representação e imaginário) que permite que esse bem simbólico possa circular tão bem nos mais diversos campos de produção cultural e que ganhe capital simbólico nesse trânsito entre esses campos. Mas o que devemos evidenciar é a função instrumentalizadora que os meios de comunicação fazem da representação, devido à sua lógica de comunicação social, de domínio social e de normatização das condutas humanas.

Entendemos que a mídia coopta certos objetos simbólicos que demonstram sua força simbólica (vídeo é o melhor exemplo atual em termos de Jameson) como estratégia de promoção negociada de lógicas de produção cultural mais autônoma e de criatividade; isto é, os meios de comunicação se utilizam de vídeos que repercutem sobre os nós das redes sociais como estratégia de interação com seus públicos. Como bem define Hartley (2005), há um sistemático aproveitamento e coordenação dessas ideias no sentido de fazê-las integrantes da indústria criativa e, para isso, uso de certas estratégias: a microprodutividade, da criatividade do recurso de domínio comum e da evolução das instituições de ação coletiva (plataformas e redes sociais como o *Youtube*).

Além disso, destacamos que os meios de comunicação privilegiam certa ordem do imaginário (imaginário ascensional/heróico) em detrimento a outras formas de imaginário, de modo a preservar seu principal capital: como organização/discurso que promove o afastamento dos constrangimentos da natureza para alcançar um estado de idealismo puro pretendidos pelo Iluminismo.



## 4 PERCURSO TEÓRICO E METODOLÓGICO DE ANÁLISE

### 4.1 A mitocrítica

A nossa metodologia vai se guiar a partir de dois aportes, da mitocrítica (de linha de Gilbert Durand) e outra de concepção sociológica de Fredric Jameson e suas categorias de análise de produção cultural (mapa cognitivo, esquizofrenia, esmaecimento do afeto e a produção cultural pós-moderna) que servem não como conceitos operativos, mas como hipóteses. Neste sentido, pretendemos, com uma multimetodologia, empreender uma investigação mais ampla do nosso objeto de pesquisa, o vídeo no seu movimento de apropriação pelo campo jornalístico.

De acordo com Durand (1996), a mitocrítica consiste no esforço teórico semio/semântico de buscar o paradigma perdido, que é a natureza humana. “É um método para qualquer mensagem que emana do homem” (DURAND, 1996, p. 145). Tem suas bases conceituais na etologia e zoologia contemporânea de K. Lorenz e na reflexão antropológica de Edgar Morin. De acordo com Durand (1996), esses axiomas das ciências da vida acabaram por libertar o cenário epistemológico das ciências do homem.

Compreendemos, sob o prisma de Durand (1996), que o método de investigação científica justifica-se de duas maneiras: pela sua ‘oportunidade’ histórica e pela sua pertinência em relação ao objetivo.

Neste sentido, a mitocrítica nasce do desmoronamento do racionalismo clássico (baseados nos princípios aristotélicos e cartesianos) e da oportunidade histórica da epistemologia contemporânea em face de um novo objetivo que consiste compreender toda interrelação e comunicação humana a partir de um novo ‘indicador’ antropológico.

A partir dos estudos da reflexologia russa, originados por Pavlov, da etologia contemporânea e dos estudos de Jung dos arquétipos, Durand (2002) propõe sua tese de que existem três eixos fundamentais no comportamento humano. Os eixos baseados nos reflexos dominantes do ser humano e das demais espécies de seres vivos: reflexo da deglutição e nutrição; o copulativo e o postural. Destacamos que esses três eixos são plurais, ou seja, não se pretende erigir uma espécie de novo estruturalismo.

De acordo com Durand (2002), há três atitudes estruturais de sistemas de imagens (organizados pelos reflexos básicos) que induzem a três regimes básicos de imaginários. Esses imaginários articulam a base antropológica sem a qual a comunicação não seria possível.

Destacamos, segundo Durand (1996), que arquétipo, na definição junguiana, é a matriz das ‘grandes imagens’, e que o mito constitui o primeiro discurso humano. A concretização discursiva do mito acontece na própria ordem do ruído que se agrava no contato com linguagens e códigos de um dado conjunto sociocultural. Isso representar dizer que o mito torna-se cada vez mais relevante na medida em que avançamos no desenvolvimento das mais diversas manifestações socioculturais. E, inversamente, a compreensão do mito torna-se paradigmática para a leitura de qualquer discurso, pois todo pensamento humano desenvolve-se através de sua estrutura mítica.

Portanto, de acordo com Durand (1996), ao entrarmos no processo de compreensão do mito como organizador das relações e comunicações humanas, ou seja, quando o mito desce do seu aspecto mitológico e generaliza-se, é que encontramos a ‘mitocrítica’.

O mito decompõe-se em alguns “mitemas” indispensáveis que lhe conferem sincronicamente o sentido arquetípico, mas, diacronicamente, ele é apenas constituído pelas “lições” circunstanciadas [...] o “pensamento simbólico” é o modelo de um pensamento indireto, isto é, onde existe sempre um hiato de significação, entre significante dado e significado chamado ao sentido (DURAND, 1996, p. 155).

Há 40 anos a Escola de Grenoble dedica seus estudos à análise dos mitemas a partir da investigação de obras literárias. A variedade e amplitude de temas desse tipo de investigação demonstram a eficácia das análises literárias através do método mitocrítico. Neste sentido, a nossa investigação tenta acrescentar os objetos simbólicos audiovisuais (o vídeo) como objeto de atenção a partir do método mitocrítico.

De acordo com Durand (1996), o método mitocrítico pede auxílio de outros pontos de vista metodológicos, isto é, os objetos de estudos não são mais compreendidos em si mesmos, mas na sua relação e na correlação com os demais objetos. Surgem novos postulados de pensamento: não-objetividade, não-causalidade, não-dualidade (já que se pressupõe um fenômeno).

O questionamento que fazia durante as leituras sobre os estudos do Imaginário de Durand (1996) é como perceber essas marcas míticas (ou mitemas), por quanto tempo perduram, como e por que alguns grupos sociais selecionam certos aspectos do mito em detrimento de outros. Estas foram minhas perguntas que ficaram presentes até a leitura de

*Campos do Imaginário* (1996), obra em que pude perceber mais detalhadamente as suas noções.

Neste sentido, Durand (1996) propõe uma metáfora em que todo momento sociocultural pode ser considerado um anel onde persiste uma ambiguidade sistêmica mantida por funções sociais e dispendo o imaginário em ideologia, códigos e teorias. O que equivale dizer que os mitos sofrem um esgotamento inevitável pela sociedade em vigor ao serem institucionalizados. Ao mesmo tempo em que recalca imaginários e mitos de dissidência, de contestação.

Neste sentido, de acordo com Durand (1996), o método mitocrítico tenta renovar o humanismo e fórmulas epistemológicas caducas, um modelo materialista de mecanicismo clássico. E, acima de tudo, ele concebe que devemos atravessar as linhas da filosofia geral que alinha todo o pensamento pelas cadeias sintáticas da gramática grega e seu imaginário pelo progressismo messiânico judaico-cristão.

O que devemos ressaltar é que esse instrumental metodológico não se pressupõe como único na investigação do homem. Durand (1996) afirma a necessidade de colaboração com as mais diversas áreas de conhecimento para apreender o homem em sua complexidade. Ao mesmo tempo em que tenta renovar os parâmetros de constituição epistemológica das ciências do homem como forma de resgatar o mito como discurso fundador da trajetória antropológica e de sua relação com as mais diversas dimensões: comunicação, sociabilidade, técnica e institucional.

#### **4.2 Perenidade, derivações e desgaste do mito**

Neste ponto, empreenderemos um exercício metodológico ao demonstrar, através de um quadro, parte do nosso exercício de compreensão dos mitemas (mitocrítica). É um exercício que pode demarcar a possibilidade metodológica de continuarmos em nossa análise final.

Consideramos pertinente manter esse exercício de análise na nossa metodologia para revelar o esforço metodológico que a pesquisa atravessou. Além disso, concordamos com a impossibilidade teórico-metodológica em enfrentar a mitocrítica.

Antes de tudo, é necessário frisar que todo mito constitui-se a partir de quatro elementos básicos. O mito consiste em um discurso que traz para o palco personagens, situações e cenários ‘mais ou menos’ não naturais (não-profano). O segundo ponto refere-se que todo discurso é segmentável em pequenas unidades semânticas chamadas de mitemas. O terceiro é a diferença que há entre o mito e as demais narrativas mais simples que chamamos de ‘pregnância simbólica’(crença). E, por último, o mito põe em ação uma lógica especial que faz que se mantenham juntos, se não as contradições, pelo menos os opostos.

Devemos entender quais seriam os motivos para que certos mitos e, conseqüentemente, regimes de imaginários (e suas formas mais temporais que são as bacias semânticas) perdurem, tenham derivações e sofram desgastes. Durand (1996) entende a perenidade do mito como atributo de algo que se mantém no tempo e que pela gramática grega se liga à razão.

Em relação à derivação, ela consiste nas mudanças e metamorfoses que operam no interior do mito, mais detalhadamente, “tentar fixar o mito é um pouco como quando, na física quântica, se tenta fixar a partícula microfísica – perde-se o seu conteúdo dramático” (DURAND, 1996, p. 97). A perenidade e a derivação são duas faces do mesmo mito e são solidárias.

Quanto ao desgaste do mito, ele ocorre em dois níveis. Usando a metáfora da linguística, o mito sofre desgaste por excesso de denotação ou de conotação. E acaba por sair de sua função mítica, isto é, sendo usado para outros propósitos.

Uma das nossas hipóteses de investigação é de que é através de um processo de desgaste do mito que os meios de comunicação organizam um substrato representacional que privilegia um regime do imaginário diurno e suas imagens de ascensão, aérea, do isomorfismo e do gládio.

Outra hipótese que levantamos é de que, como observa Durand (1996), num momento de crise, as instituições se fragilizam extremamente e há um grande volume de informação que disputa por esse cenário simbólico. Neste sentido, os vídeos apropriados pelo campo jornalístico demonstram essa fragilidade das instituições tradicionais de comunicação em lidar com um processo de transição de concepções simbólica que não seja aquela que a constituiu, tentando, através desse processo de reapropriação simbólica de bens, negociar com esse novo regime.

Ao mesmo tempo em que usam esses objetos simbólicos como palco de disputa, houve uma intensa racionalização dos símbolos (tanto em termos denotativos quanto conotativos)

pelos meios de comunicação, numa tentativa de representar o mundo, o que ampliou o desgaste interno do mito.

### 4.3 A operacionalização da análise

Agora, tentaremos realizar um exercício onde vamos explorar os mitemas. Utilizamos três vídeos que foram retirados da plataforma *Youtube* e que foram veiculados em telejornais da TV aberta. Esses vídeos sintetizam as três formações básicas do imaginário descritas por Durand (2002). Os exemplos que usaremos são: o da queda de três prédios na cidade do Rio de Janeiro, no dia 26 de janeiro de 2012; o do acidente com o navio cruzeiro Costa Concordia, na noite do dia 13 de janeiro de 2012, na costa da Itália; e o vídeo da motivação de Welington de Menezes, que assassinou 12 alunos da Escola Municipal Tasso da Silveira, no bairro de Realengo, no Rio de Janeiro, no dia 12 de abril de 2011. É necessário destacar que cada um desses vídeos mobiliza uma série de regimes de imaginário e as imagens acabam por trabalhar num isomorfismo de esquemas e símbolos.

O vídeo da queda de três prédios no Rio de Janeiro. A matéria é chamada pelo âncora, Ricardo Boechat, do Jornal da Band, da TV Band, no dia 26 de janeiro de 2012. Ela enfatiza as últimas informações sobre os três prédios comerciais que desabaram no centro da cidade do Rio de Janeiro. É ressaltado o número de cinco mortos e a busca por sobreviventes. Além do uso de vídeos produzidos por transeuntes, há o uso, na reportagem, de uma câmera de segurança localizada na Rua Treze de Maio, no centro do Rio de Janeiro, que registrou o momento em que pedestres correm desesperados antes do desabamento de prédios. Há a presença do repórter, Sérgio Costa, fazendo a cobertura do desabamento. A reportagem é feita pelo mesmo repórter que enfatiza o ‘caos’ versus a aparente tranquilidade antes do acontecimento. Há uma mescla das imagens produzidas pela equipe de reportagem com as dos transeuntes, que priorizam os sons de caminhões de bombeiros, cenas de destruição e de falas entrecortadas de pessoas que estavam presentes no local, naquele momento. Na reportagem, há o uso de fotografias de satélite e do serviço *Google Street View*, que explicam o local exato do desabamento e a fachada dos prédios que caíram. Há também o uso de infográfico que detalha o modo como aconteceu o fato.



Figura 1 — Foto de satélite do *Google Earth* que destaca a área do desabamento em vermelho e a proximidade com o Teatro Municipal em amarelo. Fonte: Band (2012).

O vídeo do naufrágio do navio cruzeiro *Costa Concordia*. A chamada da reportagem é realizada pelos jornalistas, Zeca Camargo e Renata Ceribelli, do programa *Fantástico*, da TV Globo, do dia 15 de janeiro de 2012. A chamada destaca o acidente num cruzeiro de ‘alto luxo’, com quatro mil turistas a bordo e cinco mortos (até aquele momento). A reportagem é apresentada pela correspondente da TV Globo, na Itália, Ilze Scamparini, que descreve a ‘frieza’ dos passageiros (nas palavras da repórter) de gravar as cenas durante o acidente. O vídeo consiste em gravações internas feitas por passageiros, do Navio *Costa Concordia*, na costa italiana, quando a embarcação começa a afundar. Ele apresenta o ambiente interno escuro (devido ao apagão) do navio e a aglomeração de pessoas com coletes salva-vidas buscando sair dele. Além de gritos e do desespero dos ocupantes da embarcação. Em *off*, o naufrágio é relacionado a uma tragédia. A passagem é feita para enfatizar as equipes de socorro que estão sendo mobilizadas para o acidente e da ‘culpa’ do capitão (sendo usado contra ele, o argumento de ter ‘abandonado’ o navio mesmo com passageiros a bordo).



Figura 2 — A repórter Ilze Scamparini, na Itália, descrevendo o acidente. A legenda do blog revela as marcas dos nós da rede pelo qual a reportagem retornou a Internet. Fonte: Globo (2012).

Caso Wellington de Menezes. A chamada é feita pela apresentadora do Jornal Nacional, Fátima Bernardes, no dia 12 de abril de 2011. A reportagem é construída através do depoimento em dois vídeos gravados, por Wellington de Menezes, antes de assassinar 12 crianças em uma escola de Realengo, no Rio de Janeiro. No vídeo, ele fala sobre as razões para atacar os estudantes. As imagens parecem ter sido feitas dois dias antes do fato.



Figura 3 — Os apresentadores William Bonner e Fátima Bernardes destacam o vídeo de W. de Menezes como “os vídeos gravados pelo assassino de Realengo, supostamente, dois dias antes de cometer o massacre”. Fonte: Globo (2011).

O Jornal Nacional destaca que ‘teve acesso à mensagem deixada pelo atirador’, que foi gravada em dois arquivos de vídeo. Ele aparece sem barba, na frente do que parece ser um

muro. A reportagem é dividida em duas partes. A primeira identifica os ‘supostos’ motivos do assassinato e ambienta o telespectador com as falas ‘confusas’ através de legenda. Na segunda parte, a matéria tenta revelar os detalhes da ação futura. É apresentado um perfil atribuído a ele no site de relacionamentos *Orkut*. Aparentemente, o próprio rapaz gravou o vídeo. Uma das falas de Wellington que mais se destaca é “a luta pela qual muitos irmãos no passado morreram, e eu morrerei, não é exclusivamente pelo que é conhecido como *bullying*. A nossa luta é contra pessoas cruéis, covardes, que se aproveitam da bondade, da inocência, da fraqueza de pessoas incapazes de se defenderem”. No final da reportagem, já no estúdio, a apresentadora destaca o laudo cadavérico de Wellington Menezes de Oliveira. Segundo o documento, o assassino sofreu lesões no crânio provocadas por um tiro na têmpora direita, o que comprovaria que ele se suicidou.

#### **4.4 Jameson e suas contribuições metodológicas**

Usamos aportes da obra de Jameson (2006) na tentativa de avaliar o lugar do estético, do cultural e dos bens simbólicos dentro dessa nova perspectiva pós-moderna. Mantivemos as ideias (que usamos como pressupostos), dentre as quais, destacamos: o conceito de *esmaecimento do afeto* na cultura moderna. O esmaecimento do afeto se refere às rupturas, ao apagamento dos sentimentos e das emoções que predominaram na modernidade. Além do conceito de *retorno do reprimido*, uma ação compensatória desse *esmaecimento* dos sentimentos que devolvem o brilho da subjetividade ao olhar. E, dentre os bens simbólicos, o vídeo é o que mais se destaca nesse processo de *retorno do reprimido* como estratégia na construção identitária dos sujeitos na contemporaneidade.

A partir dessas noções, Jameson (2006) propõe uma série de conceitos que não serão operacionais, mas serão hipóteses em nossa metodologia (mapa cognitivo, esquizofrenia, esmaecimento do afeto e a produção cultural pós-moderna).

O mapa cognitivo apresenta-se, na contemporaneidade, como um desvão, um interstício entre a produção cultural (sua estrutura de produção econômica) e a expressão estética no sentido de produzir uma experiência na constituição dos sujeitos e de organizar um sentido histórico. Verificamos que os vídeos são manifestações dessa incompatibilidade dos



sujeitos produzirem formas de expressão que possam constituir, discursivamente, sentido à realidade social. Por desmontar as representações clássicas de tempo, de espaço e de constituição do corpo, o vídeo manifesta-se como um dos principais vetores desse processo da incapacidade de nosso tempo de produzir bens simbólicos que falam sobre nosso tempo histórico.

Quanto à esquizofrenia, considera-se como a ruptura entre a estrutura significante e do significado (nos termos lacanianos). Acrescentamos as ideias de Dubois (2004) sobre construção da estética do vídeo (e os conceitos de sobreimpressão, janela) e uma nas outras (incrustação). O que representa dizer que não há mais os parâmetros que ligavam e coordenavam o sentido e os textos. Uma ruptura tão violenta que não permite mais que vivamos sob as mesmas representações tradicionais da realidade.

A esquizofrenia representaria também a ruptura da temporalidade de modo repentino, dramático e material que tornaria o presente percebido pelo sujeito com muita intensidade e que carrega em si uma intensidade de afetos (ansiedade, perda da realidade e intoxicante). Verificado nos três vídeos, quando em situações de desastre, acidente ou de experiências de alta carga emocional, os sujeitos dedicam-se a produzir material audiovisual que possam fazer um retorno à dimensão do real perdida. Quando uma pessoa planeja assassinar pessoas em nome de valores ascensionais (luta contra o mal como no caso do vídeo de Wellington de Menezes), há uma intensidade de afetos que acabam por intoxicar essa situação que poderá resolvida com sua exteriorização narrativa (comunica-se para se relacionar ao outro), ou quando se grava um vídeo em condições extremas de risco de vida (como um naufrágio ou queda de prédios).

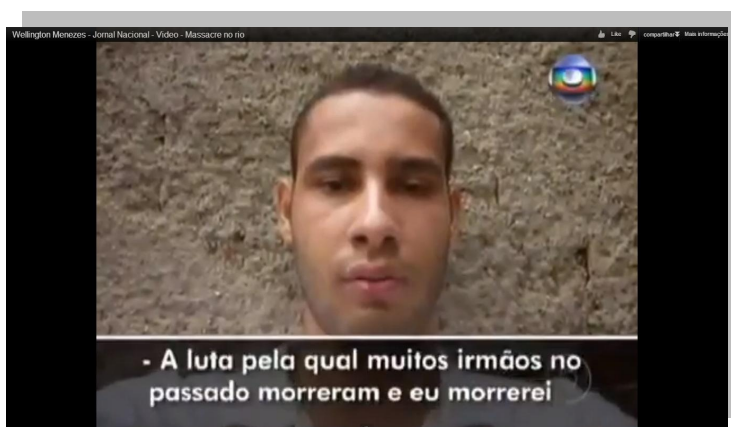


Figura 4 — Frame em que Wellington de Menezes descreve os motivos do assassinato. É importante destacar a legenda que acompanha o vídeo como reforçasse a ideia de que teria uma fala confusa. Fonte: Globo (2011).



Figura 5 — Frame de um vídeo produzido no interior do navio Costa Concordia.

Fonte: Globo (2011).

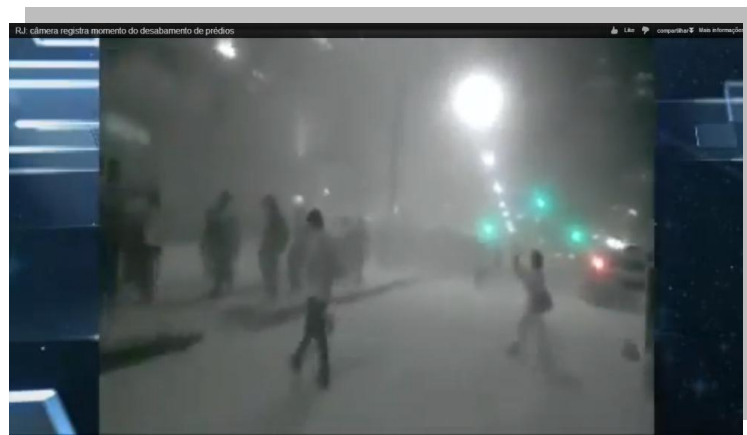


Figura 6 — Frame do vídeo do momento pós-queda dos três prédios na cidade do Rio de Janeiro. Fonte: Globo (2011).

Nestas três imagens, há uma ruptura das cadeias entre significante e significado, pois os significantes nos revelam a desordem, o caos, as forças do aleatório que levariam o homem à sua destruição. Entretanto, a cadeia de significados nos alerta sobre os valores de vida, de sobrevivência humana, de seu dever, isto é, o processo de significação encontra-se nesta ruptura em que o significante aponta para a morte e destruição e o significado tenta conciliar com os valores de vida. Neste sentido, surgem os efeitos de sentido de verossimilhança que nos revela a condição extremas entre as cadeias de significante e significado, o que acaba desenvolvendo em si uma intensidade de afetos (ansiedade, perda da realidade e intoxicante).

#### 4.5 Corpus de análise

Em nossa análise, tentamos preservar os três gestos pulsionais que derivam as três formações imaginárias (mítico heroico, mítico místico e mítico dramático), representados pelos três vídeos selecionados (caso Wellington Menezes, naufrágio Costa Concordia e queda dos três prédios no centro do Rio de Janeiro), como também preservamos o critério de que estas reportagens apresentassem vídeos produzidos por terceiros não profissionais, que estas mesmas reportagens se encontrassem em plataformas de vídeos (o que constataria nossa ideia de reapropriação, que seria realizada não apenas pelo campo jornalístico, mas também pelos próprios produtores de vídeos) e tentamos agrupar os frames da reportagem em termos de mitemas a partir da redundância e da repetição de imagens técnicas que nos revelassem imagens simbólicas.

<b>Crítérios</b>	<b>Três gestos Pulsionais</b>	<b>Presença de vídeos nas reportagens</b>	<b>Reportagens estivessem em plataformas de vídeos</b>	<b>Redundância de imagens técnicas que levassem as imagens simbólicas (mitemas)</b>
Caso Wellington de Menezes	Ascender, Mítico heroico	Vídeo produzido pelo próprio Wellington de Menezes	YOUTUBE	Herói ascensional
Naufrágio Costa Concordia	Engolimento Mítico místico	Vídeos produzidos por passageiros (não creditados)	YOUTUBE	Desaparecido comandante/nadador desespero/ação
Queda dos três prédios no Rio de Janeiro	Ciclo Mítico dramático	Vídeos produzidos por transeuntes (não creditados) e por câmera de segurança	YOUTUBE	Morte desordem/caos poeira vítimas

Quadro 1 — quadro com os critérios de seleção dos vídeos.

## 5 ANÁLISE

Tomamos os vídeos como produtos discursivos atravessados por uma variedade de formações discursivas e interdiscursos (imaginários) que vão estar evidenciados ou silenciados na disputa pelo espaço simbólico institucionalizado pelos meios de comunicação. O vídeo, como discurso imagético, é orientado sob a perspectiva assumida pelo sujeito que determina a forma e uma finalidade para esse discurso em que elementos simbólicos serão privilegiados.

O vídeo, como dispositivo discursivo, assume o aspecto de que ele é uma forma de ação, ou seja, que toda enunciação constitui-se como ato que visa modificar uma situação. Em um plano superior, também pretende produzir um efeito de modificação nos sujeitos (CHARAUDEAU, 2007).

Acima de tudo, assumimos a posição antropológica de noção de imaginário e mito (DURAND, 2002), isto é, de que o imaginário precede a existência da linguagem e que o mito é a forma básica de organização dos grupos sociais e não pode ser considerado como falseamento da realidade, mas um investimento simbólico sobre a mesma. Uma potência, um devir, uma forma que estimula novas formas de expressão simbólica.

Sabemos que há uma série de autores que celebra ou denuncia o discurso sobre os objetos simbólicos (no nosso caso, o vídeo) e sua relação com a Internet nos termos de uma fantasia a ser revelada. O que desejamos é verificar como o símbolo faz sentido ao discurso midiático em seu movimento de apropriação do vídeo, pois, “dessa definição do símbolo é a anterioridade tanto cronológica como ontológica do simbolismo sobre qualquer significância (*significance*) audiovisual” (DURAND, 2002, p. 31), nos permite dizer que os sentidos e sua construção advêm após sua constituição ontológica sob os sujeitos, quando esses símbolos já repercutem sobre as vidas dos indivíduos é que os sentidos vão florescer e ganhar terreno. Portanto, estamos fazendo o movimento a partir dos sentidos apresentados pelo discurso midiático sobre alguns acontecimentos e tentamos revelar como essas imagens se constituem em fundamentos ontológicos para os sujeitos (quem produz).

Entretanto, como questionar um objeto simbólico desafiador como o vídeo que, na definição de Dubois (2004), é um objeto que vive nos intertícios entre teorias estéticas e

sociais? Um desafio que assumimos a partir das noções metodológicas de mitocrítica de Durand (2002). Mesmo afirmando as diferenças entre as imagens, Durand (2002) compreende que há um movimento tautológico entre elas, ou seja, a imagem mental alimenta a imagem icônica em um processo que não tem início ou fim.

[...] torna-se fácil imaginar que uma inflação de imagens prontas para o consumo tenha transtornado completamente as filosofias, que até então dependiam do que alguns denominam “a galáxia Gutenberg”, isto é, a supremacia da imprensa e da comunicação escrita — com sua enorme riqueza de sintaxes, retóricas e todos os processos de raciocínio — sobre a imagem mental (a imagem perceptiva, das lembranças, das ilusões etc.) ou icônica (o figurativo pintado, desenhado, esculpido e fotografado...). Esta inovação permitiu recensear, e eventualmente classificar num trabalho exaustivo e que possibilitou o estudo dos processos de produção, transmissão e recepção, o “museu” — que denominamos o *imaginário* — de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas (DURAND, 1999, p. 3).

A análise mitocrítica apresenta-se em três níveis pelos quais desenvolveremos nosso olhar sobre os vídeos. Segundo Durand (2002), o primeiro passo consta em levantar os elementos repetitivos, pois são neles que o processo de significação da narrativa se constrói e seu ritmo (sincronia). A segunda etapa é o estudo do contexto em que surgem esses elementos repetitivos e suas situações. O terceiro movimento é o diagnóstico das diferentes lições do mito e sua correlação com outros mitos e os ambientes culturais organizados.

De acordo com Durand (2002, p. 245), a classificação dos símbolos e mitemas e de que modo poderíamos ter a segurança na classificação, “vemos aí, uma vez mais, o inconveniente que existe em classificar os símbolos em torno de objetos-chave em vez de em torno de trajetos psicológicos, ou seja, de esquemas e gestos”. Acima de tudo, na classificação dos símbolos é que se encontra um dos grandes desafios dos estudos do imaginário, como conceber um padrão, uma ordem nas imagens que tem, essencialmente, sua essência na imprecisão. E Durand (2002) sugere Bachelard como um norte no processo de classificação dos símbolos.

De que a assimilação subjetiva desempenha um papel importante no encadeamento dos símbolos e suas motivações. Supõe que nossa sensibilidade que serve de *medium* entre o mundo dos objetos e o dos sonhos [...] Bachelard toca numa regra fundamental da motivação simbólica em que todo elemento é ambivalente, simultaneamente convite à conquista adaptativa e recusa que motiva uma concentração assimiladora sobre si mesma (DURAND, 2002, p. 35).

Nosso esforço teórico metodológico estará na capacidade de investigar os símbolos e mitemas sob a assimilação subjetiva, ao mesmo tempo em que percebemos que são ambivalentes e tornam toda medida de apreensão muito precária, assim, seguiremos os

axiomas das motivações simbólicas do “psiquismo humano, reservando para mais tarde o ajustamento [...] aos complementos diretos ou mesmo aos jogos semiológicos” (DURAND, 2002, p. 38).

### 5.1 Análise mitocrítica do vídeo 1

O vídeo narra a queda dos três prédios na cidade do Rio de Janeiro, no dia 26 de janeiro de 2012. A reportagem inicia com o âncora do Jornal da Band, Ricardo Boechat, chamando para as últimas informações sobre os três prédios comerciais que desabaram no centro do Rio de Janeiro, no dia anterior (25/01/2012). Ele destaca o número de cinco mortos e cerca de 20 pessoas desaparecidas até aquele momento. A ênfase na seguinte fala “a tragédia não foi maior porque as maiorias dos funcionários dos três prédios já tinham saído”. O âncora chama o repórter que está no lugar do desastre e pergunta sobre as expectativas das equipes (de resgate) e se as buscas vão prosseguir ‘noite adentro’. Neste momento, vemos a imagem do âncora no estúdio e do jornalista no local do acontecimento.



Figura 7 — Âncora e repórter aparecem simultaneamente produzindo um efeito de sobreimpressão e co-temporalidades. Fonte: Band (2012).

Aqui temos um movimento de sobreimpressão, que é o jogo de janelas que Dubois (2004) descreve nos vídeos artísticos. Há uma reapropriação desse efeito dos videoclipes e

videoinstalações pelo discurso do jornalismo. O que destacamos é que junto com o efeito de sobreimpressão notamos o efeito de *chroma key*, as janelas encontram-se suspensas no ar num fundo azul onde se encontram outras janelas azuis transparentes, como se afirmasse que qualquer janela poderia ocupar o campo de visão junto com as outras duas em destaque. A edição jornalística constrói uma perspectiva como se permitisse pensar que o jornalismo é uma janela ao mundo e que a qualquer momento ela traria esse mundo a sua casa.

O trecho referido é seguido pelo uso de imagens técnicas de origens diversas: de câmeras de segurança de um prédio vizinho que registra o momento em que a poeira da queda dos prédios toma conta da rua, das gravações de pedestres que se encontravam naquele momento próximo ao local, de entrevistas entrecortadas de testemunhas do fato, seguido de fotos de satélites e de um animação que descreviam detalhadamente a queda.

Em relação ao primeiro passo, que é a investigação dos elementos repetitivos, podemos verificar que a ênfase na ideia da tragédia, do número de mortos e feridos e a busca por novas vítimas agrupou este mitema, como o mitema da morte. O drama que o discurso jornalístico destaca é o da sintaxe do tempo cíclico, da repetição dos fenômenos que a concretização do prédio (acima de tudo, da imaginação humana sobre as interferências da natureza). A lição dialética entre cultura e natureza que tem no tempo cíclico seu maior desafio ao confrontar o drama dos símbolos ascensionais e diurnos (que o prédio assume uma imagem importante) e do símbolo da descida, do engolimento, da profundidade. Ao se destacar o número de vítimas e de feridos, o símbolo que se recorre é da transformação direta dos valores ascensionais (que estão ligados às imagens solares, aéreas e da pujança do masculino) pelos valores da queda, do abismo, isto é, há dupla negação e de acordo com Durand (2002), é pelo ato negativo (a queda dos prédios) se reconstitui o ato positivo (a construção humana ou a cultura), e por uma negação se destrói o efeito da primeira negatividade.

Desse modo, o discurso jornalístico e a repetição da imagem do pós-queda e das pessoas ao redor, opera uma transição de valores, ou seja, a imagem da queda anula o desabamento, anula ou imobiliza o processo e todos seus símbolos que podem surgir. O regime diurno inverte os valores e símbolos do regime noturno através de uma atitude totalmente representativa do ato (simulação, imagem de amadores, fala de testemunhas, a presença do repórter no local do acontecimento).



Figura 8 — Imagem do pós-queda dos prédios que funciona como espelho que revela seus bastidores num efeito de autorreferencialidade. Fonte: Band (2012).

Esta imagem é reveladora dos processos de produção simbólica pós-moderna na medida em que as próprias pessoas que vivenciam o desastre produzem imagens técnicas junto com os meios tradicionais ao mesmo tempo em que vive a situação, isto é, os sujeitos constroem suas narrativas e seus modos de ver o mundo mediados por discursos e técnicas midiáticas ao mesmo tempo em que as experimentam como um produto a ser negociado no mercado de bens simbólicos. Nota-se, além da figura de uma mulher no centro da imagem, um homem à esquerda acompanhando com que se parece uma câmera o deslocamento dessa mulher junto com os demais meios tradicionais de comunicação.

Assim, a morte e sua repetição através dos elementos discursivos (visuais ou verbais) do telejornal podem ser embaladas e consumidas pelo telespectador de modo mais sutil, eufemizado, menos problemático. Segundo Durand (2002), é a morte que transforma e inverte o próprio sentido de morte e sua violência. Portanto, é na apresentação e na repetição das imagens técnicas da queda e todos seus símbolos (mortos, feridos e caos), que o discurso midiático pode vencer as imagens simbólicas da morte. De acordo com Durand (2002), é na domesticação das imagens simbólicas através da dupla negação que podemos colocar a serviço todas as representações.

Nesse sentido, destacamos que é pelo plano da dupla negação que a representação torna-se um instrumento para o discurso midiático. O que equivale dizer que apenas pelo plano do imaginário que a representação ganha vida institucional e torna-se objeto discursivo.



A potência da representação está depositada sobre a do imaginário, mas é através da representação que o discurso e a linguagem midiáticos perduram no tempo e no espaço social.

De acordo com Durand (2002), aqui surge a imagem da vítima, que falamos anteriormente. É através da inversão (ou dupla negação) de imaginários que o discurso midiático produz uma série (profusão) de imagens simbólicas, ou seja, o despedaçamento, a queda, a violência do abismo dão lugar a do engolimento que não deteriora, mas que valoriza a vítima da queda numa espécie de herói ascensional.

Outro mitema destacado que se apresenta no discurso do telejornal é o da construção, do prédio, da construção humana sobre a condição natural de vivermos rente ao solo. O prédio é a construção que permite ao imaginário ascensional viver o “aspecto do mito do voo que se torna visível depois de realizados os seus aspectos elevação e superação de barreiras” (FLUSSER, 2011, p. 33). É como se pudéssemos viver sob as três dimensões, isto é, subir, descer, ir para direita e para esquerda.

“Os animais terrestres, e mais particularmente o homem, não são inteiramente privados da abertura em direção ao espaço aberto. Mas a "terceira" dimensão não passa de uma série de epiciclos superpostos sobre o plano” (FLUSSER, 2011, p. 34).



Figura 9 — Animação produzida para detalhar o efeito dominó da queda dos três prédios, no qual o prédio maior acabou por levar os prédios vizinhos. Fonte: Band (2012).

Na definição de Durand, o prédio é a própria ênfase de nos colocarmos de pé, de mantermos na vertical, “o sentido da queda e da gravidade acompanha todas as nossas primeiras tentativas autocinéticas de locomotoras” (DURAND, 2002, p. 113). Acima de tudo, é na consequência desse movimento de manter-se de pé que se encontra nossa “experiência

dolorosa fundamental e que constitua para a consciência dinâmica de qualquer representação do movimento e da temporalidade” (DURAND, 2002, p. 113).

Podemos destacar esse mitema, pois é a partir dele que toda a narrativa mítica se desenvolve e que as representações midiáticas tomam emprestadas, isto é, sob a dinâmica do movimento de estar de pé e cair que se encontra a potência da experiência humana do movimento e do tempo.

Devido a isso, as quedas de prédios atualizam de modo vicário nossos primeiros passos e a ideia de tempo, ou seja, a queda é o tempo que se esgota, termina de modo abrupto, é a gravidade que define nossa relação do mal-estar de não podermos segurar ou interromper a temporalidade.

Desse modo, a representação da queda dos prédios no vídeo e sua constituição pelo discurso midiático são uma tentativa do “bloqueamento psíquico e moral” (DURAND, 2002, p. 113) do fenômeno vertiginoso que a gravidade submete os corpos. Assim, a própria imagem do prédio torna-se símbolo triunfante das primeiras imagens brutais que temos experimentado, como o parto e é memória da nossa “brutal da nossa humana e presente condição terrestre” (DURAND, 2002, p. 112).

O homem distingue-se dos demais animais terrestres por sua posição ereta: por ser seu corpo todo uma investida rumo ao espaço aberto. Tal posição permite ao homem "conquistar o espaço" a partir do plano. (O pássaro não precisa conquistar o espaço, está nele.) Mas a posição ereta humana não resulta na libertação do corpo humano todo em direção ao espaço (FLUSSER, 2011, p. 35).

Mas o que ressaltamos no discurso jornalístico ao se referir à queda dos três prédios encontra-se na moralização do fenômeno. Como define Durand (2002, p. 114), toma a queda como uma psicopatologia, “a queda é confundida com a “possessão” pelo mal”. A queda dos prédios no centro da cidade do Rio de Janeiro não apenas é representado como um símbolo de nossos pecados de incompetência técnica. Além disso, o discurso jornalístico assume um caráter moralizante ao sempre afirmar a proximidade com o Teatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro (um templo das artes da cidade), como fosse um discurso que tende a nos julgar como se não tivéssemos preparados, principalmente quando uma ‘tragédia’ acontece no centro da segunda maior cidade do país e ex-capital federal. Seria uma punição pela incapacidade de sermos globais com uma cidade que será sede das próximas Olimpíadas e Copa do Mundo. De acordo com Durand (2002, p. 114), a queda “é exatamente o tema do tempo nefasto e moral, moralizando sob a forma de punição”.



Figura 10 — Foto de satélite do Google Earth que mostra com precisão o local da queda dos prédios, mas a ênfase fica na área amarela do Teatro Municipal, um dos símbolos da cidade do Rio de Janeiro. Fonte: Band (2012).

Ainda sob o aspecto moralizador da queda, do movimento de manter-se na vertical e os efeitos da vertigem que vai ter na imagem do voo, o símbolo máximo da experiência ascensional,

Mas ao vivenciarmos o voo como desejo realizável, estamos desmistificando o desejo sem nos libertarmos do mito. Não podemos ter mais desejos impossíveis. O que nos resta é o desejo impossível de termos desejos impossíveis. Será visão apocalíptica ou visão integrada a nossa visão dos pássaros em voo? (FLUSSER, 2011, p. 37).

Outro mitema que se repete nas imagens técnicas é da poeira, desorganização, caos, entulho. Para desvendar este mitema recorreremos a Flusser (2011) quando ele divide os seres humanos entre aqueles que gostam e aqueles que não gostam de luz difusa.

Os "fãs" de histórias misteriosas, e os que resolvem palavras cruzadas. Os profundos e os iluministas. Os inspirados e os desconfiados. Os que estão interessados no fundo geral e universal do qual as coisas se destacam vagamente e os que estão interessados nas diferenças pelas quais as coisas se distinguem. Em suma, os metafísicos e os fenomenologistas. O primeiro tipo procura penetrar pela neblina, o segundo procura removê-la (FLUSSER, 2011, p. 137-138).



Figura 11 — Imagens produzidas por amadores momentos após a queda, a ênfase na poeira, no desordenamento das pessoas e no som ambiente (de sirenes). Fonte: Band (2012).

Neste sentido, a poeira torna-se um sinônimo da neblina, é algo que encobre, que deixa difusa a realidade, que a torna opaca, um símbolo que persiste em revestir os fatos e situações. E há um grupo de pessoas que a ama e outra que pretende remover. Se pensarmos sobre essa metáfora, notaremos que a neblina é fenômeno natural e a poeira da queda dos prédios é algo que foi produzida pela queda (irresponsabilidade humana), mas as duas encobrem a situação. E, portanto, são dois fenômenos que escondem por trás de um véu a realidade enquanto tal.



Figura 12 — Imagem produzida por amadores que enfatiza a desordem, a incapacidade humana em relação ao caos, o olhar da mulher torna-se perturbador ao se direcionar diretamente a lente. Fonte: Band (2012).

O discurso jornalístico (como demonstrada na imagem na página anterior da mulher que remove a poeira sobre seu corpo) é de remover essa névoa, essa cortina translúcida que não deixa ver a realidade em si, assim, os entulhos e o caos que se organizam ao redor do acontecimento são fenômenos iguais a da poeira (que é forma simbólica mais sutil) da vontade humana em desvendar os mistérios, os porquês, os motivos por trás dos acontecimentos e o entulho (escombro). Essa é a parte mais imponente, dura dessa nossa atitude contra o desconhecido. Portanto, a ênfase do discurso jornalístico está na capacidade humana em desvendar as razões por trás do desconhecido.

A mesma obsessão racional que perseguiu as ciências durante a Modernidade parece que mantém suas bases sólidas dentro do discurso jornalístico de tentar a todo o momento apresentar as verdadeiras razões para todos os fatos e perseguir esse objetivo como fosse algo que por si mesmo precisasse ser desvendado. A poeira e as imagens de poeira tornam-se simbólicas na medida em que representam a nossa busca desenfreada por uma verdade que está escondida e que pela remoção desse obstáculo poderíamos acessar.

Desse modo, Flusser (2011) reflete sobre a nossa busca pela retirada desse véu que encobre a verdade e que não deve ser o nosso objetivo. Devemos buscar entender a ontologia da superficialidade.

Porque creio que por trás da neblina não se esconde algo profundo, mas que a neblina é uma ilusão que encobre superfície concreta por trás da qual nada se esconde. Isto não é, como parece, jogo de palavras. Ao contrário dos pensadores profundos, não creio que a meta última seja chegar até o fundo da neblina, mas que, depois de rasgada a neblina, começa a verdadeira tarefa: a de tentar apreender e compreender a superfície exposta. O pensamento profundo me parece ser mais superficial que o pensamento que procura captar a superfície das coisas (FLUSSER, 2011, p. 138).

Assim, Flusser (2011) entende que a neblina funciona eticamente na medida em que deve ser removível, enquanto uma visão não clara, isto é, do mesmo modo que a queda torna-se instrumento moralizador no discurso mítico que é ampliado pelo discurso jornalístico, a poeira torna-se imoral, pois limita nosso campo de visão e nosso espaço, mas posso ultrapassá-la e assim perceber os limites que são colocados. O discurso jornalístico tenta desprezar os limites impostos, ultrapassar é seu objetivo na sua denúncia e crítica da realidade.

É no mitema da poeira que temos acesso ao padrão do discurso jornalístico de exclusão, separação dos elementos da narrativa para explicar o acontecimento. É um padrão similar ao do discurso científico, de dividir, separar, afastar para melhor explicar os fatos.

O mitema da poeira revela um padrão de pensamento em que “se conseguíssemos remover todas as neblinas ideológicas, ainda não encontraríamos a superfície resplandecente da realidade, mas neblinas concretas como em torno da minha casa” (FLUSSER, 2011, p. 143). Portanto, mesmo removendo os escombros, a poeira (metafóricos ou não) e tudo que parece encobrir a realidade, ainda assim, o discurso jornalístico não consegue desvendar a superfície do fato, aquilo que está de modo mais vivo, tentando a todo o momento ir às profundezas do acontecimento e acaba, como mesmo afirma Flusser (2011), não chegando a perceber a superfície resplandecente que pode ser tão ou mais importante que as profundezas.

Nas imagens de transeuntes, da câmera de segurança, no rosto dos sobreviventes, a poeira ou, como é descrita pelo repórter, a “nuvem de poeira”, torna-se um mitema ou símbolo que invade a narrativa como um personagem que desafia os repórteres na cobertura do acontecimento e que impede o fato de ser apresentado em toda a sua abrangência e impacto.



Figura 13 — imagens de uma câmera de segurança que demonstra o exato momento em que os prédios vizinhos desmoronam, a imagem demonstra o momento de desespero das pessoas tentando se afastar da área do desastre. Fonte: Band (2012).

Outro mitema que verificamos é o do pânico, da desordem, do movimento das pessoas (como apresentado pelo conjunto de imagens técnicas, sendo a mais representativa, o momento em que as pessoas correm fugindo da poeira que encobre a rua momento após a queda dos prédios). É na motricidade que se constitui a força motriz da narrativa midiática, pois esse elemento primordial, nos gestos, no caminhar, na corrida dos transeuntes antes que os destroços possam atingi-los, torna-se central para fornecer a dramaticidade que toda

narrativa mítica necessita. Nas palavras de Durand (2002, p. 50), entre as nossas propriedades biológicas primordiais está a motilidade “o corpo inteiro colabora na constituição da imagem [...] que coloca na raiz da organização das representações”.

Em uma metáfora instigante de Flusser (2011, p. 118) sobre a ideia de vento e do movimento do ar, ele considera que o vento pode

ser imaginado, concebido, conhecido e manipulado. Deve ser ouvido, recebido, reconhecido e seguido. Quando o vento é imaginado, concebido, conhecido e manipulado, como é na técnica e teoria, deixa de ser vento, e passa a ser movimento de ar, é "objetivado". E o vento não é objeto: é meu outro.

Assim, compreendemos, avaliamos e concebemos os demais sujeitos que deixam sua condição de ator de sua própria identidade e passam a ser meros objetos em movimento (ordenado ou não) que os objetivamos, apesar de não devermos, pois são um outro ‘eu’. O movimento desordenado da queda de três prédios em uma grande cidade permite que possamos olhar objetos em movimento como sujeitos, como vítimas, feridos e mortos (garante a visibilidade), valoriza a vítima como uma espécie de herói ascensional que passou pelas situações limites (míticas) e sobreviveu para poder contar. A vítima, ou melhor, o sobrevivente torna-se arquétipo do herói que desafia as situações impostas pelos deuses e supera-as de modo não convencional.

O destaque é dado pelo discurso jornalístico, quando as pessoas que estão gravando o acontecimento em tempo real, como se fosse um aplauso a esses guerreiros que além de superar as adversidades que o momento impôs ainda nos presentearam com as imagens da situação a todos aqueles que não estiveram lá. Podemos contar com esses homens e mulheres que se colocam no limite da vida e conseguem nos trazer relatos, ou seja, tal qual as narrativas míticas gregas em que os heróis sofriam as mazelas e imposições tirânicas dos deuses e monstros de terras distantes e ainda traziam consigo a narrativa dos acontecimentos como se pudessem preservar as suas lutas e vitórias ao contá-los e recontá-los ao mesmo tempo em que mantém os valores do grupo que pertence. Desse modo, as vítimas acabam por ter uma função no discurso jornalístico, não apenas por serem testemunhas dos acontecimentos, mas por ter que reviver esses fatos e recriar os valores que o campo midiático privilegia no contexto de drama social.



Figura 14 — Entrevista testemunhal produzida pela reportagem momentos depois da queda, as falas são entrecortadas, o efeito é de verossimilhança em relação às imagens amadoras. Fonte: Band (2012).

A segunda etapa da análise mitocrítica consiste em analisar em que contexto surge os mitemas e como eles se relacionam. O contexto em que a reportagem é produzida, um dia após o desabamento dos prédios, com o uso de recursos de imagens de celular de pessoas que estavam no momento da queda, de imagens de uma câmera de segurança de um prédio próximo, com imagens de satélites do programa *Google Earth* e com uma animação que detalha o desabamento.

Além dos aspectos técnicos da reportagem e da seleção de imagens, um dos itens nesta etapa metodológica é o contexto sociocultural em que esses mitemas surgem. Um dos pontos que podemos destacar é como a cidade do Rio de Janeiro passa por intensas transformações com novas construções devido a ser sede dos Jogos Olímpicos de 2016 e da Copa do Mundo de 2014, aliado ao crescimento econômico dos últimos anos, trouxe atenção da mídia internacional aos acontecimentos no Brasil e, principalmente, aos seus dois grandes centros urbanos, Rio de Janeiro e São Paulo. Uma conjuntura que amplia a cobertura dos eventos nacionais no campo da mídia internacional e dedica mais espaço ainda na mídia nacional a essas metrópoles. Além disso, o Rio de Janeiro passa por um processo de pacificação das favelas (que durante décadas foram redutos de tráfico de drogas), em uma tentativa do governo federal aliado a políticas públicas no sentido de revitalizar a município do Rio de Janeiro para os grandes eventos internacionais de que será sede.

Neste sentido, Jameson (1985) colabora ao identificar um fenômeno muito comum aos objetos simbólicos pós-modernos que é a ideia de esquizofrenia, tomada como a incapacidade de relacionamentos entre significado e significante, isto é, um distúrbio na relação entre



significantes e os referentes. Desse modo, a própria ideia de temporalidade está esgotada na medida em que ela que existe na relação de significação entre (significante, significado e referente) e quando ela se rompe há uma cisão da ideia de tempo também.

Para Lacan, a experiência da temporalidade, da temporalidade humana (passado, presente e memória), a persistência da identidade pessoal através de meses e anos — a própria sensação vivida e existencial do tempo — são também um efeito de linguagem. Porque a linguagem possui um passado e um futuro, porque a frase se instala no tempo, é que nós podemos adquirir aquilo que nos dá a impressão de uma experiência vivida e concreta do tempo. Mas já o esquizofrênico não chega a conhecer dessa maneira a articulação da linguagem, nem consegue ter a nossa experiência de continuidade temporal tampouco, estando condenado, portanto, a viver em um presente perpétuo, com o qual os diversos momentos de seu passado apresentam pouca conexão e no qual não se vislumbra nenhum futuro no horizonte. (JAMESON, 1985, p. 7).

Ao verificar essa intensa presentificação da reportagem, sabemos que é premissa do jornalismo apresentar ao mundo os fatos do presente. Entretanto, quando recorremos à intensa presentificação como no caso da reportagem produzida sobre a queda dos três prédios, deixam-se recorrer a imagens do momento (gravações de vídeo e de câmeras de segurança, simulação, o repórter ao vivo no local do fato). Esses elementos tendem a criar uma atmosfera de presente como se o fato pudesse ser recriado naquele exato momento da reportagem. Há uma série de elementos que aparentemente não se relacionam: imagens com som ambiente (das sirenes dos bombeiros), fotos de satélites, simulações, tudo isso entrecortado com as falas de pessoas que vivenciaram o acontecimento, demonstrando um pouco esse excesso de significantes que se (des)encontram no discurso jornalístico. Portanto, a presentificação não consegue conceber relações temporais mínimas (qual é a idade dos prédios, por quanto tempo um prédio com aquela estrutura se manteria) e relações futuras. Tratando-se de um sintoma do discurso midiático brasileiro que não consegue visualizar o país como sendo sede de grandes eventos devido aos problemas atuais, como se isso impedisse a materialização de obras futuras.



Figura 15 — o repórter direto do local próximo ao desabamento dos três prédios. Fonte: Band (2012).

Além disso, a intensa presentificação que é sintoma da esquizofrenia definida por Jameson também redefine nossa relação com o acontecimento em si

as continuidades temporais são quebradas, a experiência do presente torna-se assoberbante e poderosamente vivida e "material": o mundo surge ante o esquizofrênico com alta intensidade, contendo uma misteriosa sobrecarga afetiva, resplandecendo de energia alucinatória. Porém, o que parecia uma experiência das mais desejáveis — um aumento de nossas percepções, uma intensificação libidinal ou alucinógena de nosso ramerrão normal e de nossas situações comuns — é sentido aqui como perda, como "irrealidade" (JAMESON, 1985, p. 23).

A intensidade da narrativa jornalística é outra consequência desse desencontro de significantes. Avaliamos que apesar do discurso jornalístico do vídeo recorrer a aspectos dramáticos em tragédias como forma de humanização do discurso pretensamente racional e impessoal, houve um fortalecimento dos aspectos (presentificação, vitalidade do drama e incoerência entre significante) que tornaram o discurso jornalístico refém de uma fórmula que tenta viver o acontecimento como se estivesse acontecendo no momento de sua narrativa.

Isso contribuiu, na definição de Baudrillard (1981), como um alerta de que os (meta)discursos estão, de modo geral, substituindo os referentes por seu inverso, alegórico, ideal que pode ser trocado por qualquer outro em qualquer momento, isto é, “refere-se de uma substituição do real por signos de real, isto é, de uma operação de dissuasão [...]

máquina de signos metaestável, programada, impecável, que oferece todos os signos do real” ‘tradução nossa’ (BAUDRILLARD, 1981, p. 11)<sup>4</sup>.

Os mitemas analisados anteriormente (da morte, da poeira, das vítimas) só ganham vida no discurso jornalístico na medida em que são apresentados através dessa esquizofrenia apontada por Jameson (1985). Nas palavras de Baudrillard (2000, p. 75), no pós-modernismo “nossa perversão consiste em que jamais desejamos o evento real, mas seu espetáculo, jamais as coisas [...], isso significa que não temos muita vontade de que as coisas mudem, é preciso também que essa mudança nos seduza”<sup>5</sup>. ‘tradução nossa’

Nesta fase, tentamos conciliar os dois aspectos da nossa pesquisa do imaginário que consiste em trazer à tona imagens simbólicas através das imagens técnicas oferecidas pela mídia, ou melhor, “também abrange largamente o significado de imagens mentais e mnemônicas no pensamento simbólico, assim como imagens projetadas sobre o mundo exterior” (BELTING, 2005, p. 68).

A terceira fase da análise mitocrítica está em saber como esses mitos se relacionam aos demais mitos e aos ambientes sociais que permitem seu desenvolvimento. Em relação ao mitema morte, saber de que modo ele se organiza e se desenvolve no discurso jornalístico dos vídeos e nos meios de comunicação. A pista encontra-se em Belting (2005), ao investigar quando e de qual modo nascem as imagens no trajeto antropológico do homem. Assim, ele aponta que foi no funeral que surgiu o sentido (a força) das imagens na nossa sociedade. Portanto, a morte é o mitema e imagem fundamentais pela qual a maioria das sociedades se organiza imagetivamente.

[...] a medida que é no lugar do corpo ausente do morto que são instaladas as imagens. Mas essas imagens, por sua vez, permanecem na carência de um corpo artificial, para ocupar o lugar vago do falecido. Aquele corpo artificial pode ser chamado meio (não só material), no sentido em que as imagens necessitavam de corporificação para adquirir qualquer forma de visibilidade. Nesse sentido, o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem (BELTING, 2005, p. 69).

O mitema que orienta e se envolve com todos os demais de modo intrínseco é o da morte, mas ainda não respondemos de que modo esse mitema se organiza de acordo com as

---

<sup>4</sup> il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire, machine signalétique métastable, programatique, impeccable, qui offre tous les signes du réel”

<sup>5</sup> nuestra perversión consiste en que jamás deseamos el evento real, sino su espectáculo, jamás las cosas [...], ello significa que no tenemos tantas ganas de que las cosas cambien, es preciso también que este cambio nos seduzca

nossas produções culturais atuais de que o campo midiático faz parte. A ideia de imagem e da morte nasce num mesmo processo em nossa sociedade, “caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença” (BELTING, 2005, p. 69). Assim, como já descreveu Jameson (2006) em relação à pós-modernidade, a morte passa a tornar-se apenas uma metáfora de um esvaziamento da ideia de tempo, sujeito e potencial criativo, isto é, a morte torna-se apenas um pano de fundo para agirmos produzindo novas imagens que substituam cada vez mais nossas ausências e vazios.

Podemos considerar também como nos apresenta Baudrillard (2000) através de uma metáfora sobre Pompeia (cidade italiana que foi destruída pelo vulcão Vesúvio) que a ideia de morte hoje é revestida por uma embalagem de uma eternidade de segunda ordem “O que é uma ruína que necessita ser desmantelada e sepultada de novo? Ironia sádica da catástrofe [...] pois fixa as coisas em uma eternidade segunda” (BAUDRILLARD, 2000, p. 21)<sup>6</sup>.



Figura 16 — escombros dos prédios e o trabalho de equipe de resgates. Fonte: Band (2012).

As imagens da destruição, da queda e da poeira tentam eternizar com um brilho sádico a tragédia como se impedisse que a morte pudesse se realizar. A profusão e o detalhe de imagens técnicas da reportagem servem para reconhecer que podemos revisitar e congelar como Pompeia as tragédias e reconhecer o que de mais interessante pudéssemos encontrar lá,

<sup>6</sup> Qué es una ruina que necesita ser desmantelada y sepultada de nuevo? Ironía sádica de la catástrofe [...] pues fija las cosas en una eternidade segunda

principalmente, pelo discurso midiático que tenta oferecer o espetáculo aos espectadores, mas que esvazia o seu conteúdo, como medida para atender aos mais variados públicos.

O mitema da poeira, podemos considerar em nossa cultura, funcionaria como a máscara na definição de Belting, isto é, esconderia uma realidade e ao apresentar o jogo do espetáculo de ausência e de presença na medida em que permite ser simultânea e opor dois elementos. A poeira, os escombros e o entulho servem como a máscara quando escondem o espetáculo trágico que é necessário gravar, isto é, impõem uma barreira para a necessidade de informação da mídia e simultaneamente servem como imagem que emoldura e dá a tensão para o acontecimento. “A máscara expõe uma face nova e permanente (porque não é perecível) ao esconder outra face, cuja ausência é necessária para criar essa nova presença.” (BELTING, 2005, p. 70).

Acima de tudo, não poderíamos esgotar as interpretações e significados dos mitos e dos símbolos em nossa pesquisa.

## **5.2 Análise mitocrítica do vídeo 2**

Em relação ao vídeo sobre o naufrágio do navio Costa Concordia na costa italiana, no dia na noite do dia 13 de janeiro de 2012, a reportagem é produzida pelo programa Fantástico. Começa com a chamada dos jornalistas (Zeca Camargo e Renata Ceribelli) no estúdio, com o seguinte trecho “do acidente do cruzeiro de alto luxo com quatro mil turistas a bordo [...] agora já são cinco mortos no total e o governo italiano culpa o capitão do navio pelo acidente”. Após entra a reportagem da correspondente Ilze Scamparini com a imagem de vídeo que mostra um navio em meio à escuridão da noite sendo enfatizada a “a tragédia do naufrágio em vídeo, um dos turistas teve a frieza de gravar os momentos que antecederam a retirada de mais de quatro mil pessoas”, isso intercalado com imagens internas e externas do navio Costa Concordia. Seguido de uma entrevista da brasileira, Katia Feitosa, que trabalha há 13 anos em navios no mar Mediterrâneo. É realizada a passagem sendo apresentada a repórter em frente a uma enseada num porto, no qual destaca a operação de resgate e a procura de sobreviventes. Segue-se com imagens durante o dia do navio Costa Concordia inclinado e com embarcações próximas na tentativa de se encontrar mais pessoas. Seguida de imagens sobre o capitão do navio, Francesco Schettino, (suposto responsável pelo acidente) sendo preso e depois numa entrevista à TV italiana, em que ele nega a versão de que teria

saído antes da retirada dos passageiros. É destacada a demora, a negligência e que a caixa preta teria revelado que havia passado uma hora entre a batida e o alarme do naufrágio. A reportagem sendo finalizada com a fala de um dos tripulantes que serão um dos últimos a voltar ‘sem dinheiro e sem roupa’.



Figura 17 — A correspondente, Ilze Scamparini, no mar italiano descreve o acidente com o navio Costa Concórdia. Fonte: Globo (2012).

Para aprofundar ainda mais o nosso exame mitocrítico que esteja na possibilidade de enfrentar o debate teórico dos posicionamentos antropológicos do imaginário (DURAND, 2002) e o psicanalítico/linguístico lacaniano. Como afirmar pontos em comum entre a tese lacaniana e durandiana sobre o que seja o mito, já que eles têm posturas inversas sobre esse conceito? Talvez o ponto que os una esteja numa citação de Žižek (2010, p. 74), sobre onde está o núcleo da ideia de real em Lacan:

A tese lacaniana, ao contrário, diz que sempre existe um núcleo sólido, um resto que persiste e que não pode reduzir-se a um jogo universal de especularidade ilusória. A diferença entre Lacan e o "realismo ingênuo" e que, para Lacan, *o único ponto em que nos aproximamos desse núcleo sólido do Real é, efetivamente, o sonho*. Quando acordamos para a realidade após um sonho, costumamos dizer a nós mesmos que "foi apenas um sonho", com isso cegando-nos para o fato de que, em nossa realidade cotidiana de vigília, não somos *nada senão a consciência desse sonho*. Foi somente no sonho que nos aproximamos da estrutura de fantasia que determina nossa atividade, nosso modo de agir na realidade.

Portanto, talvez o ponto de encontro entre as teses durandianas e lacanianas (ser mais específico) esteja na possibilidade de que os sonhos e as suas manifestações simbólicas têm

para os mais diversos grupos, e como elas permitem compreender que o “real” tem em sua base uma estrutura de fantasia determinante a toda sua manifestação.

Em relação à busca do mitemas, conseguimos apreender o primeiro que é o dos desaparecidos, que se relaciona ao mitema das vítimas. O mitema dos desaparecidos tem o potencial de manter a tensão e a dramaticidade que o mitema da vítima (herói) possui, pois mantém em suspenso o heroísmo e permite ao discurso jornalístico se perpetuar enquanto o drama da tragédia poder ser midiaticizado. O mitema dos desaparecidos é altamente produtivo para as narrativas em geral, pois permite que o discurso se mantenha *ad infinitum* até o momento em que o sujeito passe ao estatuto de herói/vítima ou de herói/morto.

Uma hipótese que levantamos com esse mitema (desaparecido) é que, na verdade, o que está sendo debatido não sejam as imagens simbólicas, mas a própria ideia de identidade do sujeito pós-moderno “a única possibilidade do sujeito se “desalienar” estaria em ele reconhecer sua própria descentração [...] já perdemos a dimensão própria da subjetividade, o sujeito fica cristalizado em algo ‘objetivo’ [...]” (ZIZEK, 1992, p. 47-48). Desse modo, há o descentramento do sujeito pós-moderno na medida em que ele ganha uma objetividade ao ser reconhecido como potencial herói (desaparecido), pois se anteriormente a objetividade é pré-condição à formação da subjetividade, hoje é o fim da construção identitária. O sujeito, ao conseguir enfrentar o processo de descentramento, por fim se reifica, a partir das condições de objetividade do mundo racional e não o contrário, isto é, parte da objetividade dos objetos e desse olhar objetivo consegue construir elementos de subjetividade que podem desenvolver sua identidade.

O eixo do olhar é a forma mais básica de constituição de identidade, isto é, o sujeito ao apresentar um olhar (mediado pela técnica do vídeo) sobre um acontecimento está num processo de constituição identitária, já que esse eixo do olhar é o fenômeno que o sujeito determina as coordenadas espaciotemporais das narrativas que por sua vez devolvem ao sujeito em termos de perspectiva ontológica.

Uma metáfora que pode elucidar este mitema do desaparecido e sua relação com a ideia de construção de identidade pós-moderna pode ser encontrada em Baudrillard, quando ele reflete sobre a condição de refém na sociedade contemporânea.

Todos somos unos rehenes. Todos servimos ahora de argumento disuasorio. Rehenes objetivos: respondemos colectivamente de algo, pero ¿de qué? Especie de predestinación trucada, cuyos manipuladores ni siquiera podemos descubrir, aunque sabemos que la balanza de nuestra muerte ya no está en nuestras manos, y que estamos ahora en un permanente estado de suspense y de excepción, del que lo nuclear es el símbolo. Rehenes objetivos de una divinidad terrorífica, ni siquiera

sabemos de qué evento, de qué accidente dependerá la última manipulación (BAUDRILLARD, 2000, p. 32-33).

Todos somos reféns de acontecimentos que não temos qualquer tipo de controle. Reféns de discursos prévios, não temos mais o olhar para onde localizar a manipulação (entendida aqui nos termos foucaultianos de microfísica de poder). O refém, como o desaparecido, está à mercê de algo que não tem qualquer tipo de controle apenas sendo objeto da atenção alheia para que o acontecimento possa terminar de forma menos dramática possível. Eles (desaparecido e o refém) vivem em um limbo entre a vida e a morte, não são donos de seus destinos, estão ao acaso, em uma situação de arbitrariedade absoluta, “está em estado de exceção radical, de exterminação virtual [...] Nem sequer pude correr o risco de sua própria vida: esta tem sido roubada para servir de cobertura”.(BAUDRILLARD, 2000, p. 32)<sup>7</sup>.

Esses dois entes se equivalem na medida em que representam de forma clara o desafio de identidade contemporânea de estar numa esfera de pura arbitrariedade da qual não possuem qualquer mecanismo de controle. Os mecanismos de segurança (leia-se do Estado) já não estão presentes (ou de modo muito vicário), de exceção radical em que aspectos de virtualidade (potencialidade ou devir) tornam-se mais importantes que o próprio resultado das ações.



Figura 18 — imagem da reportagem mostrando o navio pelo período diurno.  
Fonte: Globo (2012).

<sup>7</sup> está en estado de excepción radical, de extermación virtual [...] Ni siquiera puede correr el riesgo de su propia vida: ésta le há sido robada para servir de cobertura



A imagem mostra equipes (no mar e no ar) na busca de desaparecidos e como afirma a repórter “quinze pessoas continuam desaparecidas, um pai e sua filha de cinco anos estão sendo procurados e também um homem de 84 anos, a mulher dele 83 anos não conseguiu escapar”. Esse trecho revela como as pessoas desaparecidas são importantes ao discurso jornalístico e quando a pessoa está salva (talvez não importe mais a esse discurso) como revelado no trecho “sua mulher de 83 anos conseguiu escapar”, pois a existência dela na narrativa jornalística dependeu exclusivamente do desaparecimento do seu marido.

O desaparecido está num estado congelado e isso é rentável numa época em que tudo se torna volátil. É um objeto cobiçado pelo discurso midiático, pois sua vida é uma vida em suspenso, isto é, tudo pode acontecer, ou melhor, o discurso jornalístico pode convertê-la em qualquer objeto. É um capital ao discurso midiático a capacidade de poder converter qualquer episódio comum em particular, e o desaparecido contém essas qualidades, pois dele tudo pode ser esperar, se manter afastado do risco de vida (de poder falar por si) ou do risco de morte (de não falar nada). Tem sua fala para um momento que não sabemos qual é o que o torna controlável e com funções virtuais até então desconhecidas.

Outro mitema que levantamos é do mar/navio/naufrágio na definição de Durand (2002, p. 200), “os sonhos de descida são sonhos de retorno e aclimatação ou consentimento da condição temporal [...] necessitará de mais precauções que a da ascensão”. Do mesmo modo, é definido por Durand (2002), que na descida (no nosso caso, o naufrágio) inicia-se todo um complexo que tem o ventre como símbolo principal. Não apenas há uma mudança de esquema de símbolos, mas também de valores, uma dimensão moralizadora. Na definição de Durand (2002), o vídeo assume um espaço não apenas alegórico na mídia atual, mas ela potencializa a ideia de cognitivismo (fazer crer pelo olhar) que as imagens atuais demonstram, o que é uma moralização na medida em que diz ao sujeito que tudo que pode ser visualizado, pode ser crível e pode ser destruído por nossos impulso iconoclasta já que são apenas imagens.

[...] na confluência desta corrente dupla poderosíssima e contínua do iconoclasmo ocidental e da afirmação do papel “cognitivo” (que produz consciência) da imagem — esta muito mais esporádica e dominada por aquela — explodirá, passado mais de meio século, sob nossos olhos, o que podemos denominar de “a revolução do vídeo” (DURAND, 1999, p. 11).

A descida como mitema envolve esse aspecto mais poderoso da dimensão da imagem que é a possibilidade moralizadora de compreender a realidade através de imagens que

consumimos (deglutir, engolir, fazer descer para que se torne algo de nós) e quando se integra a nós torna-se algo crível e, portanto, bom.

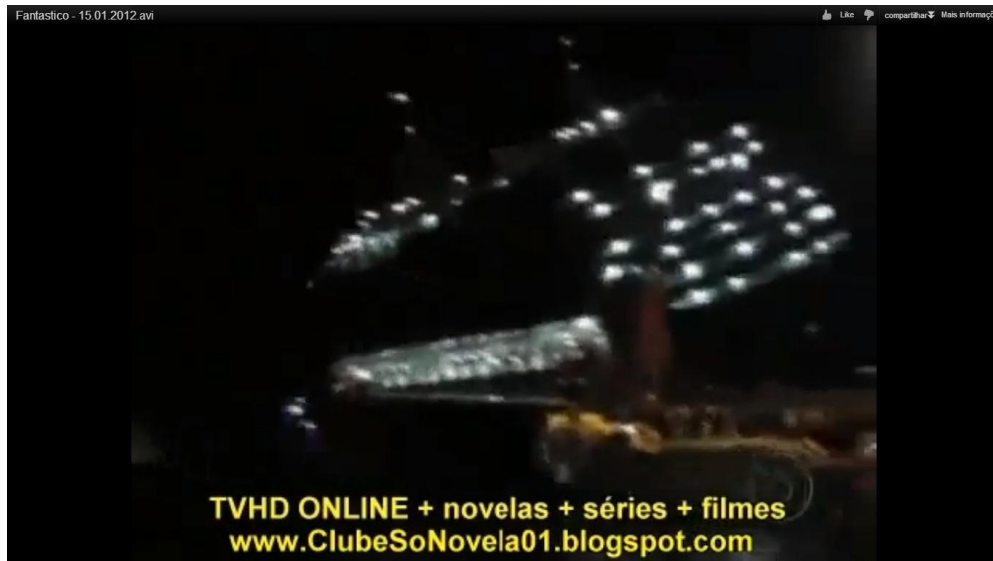


Figura 19 — Imagens produzidas por tripulantes durante o naufrágio. Fonte: Globo (2012).

O mitema da descida é a forma pela qual a imagem assume uma atitude moralizadora e cognitivista, pois a ênfase dos sujeitos, segundo Durand, é o retorno, a aclimação ao ventre materno, uma forma menos dura e belicosa que o imaginário ascensional, que busca pelas formas puras e pela luta, alcançar o retorno.

Uma metáfora de Terry Eagleton sobre o nado torna a nossa ideia do mitema da descida mais clara. Para o autor, “nadar é uma boa imagem para descrever esse tipo de interação já que o nadador produz ativamente a corrente que o sustenta, isto é, doma as ondas para que voltem a impulsionar-lhe [...] um oceano que não é um simples material maleável<sup>8</sup>” (EAGLETON, 2001, p. 14). O que verificamos nas imagens da reportagem apresentada pela repórter Isabela Scalabrini sobre o naufrágio do transatlântico Costa Concordia, se aproxima dessa metáfora de que apesar das correntes, das intervenções naturais que possam ter ocorrido com o navio, é no homem e na sua capacidade de desafiar as condições naturais que o discurso jornalístico se concentra, na (in)capacidade do capitão da embarcação em manter em segurança os tripulantes, isto é, ele seria o nadador que deveria produzir a corrente e domar as ondas para conservar a humanidade representada pela tripulação a salvo das mudanças marítimas. O nadador, aquele que é engolido e submerso pelas águas e a sua imagem tem um caráter moral tal qual descrito por Durand (2002) do complexo de Jonas.

<sup>8</sup> nadar es una buena imagen para describir ese tipo de interacción, puesto que el nadador produce activamente la corriente que lo sostiene, es decir, doma las olas para que vuelvan a impulsarle [...] un océano que no es un simple material maleable



Figura 20 — Imagem produzida pela tv italiana, entretanto possui características de vídeo: ângulo inferior (de cima para baixo), câmera na mão (trêmula) e noção de dissociação do corpo e representação. Fonte: Globo (2012).

E como o nadador, o navio torna-se uma extensão do corpo do capitão num movimento tautológico. E, portanto, o suposto abandono da embarcação é lida pelo discurso midiático como se fosse uma representação de traição e uma parte do próprio corpo do nadador tivesse dado algum problema e deixando-o à mercê das manifestações da natureza.

O mitema da descida e do engolimento na descrição de Durand, preserva, valoriza e enaltece a imagem do herói/nadador/capitão, ou seja, o conteúdo simbólico é transfigurado e passa de um estado negativo e apreensivo para o de exaltação, pois o abismo, as águas e a profundidade é o redobramento do “universo invertido e mais belo” (DURAND, 2002, p. 209).

Segundo Durand (2002), essa descida ou engolimento podem ser descritos como a capacidade eufemizante da pulsão sexual que encontra nesse movimento um deleite dos aspectos negativos, uma forma amortecida e ressignificada das condições de compreensão da libido nos termos freudianos. Por isso, as águas, o abismo e o mar tornam-se como uma reduplicação da imagem do “ventre é a primeira cavidade valorizada positivamente tanto pela higiene como dietética” (DURAND, 2002, p. 141). E como num ventre, o capitão torna-se um nadador que tem o navio como extensão do seu corpo e nesse desafio qualquer falta de compromisso com a fantasia da descida feliz pode tornar a narrativa em uma falha.

É uma transmutação direta dos valores da imaginação que a descida nos convida [...] qual é o mecanismo psicológico pelo qual se constitui o eufemismo que tende para a própria antífrase, dado que o abismo transmutado em cavidade se torna em uma finalidade e a queda tornada descida transforma-se em prazer (DURAND, 2002, p. 203).

Entendemos o motivo pelo qual o discurso jornalístico tenha dado atenção a esse acontecimento de forma negativa, pois se encontra no imaginário sobre mares e oceanos a ideia de viagem ventre no qual você retornaríamos à segurança, ao calor e aconchego do ventre materno.

De acordo com Durand (2002), o propósito dessa imaginação está na sua capacidade ontológica e serve de catalisador de inversão de objetos simbólicos com alta carga sexual. E quando esse esquema de engolimento e descida não se efetua como viagem ventre, o que acontece? Um processo descrito de despedaçamento dentário torna o que seria feliz e calmo em cruel e bárbaro. Deixamos de ser engolidos e somos despedaçados pela força dos dentes num esquema de encaixe infinito que organiza e dá sentido ao mundo simbólico. O peixe menor é comido pelo peixe maior que por sua vez é comido pelo homem, o que produz um redobramento infinito de imagens.

O segundo mitema que verificamos é o desespero/ação/drama dos tripulantes que recorrem ao vídeo como método de viver sua experiência limite e como princípio organizador da situação da embarcação em naufrágio. Neste sentido, Dubois (2004) é valioso quando reflete sobre como o olhar daquele que produz o vídeo é uma forma de constituição de um universo de valores. A primeira ideia que oferece uma interpretação sobre o desespero/caos/drama é do vídeo como intermediário na definição de Dubois (2004), isto é, ele se interpõe como uma ponte entre regimes de ficção e realidade, um ‘estado-vídeo’, uma forma de pensar do sujeito durante a experiência efêmera que tem sua potencialidade. É por assim dizer, “há nelas apenas um circuito fechado, em que o espectador, ao deixar-se incorporar pelo dispositivo, vê sua própria imagem desdobrar-se no espaço perceptivo [...] o vídeo como um *estado* e não como produto” (DUBOIS, 2004, p. 12). O que define bem o mitema de caos/despero é a qualidade do estado, a efemeridade, a intensidade que a situação apresenta como a própria definição de vídeo. Portanto, enquanto dispositivo que vai organizar aquilo que é efêmero e no qual não resta nada mais que o nosso próprio olhar sobre o acontecimento. Quando examinamos a baixa qualidade do vídeo gravado (pixelado) pelos passageiros Costa Concordia e o modo como ele é enquadrado pelo telejornal, vemos uma quantidade de imagens fragmentadas e curtas que demonstram a intensidade do momento. Dubois (2004) usa a metáfora do ensaio para compreender as qualidades do vídeo. O uso midiático dos vídeos segue este modelo de ensaio

que carrega atributos amiúdes “literários”, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da imagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade de pensamento (concepção da escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias) (DUBOIS, 2004, p. 6)



Figura 21 — Imagem produzida por tripulantes no momento do naufrágio, plano superior que destaca a multidão de passageiros com coletes salva-vidas. Fonte: Globo (2012).

O mitema do desespero se alinha com essa ideia de vídeo, apenas pela dimensão subjetiva de que podemos enfrentá-la ou reproduzi-la, o que é demonstrado com as imagens que denotam a perspectiva do olhar subjetivo, a eloquência ou dramaticidade da imagem quando se recorre a alternância entre planos fechados e abertos e a própria liberdade ou manifestação daquilo que ocorre ao sujeito como forma de desenvolvimento criativo (ontológico) para enfrentar a própria ideia de morte que parece próxima.

Além disso, Durand (2002) entende que a morte foi o primeiro navegador e o complexo de Caronte alimentou o imaginário de toda viagem marítima. E que no imaginário sobrevive os valores mortuários do barco. O desespero/caos neste mitema encontra-se com a ideia do caráter dramático das viagens náuticas. “Decerto por esta incidência fúnebre, toda a barca é um pouco “navio fantasma”, atraída pelos inelutáveis valores terrificantes da morte [...] navegar é sempre ameaçada pelo medo de “soçobrar” (DURAND, 2002, p. 250).

Assim, o mitema do desespero/caos ganha um sentido especial quando se fala de viagens marítimas, como se amplia o significado na medida em que a viagem ventre torna-se a viagem morte. A viagem náutica une os aspectos do nascimento e da morte em apenas um símbolo, o barco, o que confere ao discurso jornalístico o potencial de articular esse medo em termos de ambiguidade, isto é, destaca o luxo, as condições do navio, sua capacidade de atender uma elite em suas necessidades (como o ventre materno), ao mesmo tempo em que

reflete que o nadador/capitão que deveria ser uma extensão da própria embarcação abandona os tripulantes à própria sorte (como a morte que leva as pessoas a um caminho desconhecido e temeroso). A força do discurso midiático sobre o naufrágio do navio Costa Concordia encontra-se nessa tensão entre a viagem ventre e viagem morte e do qual todos os demais sentidos vão se fazer presentes.

Portanto, o mitema do desespero/caos é do sentido de transição de percepção que vai do polo ventre ao polo morte e é o interstício que destaca e amplia as novas condições que os passageiros estão passando. Desse modo, apenas por um conjunto de imagens entrecortadas e pixeladas, planos fechados, ângulos médios, trepidantes (efeito câmera na mão), som ambiente e gritos, se demonstra esse enfoque subjetivo de que o discurso jornalístico necessita para revelar ao mundo o medo da viagem marítima, pois o medo só pode ser explicado e visto sob a perspectiva do sujeito e na sua relação com seu ponto de vista que foi destacado a todo o momento pela reportagem com o uso das imagens de vídeo gravada por um dos passageiros.

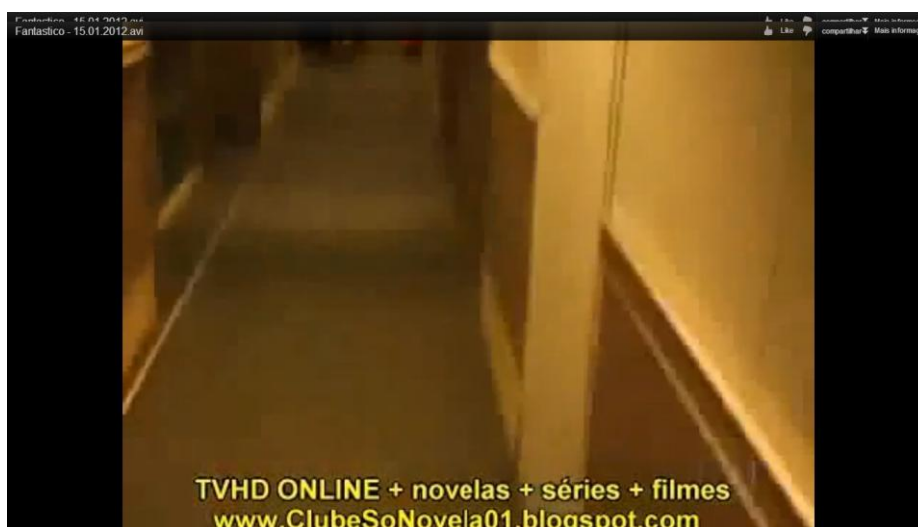


Figura 22 — Imagem produzida por tripulante, plano fechado visualizando o chão, o que denotaria uma busca por orientação, uma saída, a busca por um caminho em meio ao naufrágio. Fonte: Globo (2012).

O segundo aspecto da metodologia mitocrítica encontra-se em revelar em que contexto surge nos elementos repetitivos

Fenômenos astrais e meteorológicos, elementos de uma física grosseira de primeira instância, funções sociais, instituições de etnias diferentes, fases históricas e pressões da história, todas essas explicações que, a rigor, podem legitimar esta ou aquela adaptação do comportamento, da percepção ou das técnicas, não dão conta dessa potência fundamental dos símbolos que é a de ligarem, para lá das contradições naturais, os elementos inconciliáveis [...] Torna-se então necessário procurar as categorias motivantes dos símbolos nos comportamentos elementares do

psiquismo humano, reservando para mais tarde o ajustamento desse comportamento aos complementos diretos aos jogos semiológicos (DURAND, 2002, p. 38).

Com esse trecho, Durand (2002) alerta-nos sobre a nossa iniciativa de investigar as condições pelas quais os símbolos funcionam em nossa sociedade (que isso não é a base da pesquisa do imaginário), e que deveríamos buscar os fundamentos psíquicos pelos quais os símbolos fazem sentidos aos sujeitos e depois localizá-lo no jogo da semiologia, dos sentidos socialmente construídos. Portanto, levantamos, em nossa pesquisa, os sentidos socialmente construídos e que estão presentes no discurso midiático nos três vídeos e como esses sentidos escondem símbolos que são base dos fundamentos psíquicos/ontológicos dos sujeitos.

O que verificamos é que os meios tradicionais de comunicação, ao se apropriarem do vídeo como elemento de constituição de seu discurso, ampliam, renovam e consagram os aspectos simbólicos dos objetos numa tentativa *mea culpa* de ter ignorado essa força potencial que acabou sendo canalizada pelas mídias digitais no final do século XX.

E qual o sentido dessa onda de valorização do aspecto simbólico dos produtos midiáticos, de que modo houve um retorno das funções ontológicas dos objetos que passou por um forte processo de esvaziamento durante as fortes pressões modernas? Um caminho que pode elucidar nosso questionamento está em que

ao lado da eflorescência simbólica motivada pelo princípio do prazer, põe a tônica num princípio de poder, motivação de todo um vasto setor simbólico que se formaria graças ao mecanismo de sobrecompensação apagando gradualmente os sentimentos de inferioridade (DURAND, 2002, p. 39).

O princípio do prazer definido nos aspectos freudianos do processo de fixação da libido e o recalçamento social que se constituem nos fundamentos da construção do sujeito junto com uma compensação de uma nova ordem de poder entre sujeito e mídias tradicionais. Entendemos que há, na contemporaneidade, um espaço maior de constituição do indivíduo ampliado pelos objetos audiovisuais que estão reforçando a própria noção de subjetividade ao mesmo tempo em que se organiza uma crítica às condições de produção e consumo dos objetos midiáticos tradicionais.

Portanto, esses mitemas do desespero/caos e do engolimento/descida se alinham nesse contexto em que há uma revalorização dos aspectos constitutivos do sujeito pós-moderno e de um imaginário de regime noturno, respectivamente. Sob essas condições que esses mitemas repercutem no discurso jornalístico, ou seja, o desespero é uma metáfora das novas condições de construção do indivíduo que se vê perdido e sem noções de que rumo seguir, o que é transformado pelo discurso midiático em termos de medo e desespero, como já apontou

Douglas Kellner (2003), ao afirmar que as narrativas dos filmes de terror dos anos 1970-1980 seriam uma forma dos estúdios hollywoodianos de trabalharem sob as novas condições (econômicas, sociais e culturais) pelas quais a classe média norte-americana estaria passando, mas que não teria um guia de enfrentamento disso, uma espécie de catarse acelerada pelos filmes como *Carrie*, a *estranha*, *O Exorcista* e *Poltergeist*. Os medos sociais são individualizados e ganham rosto e condições materiais de existência, o que permitiria ao público enfrentar as condições hostis de modo mais prático.

Quanto ao regime noturno do imaginário, é um ponto muito relevante em nossa análise, pois ele permite que os problemas, lutas e desafios possam ser ultrapassados de modo mais sutil através das estratégias de miniaturização (gullevarização), engolimento (tornar-se parte de mim para que não me faça mal) e encaixamento (tudo se relaciona numa perspectiva hierárquica), “o antídoto do tempo já não será procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância [...] que escondem fenômenos e acidentes” (DURAND, 2002, p. 194).

Um dos pontos mais interessantes que encontramos em nossa pesquisa é de que os vídeos são o palco de encenação desse regime noturno do imaginário e que é para os meios tradicionais de comunicação um desafio; apresentar esses elementos desse outro regime, pois sua constituição, enquanto instituição, deu-se a partir do regime diurno do imaginário, ascensional, puro e ascético que tem no jornalismo sua forma racional mais ideal.

Quanto à crítica às condições de produção e consumo dos objetos midiáticos tradicionais, Flichy (2007, p. 94) afirma “que a mídia [...] começou a ver a Internet como fosse um meio de comunicação de massa. Estes jornalistas ficaram surpresos pelo sucesso [...] para a cultura da Internet pareceria distante das condições de atingir um grande público”<sup>9</sup>. (tradução nossa) Com esse trecho podemos considerar que a mídia vem num processo de compreensão da Internet como veículo de massa, e deixando de lado a representação, seria um canal exclusivo às elites (intelectual e econômica) e, como a cultura da Internet, teve sucesso e acabou sendo um catalisador da cultura pós-moderna.

No contexto dos mitemas do engolimento/descida e do desespero/caos também surge, numa reestruturação econômica que a Internet (e os vídeos que são os símbolos audiovisuais dessa plataforma) representa, ou seja, há um discurso que percebe a Internet como um novo nicho econômico e que seria um erro ignorá-lo.

---

<sup>9</sup> the media [...] started to see the Internet as a means of mass communication. These journalists were partly surprised by this success [...] for the Internet culture seemed distant from that of the public at large



For nearly twenty years the Internet developed outside the market economy. Free-of-charge products and cooperation were at the heart of the Internaut culture and market exchange was even proscribed. But a new commercial and economic discourse gradually shifted onto the network of networks. [...] This discourse opened new perspectives for the development of the Internet and was profoundly innovative from an economic point of view. Even if economists often evoked the impact of technological innovation on equilibriums between capital and labor, and on growth, none of them had hitherto imagined that a new technology could revolutionize the very principles of economic activity (FLICHY, 2007, p. 179-180).

Como afirma Flichy (2007), uma economia baseada no colaboracionismo, no uso de redes, profundamente inovador, que evocaria um impacto sobre as condições de equilíbrio entre capital e mão-de-obra, o que garantiria um crescimento não imaginado é a base do imaginário da economia da Internet. Percebemos que o uso cada vez maior da mídia desses vídeos colabora para esses argumentos de que uma multidão de pessoas ao redor do mundo ligadas em redes pode “trabalhar” colaborativamente de modo a atender as suas necessidades e do mercado, reduzindo as margens dos custos de produção material dos objetos (simbólicos ou não) do mercado.

Essas novas formas de produção simbólica tem um potencial de liberar os meios tradicionais de comunicação de estar em situações de risco. E permite aos próprios sujeitos que convivem com o fato construir suas narrativas, mas isso não quer dizer que essa narrativa não será editada pela mídia, o que importa neste caso, são os elementos significantes, aquilo que está mais visível, mais destacado, intensamente presente. Aqui, podemos explicar o motivo de muitas imagens técnicas produzidas por esses sujeitos serem de uma qualidade muito inferior daquela produzida pela mídia e mesmo assim serem consumidas por esses meios. A lei que importa é a do material significativo e da redução de custos e riscos para as mídias, deixando ainda o exercício mais importante para a mídia que é o processo de construção de sentidos. Esse fenômeno produz nos sujeitos a falsa ideia de uma reestruturação de hierarquia, como se o colaboracionismo, que tanto alerta Flichy (2007), de que o discurso da Internet recorre, fosse suficiente para fazer uma reengenharia na estrutura de produção. Uma das características atuais do discurso da Internet (que vai ser um dos grandes cenários que estamos investigando) tem nas premissas *hackers*, um dos elementos pelos quais os mitemas são apresentados pelos discursos midiático e jornalístico se reproduzindo e fazendo sentido aos sujeitos.

- . access to computers ought to be total and unrestricted
- . all information should be free
- . it is advisable to be wary of authority and to promote decentralization
- . hackers should be judged on their production and not artificial criteria such as qualifications, age, race, or social status
- . you can create art and beauty with a computer
- . computers can change your life for the better (FLICHY, 2007, p. 67).

Estamos avaliando que foi pela intersecção dos discursos *hackers*, dos universitários e dos movimentos contraculturais do final dos anos 1980 e início dos 1990 que surgiu um imaginário que permitiu aos meios tradicionais potencializarem sua capacidade de produção de capital tendo o aval da ideia do colaboracionismo, constituição de redes e livre expressão de ideias e opiniões.

O terceiro movimento da análise mitocrítica está na relação do mitemas com outros mitos e contextos organizacionais. Um autor que trará um esclarecimento sobre esse nível de análise é Flichy (2007) e como entende as relações entre mito e utopia. Quando recorremos aos contextos sociais organizados, estamos debatendo sobre os discursos sociais fazerem sentido e como eles se organizam num contexto mais amplo. Flichy (2007) vai na obra de Ricoeur para entender como esses níveis de análise se entrelaçam e se associam. Flichy (2007) destaca que a noção de mito é frequentemente associada com a de utopia, um sonho, uma quimera. Os argumentos de Ricoeur são profícuos para se compreender esses conceitos. Segundo Ricouer (2007, apud FLICHY, 2007, p. 120), “não pode haver um modo de existência não-simbólico, e menos ainda, uma espécie de ação não-simbólica”. Como descreve Flichy (2007), da mesma forma, a visão atual que se opõe à utopia e à realidade ignora o fato de que a realidade não é uma condição definida, mas um processo. E através do polo do imaginário que surgem as condições para existência da realidade.

Com isso queremos descrever que os mitos da descida/engolimento e do desespero/caos presentes no vídeo não estão apenas sob o nível simbólico, mas que atravessam as condições do processo de constituição do real sendo materializados nos discursos dos grupos sociais determinados. Há constante tensão entre estabilidade e mudança, isto é, devemos perseguir um método que percorra o círculo e levá-lo numa perspectiva em espiral.

Morin (2001) e sua teoria da complexidade relaciona-se com os mitemas desespero/caos e descida/engolimento no desenvolvimento da ideia ordem e desordem como partes do mesmo fenômeno, isto é, o movimento que parece desorganizado apresenta um

caráter de estruturas auto-organizadas, como o turbilhão de Bérnard. E que, para existir as condições para a produção de fenômenos organizados, movimentos desordenados são necessários para contribuir para o desenvolvimento da ordem.



Figura 23 — Imagem produzida por tripulante há o uso de plano médio, ele se confunde com o resto dos passageiros, o efeito é como estivéssemos lá, efeito de veracidade da imagem. Fonte: Globo (2012).

Acima, de tudo destacamos que esses mitemas se alinham à ideia da complexidade na medida em que representam uma forma de dinâmica que introduz o conhecimento não linear, interdisciplinaridade de forma mais profunda e extensa das condições que a realidade nos apresenta.

### 5.3 Análise mitocrítica do vídeo 3

A reportagem sobre o caso “Wellington de Menezes” feita pelo Jornal Nacional, apresentado no dia 12 de abril de 2011 apresenta o depoimento em dois vídeos gravados, por W. de Menezes, antes de assassinar crianças em uma escola de Realengo, na cidade do Rio de Janeiro.

Dividimos em dois grupos os mitemas analisados neste vídeo agressão/luta e morte/vida. Em relação ao mitema de luta/agressão vemos que é consequência da disputa entre imaginários ocidental/oriental, ou melhor, da tradição cristã e muçumana. Há no discurso editado do vídeo uma força para recuperar a potência perdida através de uma estratégia com imagens de transcendência e de ascensão.

O mitema agressão/luta surge da noção de medo, um sentimento de extrema inquietação às condições apresentadas futuramente pelo ambiente. Na definição de Bauman (2006, p. 9):

O medo é um sentimento conhecido de toda criatura viva. Os seres humanos compartilham essa experiência com os animais. Os estudiosos do comportamento animal descrevem de modo altamente detalhado o rico repertório de reações dos animais à presença imediata de uma ameaça que ponha em risco suas vidas - que todos, como no caso de seres humanos ao enfrentar uma ameaça, oscilam entre as alternativas da fuga e da agressão. Os humanos, porém, conhecem algo mais além disso: uma espécie de medo de "segundo grau", um medo, por assim dizer, social e culturalmente "reciclado", ou (como o chama Hughes Lagrange em seu fundamental estudo do medo)<sup>3</sup> um "medo derivado" que orienta seu comportamento (tendo primeiramente reformado sua percepção do mundo e as expectativas que guiam suas escolhas comportamentais), quer haja ou não uma ameaça imediatamente presente. O medo secundário pode ser visto como um rastro de uma experiência passada de enfrentamento da ameaça direta - um resquício que sobrevive ao encontro e se torna um fator importante na modelagem da conduta humana mesmo que não haja mais uma ameaça direta à vida ou à integridade.

Neste sentido, o aspecto da agressão (assassinato) que será cometido pelo agente do discurso do vídeo é um enfrentamento ao que ele mesmo afirma ser uma luta contra aqueles que praticaram *bullying*. Entretanto, percebemos que o discurso jornalístico esvazia esse conteúdo semântico e tenta atualizá-lo sob os aspectos da agressividade da cultura islâmica sob a cultura cristã, principalmente, quando apresenta a segunda parte do vídeo que contém o planejamento das futuras mortes. Não queremos justificar o ato em si, mas entender de que modo esses símbolos dos regimes diurnos do imaginário estão presentes nestes vídeos e podem ser ressignificados pelo discurso midiático.

Portanto, a agressividade é apresentada pelo discurso jornalístico como uma ameaça (um medo futuro do que pode acontecer) quando a cultura e a religião mulçumana entram em contato com a cultura cristã. Esse medo é revestido pela ideia de mal. É esse dualismo entre bem e mal que norteia o imaginário dos meios de comunicação e pelo qual o Ocidente se construiu.

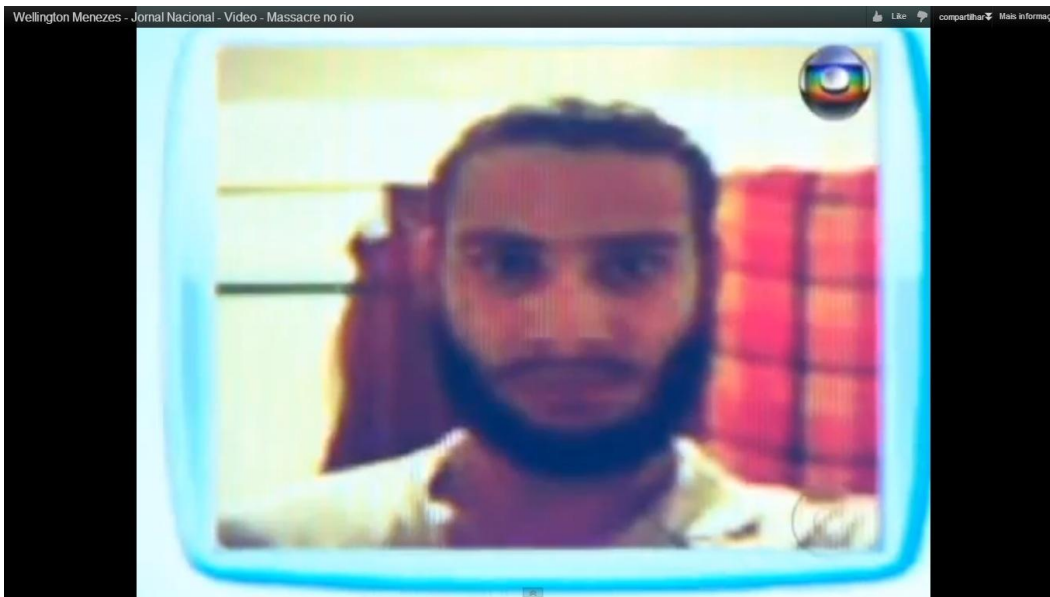


Figura 24 — Foto inserida pela reportagem do Jornal Nacional como prova de que ele teria cortado a barba previamente como estratégia do assassinato. A barba funciona de dois modos: índice da maldade não-cristã e a sua ausência como estratégica para a realização do assassinato. Fonte: Globo (2011).

Além disso, como afirma Bauman (2006, p. 18), “calculabilidade” não significa previsibilidade; o que se calcula é apenas a *probabilidade* de que as coisas deem errado e advenha o desastre”. Como esse comportamento, o medo que se tornaria risco tem que ser calculado e, portanto, teria sua existência verificada apenas pelo aspecto da probabilidade. Como se fosse possível, por uma série de comportamentos (aumento e corte da barba, uso de roupas ‘estranhas’ a nossa cultura e professar uma religião que discursivamente está ligada a atos terroristas), calcular ou prever atos agressivos apenas com o aparecimento dessas marcas.

Há nas ideias de medo e do cálculo da agressão uma característica fundamental de nossa sociedade pós-moderna que é a capacidade de transformar medos sociais em medos pessoais, como define Bauman (2007). Além disso, segundo Bauman (2007), a ubiquidade das formas de perigo, como se estivéssemos todo momento sendo alvos de uma série de perigos que não sabemos como e nem quando podem nos atingir é uma das formas pela qual o discurso jornalístico desenvolve suas narrativas.

Portanto, na intersecção das ideias de medo social reembalado em medo pessoal, ubiquidade do perigo, cálculo e probabilidade do perigo, agressão como consequência do medo (ou choque entre culturas) que a noção do mitema de agressão é apresentado. É interessante observar que os discursos dos vídeos analisados anteriormente também apresentam as tragédias desse modo, isto é, na qual essas características se apresentam em maior ou menor peso. Entretanto, na análise do vídeo da motivação do assassinato das

crianças na escola na cidade do Rio de Janeiro é potencializado ou levado às últimas consequências esse discurso do ‘medo e agressão’.

Como afirma Durand (2002), as imagens do regime diurno do imaginário surgem da ‘consciência decaída’ dos sujeitos, ou seja, há a necessidade de substituímos a consciência de que somos incapazes, insignificantes, degradados por imagens que valorizem nossa relação com o mundo e nosso devir. Assim surgem as imagens ascensionais, solares, ascéticas e vibrantes que usam a luz, o céu, os símbolos fálicos como formas de reencantar nossa consciência, nosso estar no mundo. De acordo com Durand (2002), o herói de cada cultura traz consigo uma carga semântica dessas imagens tentando combater a fraqueza moral da consciência degradada. Nesse sentido, o herói funciona estrategicamente como um elemento que acelera os aspectos morais de valorização dos aspectos ascensionais do imaginário e ao mesmo tempo combate as imagens decaídas.



Figura 25 — Imagem produzida por Wellington de Menezes descrevendo os motivos para o assassinato. O eixo do olhar dele tenta escapar a gravação. Há um forte enquadramento no uso de legendas (índice da ‘fala confusa’) e os dois logos da emissora, um transparente e outro no alto colorido. Fonte: Globo (2011).

Assim, o sujeito que fala no discurso do vídeo tenta se produzir como um herói que tenta destruir os aspectos decaídos de nossa relação com o mundo, sendo o *bullying*, o principal inimigo. De acordo com Durand (2002), no regime diurno da imagem há uma distorção e vê o adversário como um gigante, de forma desmedida, por isso o ímpeto e a força contra as imagens consideradas inimigas ou decadentes.

Nessa imagem, também se revela o efeito de *chroma key* tão presente nos vídeos na definição de Dubois (2004), isto é, o sujeito apresenta-se numa espécie de fundo neutro na dupla estratégia: de se destacar em relação ao ambiente, ele se torna o foco de toda nossa atenção ao mesmo tempo em que mantém em segredo o espaço no qual ele está inserido, isto é, numa tentativa de não revelar sua localização exata.

Um aspecto que destacamos é que o regime diurno do imaginário sempre desvalorizou as cores escuras como destaca Durand (2002, p. 92), “a negrura é sempre valorizada negativamente”, isto é, o antissemitismo e o ódio aos povos negros se confundiam com a impureza, a agitação e as trevas. E havia uma associação entre as cores da noite a as características fenotípicas desses povos. O que desenvolveu as ideias de que todas as substâncias maléficas surgem do isomorfismo da noite.

Desse modo, aos argumentos anteriores juntamos a ideia de que o medo ao negro e às cores escuras estão na base da organização do regime ascensional do imaginário que fundam um temor, uma ideia de risco dos povos de peles escuras, principalmente, “o moro torna-se uma espécie de diabo, de papão [...] simboliza tudo que se opõe a luz: obscuridade, noite, feitiçaria” (DURAND, 2002, p. 93). Assim, o discurso que apresenta elementos da cultura islâmica ativa no imaginário os aspectos negativos ligados à noite e as cores escuras. Desse modo, o próprio discurso jornalístico propõe uma leitura extremamente binária em que opõe esses elementos: os ascensionais *versus* a agitação e desordem das trevas (noite).

O que fornece uma espécie de elemento para construção de um palco, no qual devemos estar atentos às ameaças que estão a nossa espreita, não tem forma precisa e vão nos levar à agitação, pavor e impureza. O que destacamos é a incapacidade do discurso jornalístico em não resgatar todos esses símbolos e levá-los ao patamar de racionalização e compreensão menos dicotômicas. Esse vídeo apresentado pelo assassino e editado pelo discurso jornalístico tem sua força imagética na medida em que faz vir à tona uma série de imagens simbólicas mesmo contrastando com a pobreza da imagem técnica que apresenta apenas um homem (em ângulo fechado) em frente a uma câmera e atrás um muro branco, uma imagem parcimoniosa nos termos midiáticos. Entretanto, no discurso do futuro assassino, os símbolos dessa luta entre as imagens potentes e ascensionais *versus* as imagens decadentes e escuras acabam por fazer sentido ao discurso jornalístico de modo oposto. Ele se torna a imagem simbólica da decadência e maldade que devemos combater mesmo com o conteúdo de luta social contra o *bullying*.



Figura 26 — o *bullying* é enquadrado como motivo fútil pela reportagem. Fonte: Globo (2011).

Entretanto, falta-nos explicar de que modo o medo, a insegurança e o risco transformam-se na imagem do próprio mal, no sentido moral, segundo Bauman (2006, p. 74):

O medo e o mal são irmãos siameses. Não se pode encontrar um deles separado do outro. Ou talvez sejam apenas dois nomes de uma só experiência - um deles se referindo ao que se vê e ouve, o outro ao que se sente. Um apontando para o "lá fora", para o mundo, o outro para o "aqui dentro", para você mesmo. O que tememos é o mal; o que é o mal, nós tememos.

Portanto, neste mitema do medo, o mal se apresenta como uma sensação indissociável pela qual o sujeito não poderá escapar. O medo, assim, no discurso jornalístico preserva com o mal, acima de tudo, catalisa essa relação e eleva a um patamar no qual o outro “exceto por breves orgias de "solidariedade direcionada" em resposta a desastres particularmente horrendos [...] são fontes de uma ameaça vaga e difusa” (BAUMAN, 2006, p. 92).

E nessas tragédias, no assassinato em série, há um fenômeno contraditório, ao mesmo tempo em que há desconfiança e medo generalizado, pois não sabemos as motivações ou quando e onde os perigos se fazem acontecer. Há uma sensação de “solidariedade direcionada” que é uma resposta aos sentimentos e às imagens simbólicas despertadas. Nesse sentido, percebemos que na fala do repórter ao destacar os trechos do vídeo do assassino, o jornalista se torna o representante desses “lutos direcionados”, encaminha as dores, preserva os sentidos de pertencimento do grupo social, se opõe ao mal já declarado e mantém as redes de relacionamento.





Figura 27 — Imagem feita de um helicóptero sobrevoando a escola Tasso da Silveira, em Realengo, a vista aérea denuncia este olhar superior, ascético que o jornalismo produz sobre o real. Fonte: Globo (2011).

Imagem feita de um helicóptero momentos após o assassinato na escola Municipal Tasso da Silveira, em Realengo, demonstra a valorização de imagens que contribuam para a solidariedade, isto é, o discurso jornalístico tenta despertar em momentos de conflitos os valores básicos pelos quais os grupos em que estão inseridos.

Ao representar esse medo em termos de luto, solidariedade e respeito em relação aos eventos ligados à morte, no discurso jornalístico, como descreve Bauman (2006, p. 94), “preferimos investir nossas esperanças em “redes” em vez de parcerias, esperando que em uma rede sempre haja [...] lealdade. Esperamos compensar a falta de qualidade com a quantidade”. Como através da organização em rede dos próprios meios de comunicação, em sua cobertura e ubiquidade tornam-se os melhores parceiros nesta luta contra as fraquezas das relações que não nos dão mais tranquilidade e nem permitem que possamos saber em quem confiar. Desse modo, o discurso midiático promove ainda mais o discurso da liberação dos aspectos mais profundos das relações por uma cobertura em rede que vai poder ser suficiente às nossas necessidades psíquicas de segurança e tranquilidade.

A linha divisória entre os amigos para toda a vida e os inimigos eternos, antes tão claramente traçada e tão estritamente vigiada, foi praticamente apagada; o que gera uma espécie de “zona cinzenta” em que os papéis atribuídos podem ser intercambiados instantaneamente e com pouco esforço (BAUMAN, 2006, p. 95).

O discurso jornalístico desenvolve suas estratégias de compreensão do mal, do medo e da agressão nesta zona cinzenta. Como não há mais parâmetro de onde pode vir o mal, ele se responsabiliza por denunciar as possíveis zonas de mal e organiza os papéis de quem será o

herói e vilão. O que torna o exercício jornalístico mais dinâmico é que esses papéis estão em constante mudança e não demanda muito esforço, o que permite ao campo jornalístico ter uma zona de conforto em relação à quantidade de material a ser produzido, isto é, pode-se a qualquer momento encontrar vestígios do mal, denunciá-lo e apresentar seus protagonistas, o que garante ao discurso jornalístico a legitimidade de ser a principal bússola que orienta o que não apresenta condições de ser percebido de modo claro.

O segundo mitema morte/vida é o vetor que dá a dinâmica da narrativa jornalística na medida em que através dessas múltiplas temporalidades que o vídeo confere pode(ría)mos dizer que esse mitema é o nó da tensão de toda a reportagem. O vídeo do assassino tentando justificar seu ato futuro que já foi cometido dá a noção ao espectador de voltar ao tempo cronológico e revisitar os antecedentes do acontecimento, como se fosse dado uma concessão a nós, os espectadores de entender a ‘o mal’ antes que ele viesse acontecer, esse efeito de antecipação que cria a tensão, pois sabemos que o ato já aconteceu, houve vítimas.



Figura 28 — a ênfase dada a segunda parte do vídeo sobre o planejamento, estratégia de enquadramento que esvazia o conteúdo da primeira parte do vídeo. Fonte: Globo (2011).

Entre a vida e a morte das crianças, o discurso jornalístico se impõe como o mediador que vai revelar as grandes estratégias do mal, ou seja, o discurso midiático tenta mostrar como o mal pensa, planeja, executa seus atos como pudesse, desse modo, reduzir o medo e o potencial desse mal e aumentar a zona de conforto de quem não sabe onde o mal se encontra, ou na definição de Bauman (2006) reduzir a zona cinza daquilo que é desconhecido

permitindo ao discurso jornalístico atribuir papéis que podem ser trocados a qualquer momento e sem muito esforço.

Assim, um dos pontos é a intersecção entre morte e vida, que poderia ser uma metáfora da relação entre representação e imaginário. Percebemos durante os três vídeos analisados, que há uma predominância do efeito de verossimilhança que o vídeo produz, como se ele, por si só, reproduzisse o evento que não foi filmado pelas mídias tradicionais (aqui surge a perda da legitimidade do campo como sinal) e entregasse ao espectador a experiência em si.

Entretanto, Lefebvre (1983) nos alerta sobre esse fato “No se averigua cómo arraiga la ideología (o sea las representaciones) em la vivencia. Se acaba por desear la muerte de la vivencia para extirpar la ideología” (LEFEBVRE, 1983, p. 68). Portanto, a morte das crianças, dos passageiros do navio Costa Concordia. E das pessoas que estavam nos prédios no centro do Rio de Janeiro, tem o efeito de atualizar sobre a própria ideia de vivência e de experiência que foi cercada pelo discurso midiático; sendo o acontecimento um efeito de sentido que se realizou na, por e para a o campo midiático. E é através da força do vídeo que transita nas mais diversas condições de produção e consumo que permite que esse esvaziamento do fato promovido pelos próprios meios de comunicação se preencha de sentidos e ganhe um espaço cada vez maior na grande dos mais diversos programas.

A morte está para a representação tal como a vida está para o imaginário. Duas noções que se interligam, se desenvolvem e não podem ser isoladas por movimentos bruscos. Assim, a morte do acontecimento como estratégia de esvaziamento ideológico da mídia tem sua outra face da moeda que é o (res)surgimento da potência do símbolo e das formações imaginárias como estratégias dos receptores de desenvolverem sua noções de identidade afetadas pela erosão das condições espaciotemporais.



Figura 29 — a apresentação da ideia de morte se constitui como forma de denunciar o desequilíbrio e o fundamentalismo das tradições não-cristãs. Fonte: Globo (2011).

A morte do acontecimento, a morte da imagem, a morte da representação como destaca Lefebvre (1983, p. 70), “a morte das representações, se empregam vocabulários diversos; por exemplo: "clausura das representações" [...] As representações são atacadas [...] Em particular pelos efeitos: as estruturas petrificadas do sentido” (tradução nossa) se impõem no discurso jornalístico na medida em que são necessárias estratégias para dar conta desse esvaziamento do sentido nas representações, assim o símbolo e as formações imaginárias são as ferramentas pelas quais o discurso midiático pretende vencer esse processo de esgotamento da representação.

Portanto, quando destacamos o mitema morte/vida estamos não apenas descrevendo os significados que surgem da apropriação do significante, mas estamos no processo polissêmico em que a morte não é apenas aquela da morte dos seres vivos, mas dos próprios pensamentos, ideias, noções. Como na fala do próprio repórter que apresenta os vídeos e destaca a fala confusa, as razões injustificadas, a fisionomia do assassino, o longo planejamento da ação, esses elementos tendem a serem insuficientes ao próprio discurso jornalístico como modo de incriminar o sujeito, portanto sobra aos elementos como ‘massacre’, ‘ato de covardia’, ‘assassino’ e descrição do local e de sua fisionomia, que servem como símbolos que despertam imagens mentais aos espectadores cumprir o papel das representações na tentativa de mobilizar os sentidos que foram perdidos.

O mitema morte/vida se configura como destaca Latour (2008, p. 73) “Que aludir à transformação do mundo social se tornou ainda mais supérfluo que a promessa de uma vida depois da morte?”. Assim, destacamos que no imaginário ascensional que vai servir de base aos imaginários cristãos e mulçumanos que estão em competição no vídeo analisado e na sua edição acabam por refletir essa ideia da promessa depois da morte. Mas em que medida a racionalidade e pragmatismo (representações) de nosso ambiente social tentam encobrir os aspectos simbólicos desse mito?

Há uma tensão entre a promessa depois da morte que é pulsão que vai garantir as formas simbólicas religiosas, seu substrato e as representações que tentam preservar e manter ao longo do tempo sentidos, ações e capital de um determinado grupo social, como apresenta Durand (2002, p. 159), “o dinamismo de tais imagens prova facilmente um belicoso dogmatismo da representação. A luz tem tendência para se tornar raio ou gládio e a ascensão para espezinhar um adversário vencido”; isto é, temos a pulsão das imagens simbólicas do regime diurno que constituem as bases da ontologia do sujeito e ao mesmo tempo em que criam experiências de confronto, e percebemos que as representações nascem dessa necessidade de manter um sentido consolidado para preservar o sentido do grupo social e combater ameaças alheias.

As representações, desse modo, surgem como um *medium* entre o mundo material e o dos símbolos, como uma forma prática, sólida, eficaz de manter e orientar os sentidos, as práticas e capitais (social, cultural e econômico) de um determinado campo, ou seja, a representação nasce da necessidade de enfrentar um mundo cada vez mais complexo simbolicamente e no qual é preciso reduzir as condições de insegurança e transitoriedade que o símbolo confere.

Entretanto, percebemos na análise desse vídeo que há o processo contrário no qual a representação está tão consolidada, ‘petrificada’ (LEFEBVRE, 1983) e não consegue mais organizar as condições de produção e consumo cultural no qual é preciso retornar a pluralidade, amplitude e potência que apenas o símbolo e sua organização narrativa que são os mitos possuem, pois os sujeitos se constroem a partir dessas condições e não pelas formas hierarquizadas, dessensibilizadas e institucionais da representação.

O mitema morte/vida está na tensão dos significantes do vídeo (fala do jornalista *versus* fala do assassino), está na tensão entre modos de produção (produção tradicional dos meios de comunicação *versus* produção independente e em rede), está na tensão teórica (representação e símbolo), está na tensão entre imagens do regime diurno (luzes, altura, limpeza *versus* sujeira, gigantismo e escuridão). E o discurso jornalístico e midiático essas

tensões são a ferramenta de produção, é na relação de inquietude entre dois entes que se constroem as suas narrativas.



Figura 30 — repórter na sala de edição analisando o vídeo em três telas diferentes enfatiza o papel do jornalismo como intérprete do mundo. Fonte: Globo (2011).

O segundo movimento da metodologia da mitocrítica consta do estudo do contexto em que surgem esses elementos repetitivos, como prosseguiremos adiante com a tensão dos mitemas agressão/medo e morte/vida, em que situações e contextos culturais definidos surgem esses elementos.

Nessa imagem temos o efeito de jogos de janela (sobreimpressão de Dubois) presentes em vídeos (há uma simultaneidade de janelas presentes) num efeito de sentido de que o jornalista estaria na administração/análise dessas outras janelas/imagens e que, portanto, ele nos garantiria o melhor sentido para analisar estas imagens. Como afirma Dubois (2004), o que cria um efeito de quadro, de ruptura espacial. Nesse sentido, que o discurso jornalístico trabalha de romper com noções espaciais e tentar enquadrá-las e o vídeo garante esse retorno às noções espaciotemporais dos sujeitos.

O medo como sentimento controlado, embalado e subjetivamente apresentado pelos meios de comunicação tem suas formas exemplares no terrorismo global e na ameaça das armas nucleares (período da Guerra Fria), mas o maior medo atual, não se encontra apenas nos limites da construção da identidade dos sujeitos, e sim, na ideia da imprevisibilidade e incapacidade de lidarmos com fenômenos imprevistos, com o aleatório e seus correlatos e que os fenômenos naturais representam.

A agressão como consequência imediata em relação ao medo, pode ser facilmente transferido ao campo das forças da natureza onde as leis de causa e consequência clássicas não fazem mais sentido, mas na combinação de múltiplos fatores (dos quais nem conhecemos) podem ser decisivos para um determinado fenômeno. O comportamento agressivo do assassino contrasta com a calma e suavidade da fala do sujeito que produz o vídeo.

Assim, são múltiplos e imprecisos fatores que são reduzidos a um esquema cartesiano simplificado que tenta atribuir às manifestações mais visíveis dos significantes a força pelo ato criminoso, e o discurso se perde quando tenta apresentar o conteúdo simbólico da fala do sujeito que se apresenta no vídeo. O repórter descreve como fala confusa. Os vídeos nos quais o conteúdo simbólico muito fértil em imagens mentais e com forte traço bélico e impulsivo do regime diurno do imaginário acaba por não fazer o caminho contrário de representar, abstrair e racionalizar as motivações pelo ato futuro.

E como o fenômeno natural esse conteúdo simbólico é rico em metáforas, imagens mentais, plural o que para os parâmetros da representação jornalística acaba se transformando em fonte de inquietação, medo e pavor.

[...] vista retrospecto, a moderna aposta na razão humana (que a incalculabilidade da natureza, a qual se tornou gritante e chocantemente evidente com o desastre de Lisboa, inspirou ou pelo menos tornou tão imperativa quanto tendem a ser todas as medidas tomadas em "último recurso") parece mais o ponto de partida de um longo percurso. Ao final desse percurso, parece que voltamos ao lugar de onde saímos: aos horrores do mal incalculável, imprevisível, que ataca aleatoriamente. Embora mais sábios depois da longa jornada do que nossos ancestrais nos seus primórdios, não somos mais confiantes de que se possa encontrar a estrada que nos afaste das catástrofes de tipo natural (BAUMAN, 2006, p 45).

Portanto, tanto como a natureza, a estratégia do discurso jornalístico é tornar em espécie irracional as fontes de medo, tornar como animais selvagens, fenômenos naturais e catástrofes tudo aquilo que é aleatório, pois esse discurso não pode conceber nada além daquilo que foi programado pela estrutura das representações e das condições de cognição estabelecidas entre os grupos e tudo que escapa a isso se torna metáfora da animalidade. Desse modo, o planejamento do ato futuro mesmo apresentando os aspectos de abstração só funciona como meio de denunciar sua falta de razão e argumentos, uma espécie de metáfora da animalização, isto é, não podemos ter parâmetros para entendê-lo ou pensar sobre o que fala, o que torna sua fala confusa ou silenciada como o próprio repórter declara. O imaginário usa o isomorfismo dos animais como estratégia simbólica de enfrentar as situações de risco,

medo e morte, pois são nas imagens simbólicas dos animais como defende Durand (2002) que nossa mente consegue se proteger em face às condições inóspitas do tempo e do espaço.

Quanto ao mitema vida/morte estamos na fronteira da ideia da morte e vida do sujeito como descritos por Latour (2008), numa nova noção de sujeito que está não está nem na ideia de identidade nem do objeto, está na relação entre esses entes, nas redes que constituem essas relações, temos a falsa impressão de que podemos isolar os entes numa tentativa frustrada de criar uma ciência social mais avançada. Entretanto, como alerta Latour (2008, p. 159):

Mientras tanto, los sociólogos volveran del campo con las manos vacias, con todos sus dados arruinados por una division que contradice la practica misma que trataron de explicar: peces y pescadores no se enfrentan los unos a los otros como "naturales" y "sociales", "objetos" y "sujetos", "materiales" y "simbolicos".

Não podemos separar os objetos e sujeitos como formas para compreender a noção de identidade, mas na relação entre elas que encontraremos a noções do que seja a identidade pós-moderna, que surge a noção de rede, “não é a fonte de uma ação como o branco móvel de uma enorme quantidade de entidades que convergem em direção a ele ” (LATOUR, 2008, p. 73)<sup>10</sup>. Portanto, uma das nossas tarefas já realizadas até aqui foi conseguir mapear quais são os mitemas e símbolos que estão em relação com as narrativas audiovisuais desses sujeitos que convergem até ele e por sua vez acabam transformando o próprio sujeito, na quantidade e na qualidade dessas relações ou como mais precisamente descreve Latour (2008) agenciamentos que produzem uma nova noção de identidade.

Latour (2008, p. 73) para essa nova concepção de sujeito instiga-nos a entender a própria ideia de ator e as metáforas que advém desse termo, ou seja, “usar la palabra "actor" significa que nunca está claro quien y que esta actuando cuando actuamos, dado que un actor en el escenario nunca esta solo en su actuacion”. Há uma infinidade de possibilidades que nos deixam apreensivos até mesmo sobre o estatuto de aquilo que acontece seja real. Portanto, há nessa nova concepção uma série de novas possibilidades e parâmetros que faz com que aquela noção mais dura e centralizada do sujeito pareça que morreu ou foi pulverizada.

E o terceiro passo teórico é compreender como essas lições desses mitos vêm repercutir sobre grupos sociais organizados.

Assim, nas imagens técnicas produzidas por sujeitos através do *medium* vídeo a todo tempo atualiza essa noção em que a imagem técnica a todo o momento se agencia com uma

---

<sup>10</sup> no es la fuente de una acción como el blanco móvil de una enorme cantidad de entidades que convergen hacia él



série de símbolos, ações, ideias, sujeitos, discursos e instituições que devolvem ao sujeito um novo olhar (vídeo, *eu vejo*) uma nova relação com o mundo. E nesse agenciamento, nessa relação que se produz que a mídia tradicional quer ainda se apresentar como principal fonte mediadora desse novo olhar. Entretanto, há nesse sujeito a noção de que seu olhar é infinito de possibilidades, mesmo que após venha ser apropriados pelos meios de comunicação de massa. Assim, há uma explosão de visualizações e produção de conteúdo para sites que arquivam esse tipo de material audiovisual. Há nessa perspectiva de que o sujeito tem sua liberdade de expressão garantida e que pode ser mais inovador do que qualquer material a ser produzido pela mídia de massa, esse fenômeno foi descrito por Flichy (2007) que trata da sobreposição dos discursos liberais (de realizações técnicas e liberalização das leis de telecomunicação nos anos 1980 e 1990) e do discurso utópico das comunidades de contracultura e do campo acadêmico (inovações, construção de redes, quebra de hierarquias, pensamento complexo e formas alternativas de produção e consumo sociais).

E como observam Latour (2008) e Flichy (2007) a rede vem se constituir como elemento fundamental da constituição do sujeito pós-moderno, a forma pela qual os sujeitos se agenciam com os demais discursos, símbolos, práticas, instituições. E o vídeo de acordo com Jameson (2006) torna-se o principal *medium* de elaboração de todo esse material cultural e que acaba disponibilizando um arsenal de imagens técnicas como metáfora do museu de imagens simbólicas da humanidade na definição de Belting (2006).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perseguimos, ao longo dessa nossa análise, uma tentativa multidisciplinar de levantar os principais elementos que pudessem nos esclarecer sobre o que e como os símbolos funcionam nas narrativas (os mitos) e, por sua vez, fazem repercutir sobre as imagens técnicas sua trajetória do caminho antropológico da humanidade. E de como os meios de comunicação se estabeleceram como um das grandes instituições de (re)produção de representações, e como está tentando conciliar com os aspectos mais livres e menos hierarquizados o universo dos símbolos para dar conta do *medium* vídeo na sua relação com um público mais plural e diversificado no campo audiovisual das redes que a internet produz.

Neste sentido, tentamos fazer uma análise que revelasse como as imagens técnicas são devedoras das imagens simbólicas, mas que, ao mesmo tempo, produzem um novo olhar sobre essas imagens simbólicas devolvendo mais pleno e vigoroso ao campo do imaginário.

Ao longo desse processo, podemos verificar que o vídeo institui-se como *medium* (na noção de Belting), e fenômeno que tem sua capacidade por estar nos interstícios de grandes campos do conhecimento e de teorias, ou seja, é um processo que não apresenta fronteiras precisas, o que garante sua identidade como bem simbólico representativo da contemporaneidade, já que satisfaz os mais diversos objetivos e condições. É um *medium*/discurso/agente extremamente potente para desenvolver estratégias de construção identitárias dos mais diversos grupos. Além disso, esse *medium* permite a sobreposição de formações imaginários e de correntes teóricas distintas, ao mesmo tempo em que permite aos mais diversos agentes jogar com essas possibilidades identitárias. O vídeo torna-se um agente (Latour) e ganha caráter de indústria criativa (Hartley) do mesmo modo que financia a uma nova lógica de organização de pensamento (Morin-teoria do caos), mas que possui nas bases míticas o seu grande capital social. Esse mesmo capital torna-se uma moeda de troca para a chegada ao campo jornalístico, pois o mito torna-se instrumento aos grandes meios de comunicação para sua lógica de produção cultural massificada. Ao mesmo tempo em que este *medium* permite a instabilidade, o caráter mítico/místico, porosidade e de construção identitária, ele serve como um instrumento estratégico dos meios tradicionais de reconduzir

um público que já esteja dedicando mais tempo ao ciberespaço do que as notícias em outros meios.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Papirus, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A Formação do Espírito Científico*. Contraponto: Rio de Janeiro, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAND. *Jornal da Band: câmera registra momento do desabamento de prédios* [vídeo]. Disponível em: <<http://youtu.be/yMg8ggeFf4A>>. Acesso em: 10 de novembro de 2012

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e Imaginário: uma proposta metodológica. *Intercom - Revista Brasileira de Ciência da Comunicação*, São Paulo, v. 33, n. 2, p. 125-143, 2010.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. *Las Estrategias Fatales*. Barcelona: Anagrama, 2000.

\_\_\_\_\_. *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée, 1981.

BAUMAN, Zygmunt *Medo Líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *Vida Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- BOURDIEU, Pierre. *Economia das Trocas Linguísticas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- CANCLINI, Garcia. *Diferentes, Desiguales y Desconectados: mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das Mídias*. São Paulo: Contexto, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Langue et Discours: éléments de sémiolinguistique (théorie et pratique)*. Paris: Hachette, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Graal, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O que é Filosofia?* São Paulo: Graal, 2009.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O Ato Fotográfico*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1993.
- DUMÉZIL, Georges. *Gods Ancient Northmen*. Los Angeles: University of California Press, 1973.
- DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Unesp, 1997.
- \_\_\_\_\_. *La idea de Cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Paidós, 2001.
- FLICHY, Patrice. *The Internet Imaginaire*. London: MIT Press, 2007.
- FLUSSER, Vilém. *Naturalmente*. São Paulo: Annablume, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A Dúvida*. São Paulo: Annablume, 2011.

- \_\_\_\_\_. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: HUCITEC, 1985.
- GLOBO. *Fantástico - Costa Concordia* [vídeo]. Disponível em: <<http://youtu.be/K5MMfi3rJB4>>. Acesso em: 10 de novembro de 2012
- GLOBO. *Jornal Nacional - Wellington Menezes* [vídeo]. Disponível em: <<http://youtu.be/eSChhUkD58Q>>. Acesso em: 10 de novembro de 2012
- HARTLEY, John. *Creative Industries*. Blackwell: Malden, MA & Oxford, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- JAMESON, Fredric. *Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Pós-Modernismo, a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 2006.
- JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.
- JOLY, M. *Introdução à Análise da Imagem*. Campinas: Papyrus, 1996.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Ícone, 2007.
- KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2003.
- KOSSOY, Bóris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- LACAN, Jaques. *O Seminário*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2010.
- LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Ed. 34, e2005.
- \_\_\_\_\_. *Reensamblar lo Social: una introduccion a la teoria del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- LEADBEATER, C.; OAKLEY, K. Why Cultural Entrepreneurs Matter. In: HARTLEY, J. (Ed.). *Creative Industries*.: Blackwell, 2005, p. 299-311.
- LEFEBVRE, Henri. *La Presencia y la Ausencia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

LEGROS, Patrick et al. *Sociologia do Imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes, 1993.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Ofícios de Cartógrafo: travesias latino-americanas de la comunicación de la cultura*. Santiago-Chile: Fondo de Cultura Económica, 2002.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MEDINA, Cremilda. *A Arte de Tecer o Presente: narrativa e cotidiano*. São Paulo: Summus, 2003.

MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2001.

MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: investigação em psicologia social*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2002.

TARDE, Gabriel de. *A Opinião e as Massas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 2007.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *A Democracia na América*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VIRILIO, P. *The Vision Machine*. London: British Film Institute & Indiana University Press, 1994.

ZIZEK, Slavoj. *A Visão em Paralaxe*. São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Bem-Vindo ao Deserto do Real: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. São Paulo: Boitempo, 2010.