
História da Comunicação: de olho na época

Texto Coletivo dos alunos do PPG-Com - UTP

Resumo

A coletânea de ensaios a seguir é o resultado de uma oficina acadêmica inserida na disciplina História da Comunicação cujo objetivo principal é analisar os processos comunicacionais que se manifestam nas práticas culturais históricas e os seus impactos nas sociedades. A intenção desta iniciativa foi exercitar, por meio de breves artigos ilustrados, uma história social da Mídia que direcionasse o olhar para os meios de comunicação, destacando os contextos sociais e culturais nos quais eles emergem e se desenvolvem. Busca-se traçar a história das diferentes mídias e das novas linguagens surgidas no mundo contemporâneo. Atuantes na sociedade, as mídias ocupam largos espaços concentradores da mediação cultural. Esta espacialidade é capaz de mediar as áreas do pensamento humano e principalmente a política enquanto território receptor dos projetos coletivos. Esses espaços atuam como poderosos meios aglutinadores de acontecimentos, imagens, ideias. São jornais, revistas, cartazes, emissoras de rádio e televisão, cinema e portais da Internet. Os artigos aqui publicados manifestam a apropriação de um novo espaço comum, *locus* de conhecimento e manipulação.

Geraldo Pieroni – PPGCom/UTP

Rafael Tassi - PPG-Com/UTP

MIRABILIS, RELIGIÃO E PODER: o simbolismo da cruz na imagética inquisitorial

Alexandre Martins e Geraldo Pieroni

Porque reconhecer na iconografia um tesouro constituído de preciosas fontes históricas? De que forma captar nas imagens da Inquisição os múltiplos significados do poder de uma instituição coercitiva? Como os estudos iconológicos sobre os símbolos religiosos podem contribuir para apreensão histórico-cultural de uma determinada época?

Estas são apenas algumas das questões que trataremos neste artigo focado em Portugal durante o Antigo Regime, local e tempo no qual o Trono e o Altar formava um só poder, unidos para combater o mundo da heterodoxia.

Os julgamentos e as penas expressavam a “vontade de Deus”. O legalismo divino era aplicado pelos representantes de Deus sobre a terra. Na mentalidade da época o rei era, por definição, justo, e os inquisidores,

também eles, eram emissários lícitos da justiça. A coerência entre as decisões reais e as inquisitoriais estavam aparentemente, em perfeita harmonia, embora se tratasse de tribunais com funções bem distintas: o Santo Ofício se ocupava somente dos crimes relacionados com a heresia e os pecados contra a moralidade.

O rei era representante da justiça. Os tribunais da Inquisição constituíam prolongamentos do poder real. A intervenção normativa, capaz, pelo menos teoricamente, de disciplinar os criminosos, era um meio de fortalecer a ideia do poder do rei enquanto representante de Deus sobre o território onde ele reinava. A Igreja e o Estado, por intermédio da pedagogia do medo, estavam unidos no combate contra as ameaças sociais, religiosas e morais. Para o rei, juiz supremo, e para os legisladores, o mal existe e, portanto era necessário construir e fortalecer um aparelho judiciário - leis e normas - capazes de proteger a sociedade e a Igreja. A noção de pecado/reparação e crime/castigo é manifestada nas ordenações. A reparação por meio de uma penitência e o castigo culminado em uma pena permite restaurar a ordem do mundo que o pecado e o crime desequilibraram. As autoridades reais e eclesiásticas tinham a missão de fazer justiça quando o pecado e o crime ferissem a Deus no céu e seus representantes na terra. Nesta ordem judiciária, os tribunais seculares, inquisitoriais e eclesiásticos conseguiram trabalhar de comum acordo.

Para a Inquisição, o castigo tinha uma dupla função: de uma parte funcionava como um mecanismo de defesa da ordem religiosa e social e de outra, era um processo de purificação das iniquidades cometidas. Não se pode, portanto, estudar o sistema punitivo inquisitorial em Portugal sem levar em conta a dimensão penitencial embutida na pena.¹

Os cristãos-novos acusados de criptojudaísmo eram aqueles que figuravam com mais frequência nas listas dos autos de fé. Em número bem inferior eram aqueles que delinquiram contra a moral católica: bigamos, sodomitas, padres sedutores. Causa de desordem foram também os feiticeiros, os visionários, os blasfemadores. Todos eles representavam uma preocupação para o fortalecimento da unidade social, política e religiosa do Reino, defensor do seu catolicismo romano.

A legitimidade do Tribunal inquisitorial se organizava em torno da sacralidade de sua fundação. A inspiração divina de sua ação justificava a sua utilidade espiritual, social e política. Para os juízes da fé era evidente que sem o Santo Ofício, o mundo cristão seria infestado pela heresia e conseqüentemente regido pelas forças do mal. A heterodoxia corrompia a fé e suscitava a confusão das ideias e doutrinas; provocava a desagregação do corpo místico de Cristo que é a Igreja. A ordem cósmica se fundamentava na harmonia da criação; fora desta

1 PIERONI, Geraldo. *Os excluídos do Reino*. Editora UNB, Brasília: 2000, p. 22.

lógica, tudo é desordem. A aplicabilidade das penas era interpretada como possibilidade de reparação das faltas cometidas. A ofensa a Deus podia ser redimida somente por intermédio de uma penitência.

A manutenção da ortodoxia católica se expressava visivelmente nas leis, mas também nas representações iconográficas, tal como o slogan da Inquisição que funcionava como poderosa imagem de propaganda e poder da instituição.

O célebre lema do Santo Ofício: *Misericórdia et Justitia*, juntamente com as indumentárias que o acompanha é, por exemplo, pleno de significados. Estas palavras estavam dispostas acima das armas que representavam a instituição: no meio uma cruz, a direita um ramo de oliveira, a esquerda uma espada.

A coroa real encabeça o emblema. Símbolo da supremacia do monarca. Acima da cruz e da espada, da Igreja e do Reino, está o rei: A Inquisição foi um Estado dentro do Estado.² É por esta razão que os seus Regimentos estão de acordo com as Ordenações do Reino. Não obstante as diferenças, a Igreja e a Monarquia caminhavam juntas, lutando contra os desvios sociais, políticos e religiosos.

A misericórdia e a justiça da Inquisição assimilavam a sua missão corretiva ao direito paterno: “O pai tem o dever de corrigir seus filhos e sua mulher, se eles

² MARQUES, A. H. de Oliveira. *Historie Du Portugal: des origines à nos jours*. Paris: [s/Ed.], 1978, p.209.

se opõem à fé, deve reprimi-los com rigor e castiga-los”. É desta maneira que a jurisprudência inquisitorial legitimava o castigo³ e o método mais eficiente para descobrir os erros dos “filhos da Igreja” era a denúncia.

Para os estudiosos dedicados à Inquisição, a pesquisa imagética desperta interesse especial. Os historiadores reconhecem que a iconografia enquanto disciplina que estuda sistematicamente as questões em torno do conteúdo das obras de arte, por oposição à forma, podem trazer novas contribuições aos métodos históricos. Entre os

principais domínios da Iconografia, podemos citar-se, à guisa de exemplo, a identificação das fontes de inspiração para a imagem, a análise da contaminação das formas e dos significados provenientes de outros contextos, e o estudo dos significados simbólicos, profundos e intrínsecos da própria imagem (sendo este nível de leitura mais adequadamente denominado de Iconologia). Observando atentamente os signos e palavras do lema inquisitorial centralizado na cruz cristã, é possível

³ *Dictionnaire des Inquisiteurs* (Valence 1494), direction de Louis Sala-Molins, Paris, Ga.lilée, 1981, p. 154.



Armas da Inquisição e a supremacia real.



A cruz: a árvore do mundo.

buscar uma explicação primeira sobre esta origem.

A cruz do cristianismo endossada no emblema é uma absorção pelo imaginário, pelos ritos, pela teologia cristã, do simbolismo arcaico e universalmente difundido, da Árvore do Mundo. Este mito cosmogônico, de acordo com Mircea Eliade, relata que foi através do *Ôpó-îrum-oîn-âiyé* – o pilar que une o mundo transcendente ao imanente – que os deuses primordiais chegaram ao local aonde deveriam brotar o início do processo de criação do espaço material. Este pilar – muitas

vezes simbolizado pela árvore ou por seu tronco – é uma figura de origem, é um signo do fundamento, do princípio de todas as coisas, elemento de conexão entre a multiplicidade dos “mundos”. Mircea Eliade vai chamá-la de “Árvore do Mundo”, “Axis Mundi”, “Árvore Cósmica”. Para boa parte das tradições místicas e religiosas, os “mundos” dividem-se nos espaços inferiores ou infernais, intermediários ou terrestres e superiores ou celestes. A concepção católica cristã ainda compreende a existência de outros “territórios” como o purgatório ou o limbo.

Para Eliade “ainda mais ousada é a assimilação pela imaginária, pela liturgia e pela teologia cristã do simbolismo da Árvore do Mundo. Também neste caso estamos às voltas com um símbolo arcaico e universalmente difundido. (...) a imagem da Cruz como Árvore do bem e do mal, e Árvore Cósmica, tem origem nas tradições bíblicas. É, porém, pela Cruz (= o Centro) que se opera a comunicação com o céu e que, ao mesmo tempo, é ‘salvo’ o universo em sua totalidade. Ora, a noção de salvação nada mais faz do que retomar e completar as noções de renovação perpétua e de regeneração cósmica, de fecundidade universal e de sacralidade, de realidade absoluta e, finalmente, de imortalidade, todas noções coexistentes no simbolismo da Árvore do Mundo”.⁴

Mircea Eliade acrescenta que o cristianismo utilizou o simbolismo da Árvore do Mundo interpretando-a e alargando esta alegoria: “A Cruz, feita da madeira da Árvore do Bem e do Mal, substitui a Árvore Cósmica; o próprio Cristo é descrito como uma Árvore”. A cruz é evocada “como uma árvore que sobe da terra aos céus. Planta imortal, ela ergue-se no centro do Céu e da Terra: firme sustentáculo do universo, o elo de todas as coisas, suporte de toda a terra habitada, entrelaçamento cósmico, contendo em si toda a variedade da natureza humana...”. O rito bizantino “canta ainda hoje, no dia

⁴ ELIADE, Mircea. *História das Crenças e das Idéias Religiosas* (Tomo II / Vol. 2). RJ: Zahar Ed., s/d. pp. 170-171.

da exaltação da Santa Cruz, a árvore da vida plantada no Calvário, a árvore sobre a qual o Rei dos séculos operou a nossa salvação, a árvore que, saindo das profundezas da Terra, se elevou no centro da Terra e santifica até aos confins do universo”. A Imagem da Árvore Cósmica conserva-se pura: “Muito provavelmente o protótipo dever-se-ia procurar na Sabedoria que, segundo os Provérbios, III, 18, é uma árvore de vida para os que a apreendem. Esta Sabedoria, comenta o Padre de Lubac : para os Judeus será a Lei; para os cristãos será o Filho de Deus”.⁵

Jean-Claude Schmitt, no seu livro “O corpo das imagens”: Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média⁶ apresenta, historicamente, o *imago* produzido no Medievo: imagens localizadas nas cerimônias, ritos religiosos e políticos nos tempos das construções das catedrais à renascença e as reformas religiosas.

Estas imagens esculpidas na madeira ou mármore estão associadas ao mundo onírico, visionário e sobrenatural que as legitimavam enquanto personificação de pessoas vivas, materializadas em um corpo, dotadas de sangue, de movimento e palavras. O autor analisa a transcendência da imagem que vai muito além de uma obra de arte ou ilustração dos livros. Schmitt as vê como

representações figurativas que expressam uma visão de mundo.

As imagens têm um sentido e Schmitt busca a razão de ser destas representações evidenciando a antropologia cristã moldada por meio da iconografia e quanto mais comum for a imagem, mais ela nos revela as tendências da época e as suas funções. As imagens funcionavam como mediadoras entre o divino e o terreno. Suas formas e expressões eram detalhadamente estudadas para despertar sentimentos piedosos naqueles que as admiravam. O uso de pigmento dourado para refletir a luz até as representações de chagas para dar ênfase ao sofrimento de Cristo possui funções determinadas capazes de transmitir mensagens emotivas na imaginação dos fieis. O ouro, este valioso metal, foi amplamente utilizado para simbolizar a glória do paraíso. O dourado iluminado pelas chamas das velas cria um efeito extasiante inspirando a *mirabilis* religiosa, a reverência e o milagroso. A combinação de dourado e azul era frequentemente identificada ao Cristianismo.

As imagens da Inquisição, notadamente a cruz, representam formas que intencionalmente exprimem um sentido impregnado de valores simbólicos, eficazes ferramentas de propaganda religiosa e política. Todas estas representações imagéticas vão além da sua materialidade e são capazes de construir um mundo paralelo e subjetivo na imaginação dos artistas e dos fieis.

5 ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Editora Arte e Letras/Arcádia, Lisboa: 1952, pp. 156-167.

6 SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007.

MÚLTIPLAS TELAS

Convergências entre o cinema documental clássico e contemporâneo



Alexandre Torresani de Lara

Com o advento das mídias digitais, no final do século XX e início do XXI, o papel do espectador se adaptou às novas práticas produtivas sendo impulsionado através dos diversos modos de interação e exibição. Estes sistemas ofereceram ao público a possibilidade de trocar conteúdos e experiências tanto interativas quanto imersivas.

Já no século XIX, as novas tecnologias impulsionaram inventores, mesmo de forma sutil, a criarem novos suportes de reprodução visual que

possibilitassem a participação direta do público. Tais invenções contribuíram para que o cinema, por exemplo, se popularizasse e entrasse para o *hall* da indústria cultural.

Algumas invenções do século XIX, como o Praxinoscópio e o telégrafo, anunciavam ideias e o uso de tecnologias de interatividade similares à da atualidade como, por exemplo, a Internet, a TV digital sob demanda e introduziram o conceito de realidade virtual. O fato de que a visão coletiva poderia influenciar, em grande parte, as invenções do século XIX, como aconteceu no século XX, era entendida como uma estratégia comercial, ou seja, o objetivo era fazer com que as projeções fossem assistidas por uma platéia, e não individualmente, como era o caso do Cinetoscópio, onde as imagens em sequência eram vistas por uma pessoa de cada vez. Ao contrário do Cinetoscópio, o Cinematógrafo possibilitou esta participação pública coletiva. Mais tarde, em 1962, com a falta de incentivos financeiros da indústria de Hollywood, o cinema avançou com novas pesquisas sobre a expansão da tela (Cinemascope, 3-D) e da película visando ainda mais a interação entre o homem e a máquina.

Nesse sentido, as ideias dos programas interativos se deve a dois protagonistas: de um lado, Vannevar Bush, que na década de 1940, quando ainda os computadores eram usados apenas para cálculos de trajetórias de artefatos bélicos, imaginou um sistema

Figura I e II: Primeiro filme associado ao gênero documental (1920) – Nanook, o Esquimó.



Figura III: Praxinoscópio.
Fonte: Google – Imagens

digital chamado de *Memex*, o qual era utilizado para armazenar informações em um banco de dados que poderia ser acessado a partir de diferentes níveis por livre escolha do usuário; do outro lado, Ivan Sutherland, que durante a década de 1960 criou uma aplicação gráfica inovadora capaz de digitalizar imagens estáticas. Mais tarde, em 2002, Sutherland também exibiria a sua invenção pioneira no campo digital, o desenvolvimento da computação gráfica e de interfaces interativas.

digital chamado de *Memex*, o qual era utilizado para armazenar informações em um banco de dados que poderia ser acessado a partir de diferentes níveis por livre escolha do usuário; do outro lado, Ivan Sutherland, que durante a década de 1960 criou uma aplicação gráfica inovadora capaz de digitalizar imagens estáticas. Mais tarde, em 2002, Sutherland também exibiria a sua invenção pioneira no campo digital, o desenvolvimento da computação gráfica e de interfaces interativas.

Diante de tais percursos de inovação e experimentalismos, o filme documentário clássico e as mídias digitais atingiram um grau notável de maturidade. No final do século XX e início do XXI, tais campos percorreram caminhos distintos, porém sobreviveram a um ambiente de mudanças e, de certa forma, houve um princípio de fusão a partir dessa atração mútua.

Como resultado desse contato inicial, cada gênero adotou seu próprio conjunto de características e propriedades: de um lado, o documentário trouxe os seus diversos modos de representação da realidade; do outro, as mídias digitais ofereceram os seus modos de navegação e interação. Esse novo cenário possibilitou o surgimento de diferentes formatos e a constituição de novos gêneros, como o webdocumentário interativo. Trata-se de um gênero diferenciado resultante de uma hibridização dupla: entre a mídia digital e o gênero



Figura IV: Cinematógrafo Figura V: Cinetoscópio
Fonte: Google – Imagens

documentário clássico audiovisual, entre o conteúdo informativo e o entretenimento, disponibilizados em uma interface navegável.

Como um novo objeto de comunicação, inserido nesse cenário multimídia, repleto de possibilidades interacionais, o webdocumentário interativo desafia esse ecossistema e os métodos tradicionais de produção e de estudo impostos ao longo das décadas. A participação do usuário é o elemento-chave que articula toda a parte de equipamento desse novo gênero audiovisual. O leitor ou usuário (agora interator, participante e contribuinte), neste novo formato, adquire a conotação de um autor e de alguma forma se torna o criador de um documentário pessoal, porque ele direciona o controle de navegação (e, por extensão, a ordem do discurso) e utiliza o grande poder que permite a interação (a característica definidora que diferencia mídias

digitais interativas por meio de sua interface). (Ngai e Murtaugh, 2007 e 2008).

O novo formato apresenta um modelo não linear, cujo espectador está localizado no centro da história e tem poder para tomar decisões que almeje dentro da narrativa. (Ngai e Murtaugh, 2007 e 2008). O espectador assume o controle do que ele quer ver a qualquer momento, de qual caminho seguir e quando abandonar a narrativa em busca de outra. Além disso, ao longo do filme, a interação é dinâmica, o espectador decide quais sequências de cenas gostaria de assistir, os pontos de virada, e tem à sua disposição um acervo multimídia – jogos, textos, entrevistas – que auxilia o espectador na imersão e compreensão da história, além de facilitar a sua participação e expansão de conteúdo por meio das redes sociais digitais.

Murtaugh (2008) considera o WDI como um tipo de narrativa que surgiu a partir de hipertextos e *games* na década de 1980. Segundo o autor, quando a narrativa se torna interativa com o uso de meios digitais, ela pode se difundir em três direções principais: narrativa interativa, documentário interativo e *games*. Já para Nasch (2011), pode ser definido como um tipo de filme de não ficção interativa, cujos telespectadores terão a oportunidade de escolher o material, a partir de múltiplas faixas de áudio e assim estabelecer a ordem do discurso.

Na perspectiva investigativa de Nelmes (2003) tais documentários se apropriam de experiências iniciais de filmes interativos em que o ato físico, embora não cognitivo, é usado para navegar através de ou em todo o material existente (vídeo ou filme). Ou seja, para o autor existe uma distinção básica entre a função cognitiva (o ato de compreensão e de interpretação) e ato físico (em que o público deve fazer algo, escolher o final, explorar histórias alternativas a fim de satisfazer o seu desejo pessoal). “Ao posicionarmos os documentários lineares e interativos juntos, lado a lado, o resultado certamente seria o encontro de algumas formas semelhantes, ou pelo menos, uma relação evolutiva clara”. (Nelmes, 2003, p. 6).

A primeira característica que delimita os dois campos é evidente: inicialmente, a linearidade do documentário tradicional, leva o espectador a partir de um ponto de partida para um ponto final e segue uma rota pré-estabelecida pelo próprio autor. Os limites de autoria e controle sobre o discurso são perfeitamente limitados. No segundo caso, é possível começar em um ponto proposto (ou optado) pelo autor e se deparar com bifurcações e caminhos alternativos dependendo da rota que o espectador seguir. A decisão final não é estabelecida pelo diretor, como no primeiro caso, mas sim pelo interator. Portanto, não estamos falando apenas de discurso, mas de diferentes desenvolvimentos e, conseqüentemente, diferentes histórias possíveis. O

elemento-chave que distingue o campo audiovisual interativo é evidente: narrativas tradicionais seguem uma linearidade cujo discurso não pode ser alterado, enquanto que, no território interativo, essa ordem pode ser afetada e modificada.

A narração não linear (para o autor, equivalente à perda de controle sobre o discurso) é vista como um obstáculo pelos documentaristas tradicionais -, o que neste gênero, certamente, deve ser entendido como uma grande oportunidade. Esse tipo de narração permite aos cineastas oferecerem projetos audiovisuais mais dinâmicos, compostos de elementos que complementem e enriqueçam os *modos vivendi* do espectador, proporcionando muito mais valias para a experiência global, já que é um modo mais variado, completo e imersivo.

O papel do diretor em filmes documentários consiste em encontrar um meio termo que apresente um formato o qual possa coexistir com a mídia interativa, com um significado que possa ser maximizado pelo documentarista, e que tenha a participação do público ainda mais efetiva. Uma das premissas essenciais do documentário tradicional é a tradução artística da realidade de forma informativa e divertida para o espectador. Nesse sentido, o formato interativo deve continuar a tradição do linear oferecendo ao interator experiências semelhantes, porém, com uma

fórmula mais eficiente, original e o mais atraente possível, aproximando entretenimento e conhecimento imersivo em seus projetos. Isso é possível por meio da combinação de diferentes modos de navegação e interação em um único aplicativo que permite múltiplas trocas entre o produto e o interator.

O ato de navegar e visitar diferentes propostas estruturais de apresentações de conteúdos (informação e conhecimento) implica o uso de estratégias e diversos recursos dos *games*. Nessa perspectiva, a partir da estrutura interativa e dos modos de navegação, o usuário, em certo sentido, “joga” com as opções oferecidas pela interface da tela e pode satisfazer suas necessidades iniciais: o lazer e o entretenimento. Em segundo lugar, tais estratégias provenientes da experiência com *games* implica a imersão do interator,

evitando uma experiência que o desestime ao longo da navegação e comprometa a necessidade de se informar e aprender nestes espaços interativos. Nessa etapa, o usuário interativo “aprende se entretendo” e, uma vez tendo “aprendido a lição”, de uma forma original e casual, poderá compartilhar com os outros interatores em tempo real ou quando considerar apropriado. Diante do exposto, percebemos que o WDI pode satisfazer três necessidades ou desejos do interator: o de um jogador (entretenimento e lazer), de um estudante ou pessoa com interesses culturais, educacionais e sociais (por meio das interações de um participante com outro). Acreditamos que, com a combinação desses três elementos, as aplicações no campo da narrativa multimídia não ficcional pode estar em igualdade com outras propostas ficcionais.

Referências

- BAGGIO, Eduardo (2012). **Os modos de representação do cinema documentário e o realismo peirciano**. Revista Eletrônica de Filosofia, São Paulo, SP.
- BERNARD, Sheila Curran (2008). **Documentário: técnicas para uma produção de alto impacto**. Rio de Janeiro: Elsevier.
- BORDWELL, David (1989). **A case for cognitivism**. Iris no. 9 (Spring): 11-40
- ____ (1996). **Narration in the Fiction Film**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1986. BURTON, L.; GOLDSMITH, D. (2002). **The medium is the message: using on-line focus groups to study on- line learning**. Connecticut Distance Learning Consortium.
- CAMPOS, Haroldo (2003). **Breve antologia de Bertolt Brecht**. Editora Mauá, São Paulo, SP NELMES, J. (2003).

Introdução à narrativa interativa. London: Routledge. GRIAULE, DIERTELEN, ROUCH e ASCH (2003). **Teorias sociais de investigação participativa.** Editora Sulina. Traduzido por Marcos Bonfato. São Paulo, SP MORIN, Edgar (2003). **A cabeça bem feita.** 8 edição. Editora Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, RJ

MURTAUGH, Michael (2008). **Interaction.** In: Fuller, Matthew ed., Software Studies. Cambridge: MIT Press.

NASH, Kate (2011). **Modos de interação:** Análise de webdocumentários. Tradução: Malena Santos, Editora Soneto, São Leopoldo, SP.

NGAI, Venn (2007). **Interactive Online Documentary.** Acesso em 14 de junho de 2014. Disponível em: http://media.rmit.edu.au/students/projects/wiki/index.php/Interactive_Online_Documentary.

WHITE LAW, M (2002). **Jogos e realidade.** Bunt *Halfeti*. Traduzido por Roger Mattos. São Paulo- SP. Páginas 30-56.

REALIDADES E FISSURAS ESCONDIDAS: a edição de imagens e a máscara de felicidade nas redes sociais

Fabio Luiz Witzki

Há sempre o outro lado de tudo. Um muro, com o tempo, se deixa ocupar por fissuras no princípio pequenas e imperceptíveis, mas que, com o tempo, nos mostram o que há escondido por trás do amarrado de tijolos. Por vezes, passa uma réstia de luz e, em outras, apenas a sombra se instala. Quando há luz as fissuras nos revelam paisagens, enquanto a sombra revela apenas a fissura. E para ter acesso à vista por trás do muro é necessário se aproximar, projetar o olho no local onde a fissura revela o outro lado e conhecer o que está escondido. Assim, o que está escondido passa a se integrar à paisagem do muro, passa a fazer parte do cenário. Da mesma forma como as

fissuras acessam o leitor para o que está atrás do muro, há uma série de fissuras nas imagens editadas digitalmente nos aplicativos instalados em aparelhos móveis. No entanto, na edição essas fissuras são eliminadas ou mesmo preenchidas com camadas de filtro, brilho, alteração na cor e no contraste.

Se, historicamente, a fotografia repete, mecanicamente, o que nunca mais poderá se repetir (BARTHES, 1984), a edição amplia tal estatuto para uma instância daquilo que não queremos mostrar dos momentos que não vão se repetir. De espelho do real (DUBOIS, 1993) a foto editada passa para outro domínio onde o real não encontra seu reflexo, mas, uma distorção manipulada potencializada em cores, matizes, filtros e recortes.

Não convide a desconfiarem, nem desconfio da felicidade registrada, apenas pretendo analisar a publicação de imagens editadas nas redes sociais como forma do indivíduo não apenas representarem

sua identidade, mas se incluir num papel social que é ordenado pela premissa de que é preciso ser feliz.

A edição, que aparentemente é um paralelo ao trabalho publicitário que favorece o senso comum de beleza e alegria, esconde detalhes das fotografias que não nos interessa mostrar ou, como propõe o título, mascara essas imagens deixando à mostra apenas os elementos que representam a felicidade daquele registro. Não convido a desconfiarem, nem desconfio da felicidade registrada, apenas pretendo analisar a publicação de imagens editadas nas redes sociais como forma do indivíduo não

facebook

No Facebook você pode se conectar e compartilhar o que quiser com quem é importante em sua vida.



Página inicial do Facebook. Captado e editado pelo autor.

apenas representar sua identidade, mas, se incluir num papel social que é ordenado pela premissa de que é preciso ser feliz e reforçar/renovar esse sentimento sempre.

Para tanto, aproximo esse discurso ao de Castells (1999) que evoca a existência

de papéis sociais, como o pai, o trabalhador e o político. As redes sociais favoreceram o surgimento de um novo papel cuja felicidade é a característica fundamental. Papel esse que não será classificado, tampouco nominado, haja visto a intenção primária que é afirmar que ele existe. Para Castells (1999), os papéis são regidos por normas estruturadas pelas instituições e organizações da sociedade. Dessa forma, proponho que as redes sociais sejam compreendidas como uma dessas organizações.

Partimos de uma premissa de que as redes sociais, nesse texto representadas pelo *Facebook*, sugerem aos seus usuários a liberdade para compartilharem com seus “amigos” ou como veremos na figura a seguir, as pessoas que são importantes na sua vida, o que o usuário quiser. Isso se concretiza na publicação de fotos do cotidiano, ambientes de trabalho, estudo, lazer, restaurantes e diversas situações ocorridas como uma grande felicidade vivida, uma notícia que pode mudar uma vida ou apenas transformar um dia comum num dia especial.

Retomando o pensamento inicial devo registrar que as fissuras das imagens editadas não devem ser compreendidas pela ideia de afastamento ou ruptura. O paralelo se dá no elemento de ligação entre a realidade captada e a edição publicada. Como já foi expresso, me atenho tão e simplesmente à possibilidade de ampliar a realidade através do olhar através da fissura. Numa proposta mais prática suponha o leitor uma imagem onde



Fragmento da obra Guerra e Paz. Editado pelo autor.

elementos variados figuram, assim como em “Guerra e Paz”, de Portinari. Como um recorte da obra não pode expressar a obra, a edição limita nossa visão, nos deixando tão apenas um acabamento mascarado onde o foco reside na felicidade aparente.

Para tanto, se pudéssemos (mas não podemos) mudar uma realidade daquela época em que a obra foi feita desconsiderando todo poder simbólico que ela representa e nos atendo apenas ao fator “felicidade” poderíamos publicar parte da obra, editada, e talvez re-configurar aquele momento a partir do fragmento editado (página ao lado).

Ficariamos apenas com a beleza do olhar das crianças que não seria confundido com tristeza, ou mesmo a indignação, fruto do ambiente que as envolve na totalidade da obra. É esse o papel social de “ser



Foto editada pelo autor.

feliz” que coloco em julgamento para que textos futuros auxiliem a classificá-lo e nominá-lo de forma categórica. Por hora, me apoio nas incursões de Bauman (2001) sobre a modernidade buscando explicar essa prática de manipulação no contexto de fluidez, uma vez que a retórica da realidade versus o retrato compartilhado aponta para uma impressão de realidade moldável-adaptável, de acordo com os supostos padrões comuns da rede social. Façamos a análise da imagem a seguir, manipulada com filtro e obtida do recorte de outra foto, onde elementos do ambiente estavam presentes.

O representante maior da felicidade – o sorriso da criança, favorecido pelo brilho (editado), pelo recorte (editado) dos elementos que entrariam em conflito com a

felicidade aqui representada é o papel social a que me refiro anteriormente. Não se trata de um papel representado pela riqueza, poder, ou status, se trata de um sentimento capaz de causar estranhamento, comoção e possivelmente instigar a inveja alheia. Ao editarmos nossas realidades queremos extrair apenas a alegria, assim como são alegres as famílias dos comerciais publicitários e também favorecer a beleza como trabalha a publicidade como discurso sedutor dos

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro, ZAHAR - 2001.

BARTHES, Roland, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira – 1984.

CASTELS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo, Paz e Terra – 1999

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas Papyrus – 1993.

FONTES, Evandro Mendonça Martins. *Sobre a miséria humana no meio publicitário*. São Paulo, Martins Fontes - 2012.

consumidores (FONTES 2012). E da mesma forma que o discurso publicitário tem o objetivo de ganhar a confiança da audiência e através dela vender estilos de vida, também nós, ao excluir a realidade e reduzir a capacidade de leitura fechando as fissuras de nossas imagens para ambientes externos, buscamos na simplicidade e na redução facilitar a compreensão limitando nossos momentos e ajustando ao padrão de aceitação imposto.



Novo mural pintado pelos artistas Os Gêmeos, Nunca e Nina Pandolfo.
(Foto: Frame do Filme Cidade Cinza)



Quem pode julgar o que deve ser apagado da cidade? (Foto: Frame do Filme Cidade Cinza)

CIDADE LIMPA É CIDADE CINZA? A discussão estética no documentário Cidade Cinza, 2012

Fernando César Gohl

O artigo aborda um conflito estético. O poder público e os artistas grafiteiros da cidade de São Paulo, apresentados no documentário “Cidade Cinza” (2012) indicam a perspectiva da comunicação como experiência estética, tendo como base as provocações feitas em um artigo de Monclar Valver (2010) “Antes de ser uma troca de mensagens, a comunicação é uma comunhão sensível, pela qual compartilhamos formas, sentidos e valores, que nos antecedem e nos constituem” (VALVERDE, 2010, 63).

De um lado está o poder público que, em nome do “bem comum”, lança mão da Lei nº 14.223, de 26 de setembro de 2006, chamada de Lei Cidade Limpa, promulgada pelo prefeito Gilberto Kassab, e resumida da seguinte forma no *site* da prefeitura de São Paulo:

A Lei Cidade Limpa significa a supremacia do bem comum sobre qualquer interesse corporativo. Sua aplicação permitirá a São Paulo diminuir a poluição visual que há tantos anos prejudica nosso bem-estar e promover uma melhor gestão dos espaços que, por concessão pública, poderão ter mobiliário urbano com propaganda. Mais do que um texto com proibições, a lei é um meio para tornar São Paulo ao mesmo tempo mais estruturada e acolhedora (PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2014)

Por ordem das subprefeituras foram montadas equipes de “serviços de pintura / recuperação de superfícies pichadas” que saem todos os dias para as ruas a procura de superfícies pichadas que são cobertas de cinza. Fica sob o julgamento dessas equipes o que é “bonito” ou “feio”, apagando todas as pichações e deixando alguns grafites. Do outro lado estão os grafiteiros, que veem a cidade como suporte para manifestações artísticas e encontram, nessa Lei, uma forma de censura do olhar.

A cidade de São Paulo é frequentemente citada como a capital mundial do grafite, tamanha a proliferação deste tipo de intervenção urbana. Por esse motivo e por se tratarem de artistas renomados a dupla de grafiteiros “Os Gêmeos” teve grande destaque na mídia em 2008, quando um mural de 700 metros quadrados produzido por eles, foi apagado na alça de acesso à Avenida 23 de maio, na Bela Vista, obrigando a prefeitura a se desculpar publicamente e a assumir, junto aos artistas, o compromisso de refazer a obra.

Esse fato deu origem ao documentário longametragem produzido de forma independente, chamado “Cidade Cinza”, dos diretores Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo, o documentário foi viabilizado por um financiamento coletivo para chegar até as salas de cinema nacionais.

Esse documentário discute a questão estética que transita na fala dos personagens que circulam e atuam

no espaço urbano questionando o que é arte, onde ela pode se manifestar ou quem pode julgar, segundo algumas destas falas:

6'40 "Eu não quero passar aqui e ver aquela parede cinza, eu quero ver cor, então eu vou mudar, vou botar cor lá, vou botar meu nome lá, eu quero ver meu nome na cidade."

Irmãos Pandolfo (Os Gemeos) Grafiteiros

8'10 "Eu acho que você estando na rua, você tem um poder bem grande de falar com todas as pessoas, independente da classe social, independente da vida cultura que essa pessoal tem ou não, você pode falar tanto coisas positivas como coisas negativas, eu acho uma arte muito forte porque ela trabalha com imagem, a imagem é uma linguagem direta, você não tem que parar pra ler, você não tem que parar pra escutar, você viu, já entrou na sua mente, inconscientemente a mensagem vai entrar, tipo mensagem subliminar. Acho que é muito forte a imagem na rua."

Carina Pandolfo (Nina) Grafiteira

9'05 "Se a gente for pensar na cidade como um suporte, e o grafite como uma das manifestações na cidade, eu acho que o grafite é uma das coisas mais interessantes que tem, como cidade é uma cidade muito caótica, eu acho que o grafite ajuda a compor esse caos que é a cidade. Quando eu saí do Brasil eu pensava que esse caos era algo negativo, e quando eu voltei, eu percebi que esse caos é a melhor coisa que a gente tem, porque é isso que faz com a gente seja mais criativo, com que o jeitinho brasileiro não tenha só um lado perverso, que é o lado da improvisação, mas tem o lado da criatividade, o lado da generosidade, e eu acho que o grafite faz parte disso."

Fábio Cypriano, crítico de arte. *Jornal Folha de São Paulo*

11'14 "..."a partir do momento que eu ponho isso na rua, já não é mais meu, é um bem público."

Francisco Rodrigues (Nunca) Grafiteiro

15'02 "Já pode apagar, isso daí vai dar horróroso!"

Equipe de "Serviços de pintura / recuperação de superfícies picadas"
– subprefeitura de São Paulo

15'20"

"Grafite bonito aquele ali, vamos deixar. Os caras tão melhorando o trabalho, não tão borrando mais."

Equipe de "Serviços de pintura / recuperação de superfícies picadas"
– subprefeitura de São Paulo

Se não levarmos em conta o lado sensível, podemos ver, na padronização da cidade, uma tentativa de racionalizar os espaços comuns, por outro lado os sentidos anestesiados pelo cotidiano podem despertar, mesmo que por momentos furtivos, pelo colorido dos grafites. A pichação, como fenômeno efêmero de comunicação urbana, deixa marcas na sociedade e no ambiente, marcas que podem ser acessadas por outros, possibilitando uma transição do efêmero para o durável a partir da interação, da relação entre a pessoa e o ambiente.

Desse ponto de vista, o grafite pode ser visto desempenhando um importante papel. Ao confrontar os indivíduos com o muro grafitado pode levantar questões sobre a sua relação com a cidade e suas próprias preferências, questões como: Eu gosto e aprovo este tipo de intervenção? Quem deve decidir sobre o uso dos espaços urbanos? O que é bonito ou feio? Qual cidade eu quero? Qual a minha participação na cidade?

A adesão da população a novos projetos na internet como o Color + City (2014), que unem donos de muros e grafiteiros que querem colorir os muros da cidade de São Paulo, e de outros municípios, mostra que a população está disposta a participar, se não grafitando, cedendo seus muros aos artistas. Atualmente ultrapassa o valor de 3.648 muros disponíveis para grafite só na cidade de São Paulo.

Esse tipo de iniciativa tira do governo a autoridade de decidir, ao menos nos espaços particulares, que tipo de arte deve ficar ou ser apagada, lembrando que pichar ou grafitar com ou sem autorização era crime, de acordo com o artigo 65 da Lei 9.605 de 1998. A pena de detenção era de três meses a um ano.

Em 2011, uma alteração na Lei 12.408 discriminou o ato de grafitar desde que consentido pelo proprietário ou órgão competente e classificando o grafite como “expressão artística”. As ações do projeto Cidade

Limpa foram mantidas na gestão do prefeito Haddad (2012-2014) que, ao final de seu mandato vem sendo acusado pela mídia de enfraquecer a Lei por conta de uma fiscalização menos intensa.

Arte ou vandalismo, os grafites ou pichações, mesmo quando autorizados, continuam sendo apagados dos muros em nome do “bem comum” e do “bem-estar estético da população”, segundo palavras da própria lei Cidade Limpa. Da pichação política, ideológica ou de protesto até a pichação mais egoísta ou com a simples intenção de conspurcar a cidade, o movimento de pichar carrega o gesto comum da ilegalidade, a ação de fazer algo que é essencialmente fora da lei. Esse gesto, de não querer ser “legal”, de resistir às imposições da sociedade, também impondo a sua, nos faz repensar constantemente a cidade e a sociedade que somos e que queremos ser, principalmente pelo uso que fazemos ou deixamos os outros fazerem com a cidade.

Referências

- CARTILHA EXPLICATIVA Cidade Limpa. Disponível em http://ww2.prefeitura.sp.gov.br/cidadelimpa/downloads/cartilha_prefeitura.zip acessado em 20 ago 2014.
- CIDADE CINZA. Direção: Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo: independente, 2012. 1 DVD (1h20min).
- COLOR + CITY. Disponível em < <http://www.colorpluscity.com> > acessado em 20 ago 2014.
- SÃO PAULO (Município). Lei n 14.223, de 26 de setembro de 2006. Disponível em <http://ww2.prefeitura.sp.gov.br/cidadelimpa/conheca_lei/conheca_lei.html> acessado em 20 ago 2014.
- VALVERDE, Monclar. Comunicação e experiência estética. In: LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos; GUIMARÃES, César. (Org.) *Entre o Sensível e o Comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 55-71.

TSCHICHOLD E A TIPOGRAFIA DE VANGUARDA DOS ANOS 20

Libertando-se das amarras da Renascença e deixando para trás os ornamentos e estilizações, a Nova Tipografia defendia a limpeza racional da página impressa

Fernanda Pacheco de Moraes Guevara Malvestti

Personagem controverso na história da tipografia moderna e cujas ideias apresentaram uma ruptura com modelos anteriormente aplicados, Johannes Tzschichhold, Jan Czychold, Iwan Tschichold, Ivan Tschichold ou ainda, Jan Tschichold, rompeu barreiras no início do século XX. Com a proposta

de uma nova forma de comunicação que considerava primordial a utilização de um design limpo da página impressa, a partir do emprego de uma tipografia que tornaria a mensagem mais direta e efetiva, favorecendo e valorizando seu

conteúdo, Tschichold defendeu e divulgou a chamada Nova Tipografia, a princípio na Alemanha, sua terra natal.

O que caracterizava essa novidade na época era a utilização de tipos *sans serif*, design assimétrico e grande contraste de cores e formas, em contraposição às caligrafias ornamentais (fontes góticas), excessivamente decorativas e a disposição simétrica dos elementos na página, traços mais comumente empregados até então.

Para o defensor da Nova Tipografia os tipos *sans serif* seriam sempre a melhor opção, pois “as letras muito ornamentadas distraem do sentido e assim contradizem a essência da tipografia, que nunca é um fim em si mesma”. (GAUDÊNCIO JÚNIOR, 2004, p.66 apud TSCHICHOLD, 1998, p.70).

Tschichold considerava essencial que a tipografia estivesse de acordo com uma necessidade basilar dos leitores, que é a de absorver as informações no tempo mais curto possível. Dessa maneira, preconizava uma tipografia que apresentava as mensagens com o mínimo de ruído, ou seja, focadas na objetividade e precisão de elementos.

Em sua essência a Nova Tipografia carregava a clareza e a hierarquização das informações contidas no texto e, conforme aponta Gaudêncio Júnior (2004), a informação textual era organizada em diversos alinhamentos, tamanhos e cores, assim dispostos para



Figura 1: Jan Tschichold (1902-1974).

guiar funcionalmente o olhar do leitor pela página, atraindo sua atenção e interesse. A assimetria do texto, nesse caso, assegurava uma expressão rítmica valorizando a funcionalidade e uma comunicação mais efetiva.



Figura 2: Cartaz da série para o Phoebus Palast, Munique, 1927. (Projeto de Jan Tschichold - A mulher sem nome – filme).

As mudanças apresentadas por esse novo jeito de pensar a tipografia fizeram parte dos primórdios do Movimento Modernista que, assim como em outras áreas apresentou uma reforma do pensamento da época que era caracterizada por avanços industriais que se refletiram no mundo todo e também nos movimentos de vanguarda das belas artes e das artes aplicadas.

“Nesse mundo de indústrias, máquinas e grandes cidades, o artista não se entrega mais às lamentações pequeno-burguesas, nem se deslumbra com a perfeição da natureza, ao contrário, deseja dominá-la e subjugá-la. O modernismo desejava investigar a fundo como o material que produz a arte se articula e processa seus significados” (GAUDÊNCIO JÚNIOR, 2007, p. 51).

A partir dessa premissa pode-se supor que o funcionalismo é uma das principais facetas observadas no movimento em acordo com o que Tschichold acreditava. Apesar dos tipos *sans serif* não terem sido inventados pelos modernistas, e sim, impulsionados por força das novas tecnologias de impressão do final do século XIX, que demandavam caracteres tipográficos menos rebuscados, as fontes não serifadas se caracterizavam por sua funcionalidade, sendo pertinentes ao ideário modernista. Tschichold defendia que “a função do

texto impresso é comunicação, ênfase (valor da palavra) e sequência lógica dos conteúdos” (Ibid., p. 67).

Com o intuito de promover a Nova Tipografia, Tschichold organizou um caderno especial, intitulado “Tipografia Elementar” (*Elementare Typographie*), publicado em outubro de 1925, na revista “Comunicações Tipográficas” (*Typographische Mitteilungen*). O pequeno caderno tornou-se um documento histórico até hoje referenciado e, por muitos, reverenciado que deu impulso, três anos mais tarde, à publicação de outra obra, um livro denominado “A Nova Tipografia” (*Die neue Typographie*). Assim como o impresso anterior, este último adquiriu status de referência para nortear profissionais da área sobre os princípios modernos da composição e da tipografia.

Mazzini (2007) ressalta que em “Tipografia Elementar”, Tschichold também desempenhou a função de designer, executando o trabalho gráfico e pormenorizando os detalhes da Nova Tipografia.

A publicação foi executada para fazer valer os ideais propostos. Para tanto, o precursor do Modernismo na Tipografia aplicou no impresso “elementos fortemente alinhados assimetricamente nas páginas e colunas de texto com variações de tamanho que se entrelaçam no espaço visual com as imagens, legendas e fólios, além da utilização dos

espaços em branco, distribuídos rigorosamente de maneira harmônica, mas não menos assimétricos com as áreas de grafismos”. (MAZZINI, 2007, p. 9)

Como em toda e qualquer inovação, as ideias de Tschichold receberam críticas favoráveis e desfavoráveis. Tipógrafos, designers e até mesmo políticos da época se manifestaram em publicações que valorizavam ou desprezavam os seus apontamentos sobre a tipografia. Contudo, apesar das incompatibilidades de opinião emitidas na ocasião e ainda hoje reverberadas, não se pode negar que o trabalho de Tschichold e suas decisões estéticas refletiram sobremaneira nas descobertas tipográficas do século XX.

Questionado e apontado também por suas convicções políticas ligadas ao partido social democrata, Tschichold foi expulso da Alemanha pelos nazistas, exilando-se mais tarde na Suíça. Nesse país passou a influenciar de forma determinante a evolução da tipografia suíça. O denominado “Pai da tipografia moderna” alcançou o auge de sua nova estética com a publicação de “Tipografia Elementar”, sendo assim considerado uma referência vanguardista dos anos 20.

As contradições acompanharam a vida de Tschichold, pois mais adiante ele próprio questionou os seus postulados, “os tipos sem serifa são

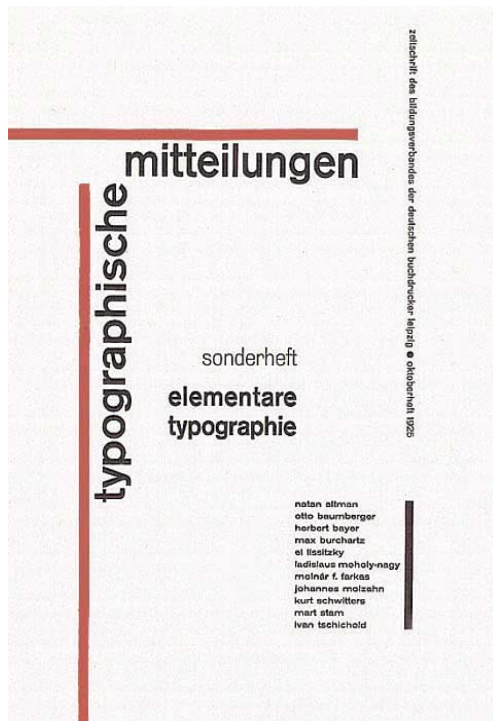
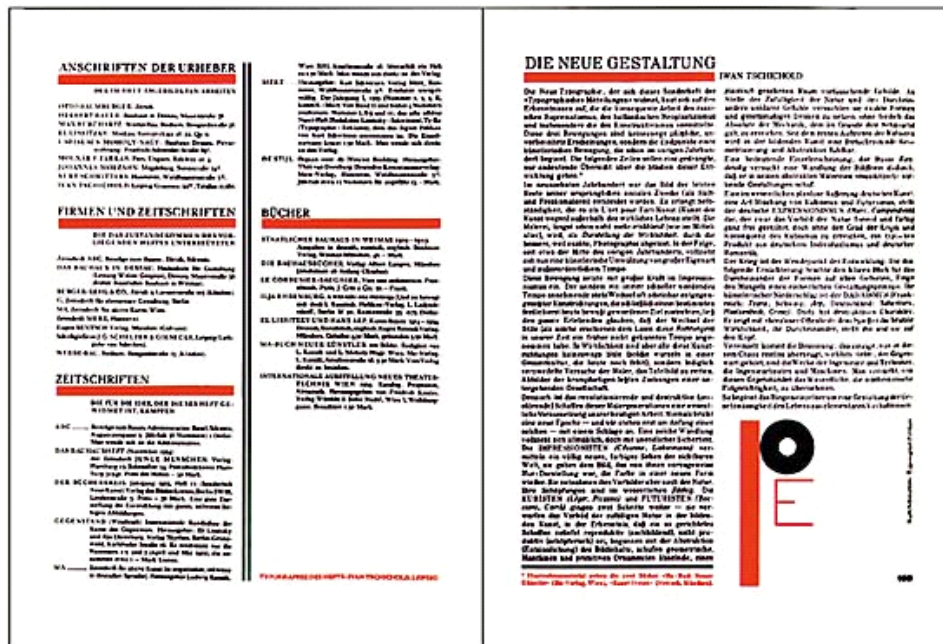


Figura 3 e 4: Tipografia Elemental - caderno em preto e vermelho, composto por textos e trabalhos dos precursores da Nova Tipografia.

adequados em certos casos de ênfase, mas estão sendo utilizados com abuso” (BLACKWELL, 1993, p. 99).

A reavaliação de seu trabalho mostra um amadurecimento do tipógrafo, designer, professor

e escritor Jan Tschichold e reforça a importância de sua obra ainda nos dias de hoje, quando se pode estudá-la confrontando com as ideias atuais da comunicação e do design a fim de, quem sabe, estabelecer novos paradigmas tipográficos.



Referências

- BLACKWELL, L. *La tipografía del siglo XX*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1993.
- GAUDÊNCIO JÚNIOR, N. *A herança escultórica da tipografia*. S.P.: Ed. Rosari, 2004.
- HELLER, S. *Linguagens do Design*. S. P.: Edições Rosari, 2007.
- HOLLIS, R. *Design Gráfico: uma história concisa*. S. P.: Ed. WMF Martins Fontes, 2010
- MAZZINI, A. *In Tipografia Elementar*. S. P.: Altamira Editorial, 2007.
- NAZARIAN, E. *Como criar em tipografia*. B. H.: Ed. Gutenberg, 2011..
- TSCHICHOLD, J. *Tipografia Elementar*. S. P.: Altamira Editorial, 2007.

MÚSICA PARA FAZER ARTE, MÚSICA PARA TRAZER FAMA

A música no Brasil nem sempre almejou sucesso e fama, de expressão cultural à fenômeno de consumo, o envolvimento com a mídia no processo de banalização da arte como produto estético

Amanda Valentini Borges Bueno

No Brasil, a música foi inicialmente utilizada como ferramenta de catequização dos indígenas prestando à deculturalizar nossos anfitriões, ao mesmo tempo que lhes transmitia os valores e hábitos da cultura europeia dos colonizadores do país. Contudo, através de música se construiu uma trajetória de fenômenos

culturais em que atualmente se tornou um dos estudos mais relacionados à apropriação dos processos comunicacionais. Ao iniciar este trabalho, compreende-se que é o uso que se faz da mídia, e não sua existência, que pode ensejar certa “banalização da arte” como produto comercial e estético.

Neste contexto, construiu-se uma proposição histórica do surgimento da música brasileira, no qual inicia verdadeiramente seu envolvimento com os processos midiáticos comunicacionais, assim como a influência em sua comercialização e transformação em produto. Será visto então, como ocorreu o encadeamento atual de práticas adotadas pelos artistas da música brasileira para manter-se nos padrões estéticos e chamar a atenção dos meios de comunicação.

Como cita Kiefer (1976), não se pode discorrer sobre a construção da música brasileira sem antes passar

pela descoberta e colonização do Brasil no século XV. Kiefer (1976), se retrata inicialmente à musicalidade indígena, que em sua visão, não deixou vestígios na música brasileira até então, mas que independente de sua opinião não deve ser deixado de lado devido ao fato de ser o primeiro traço musical legítimo destas terras. Em seu livro, o autor deixa clara sua dificuldade em relatar todo o transcorrer de nossa história musical devido a poucas obras e poucos relatos históricos por ele encontrados até então. Mesmo assim é, de fato, curioso notar que nesta época, os índios já faziam uso de instrumentos musicais, mesmo que peculiares. Segundo ele, foi observado em relatos dos portugueses, o uso de ossos humanos e animais, incluindo crânios humanos, como chocalhos e flautas artesanais, fato que assustou os jesuítas, que logo trataram de ensinar músicas com influências europeias e trocar estes instrumentos por outros de procedência europeia. Ainda segundo Kiefer (1976), a primeira anotação musical feita das musicalidades indígenas veio de Jean de Léry, em 1557.

Kiefer (1976) relata uma deculturação destes povos de modo tão radical a ponto de não deixar muitos vestígios na música brasileira. Mesmo que algumas tribos tenham conseguido conservar-se culturalmente pouco ou quase nada, segundo ele, permaneceu como influência. Não apenas os jesuítas trataram de lecionar

música assim como demais ensinamentos, tendo como principal ação a catequização dos índios, mas também outras ordens religiosas como franciscanos, beneditinos, carmelitas, oratorianos e mercedários. E devido a este fato, nomeado por Kiefer como “civilização dos índios”, logo os ritmos indígenas deram lugar às influências sonoras europeias.

O início da arte brasileira é considerado por ele, advindo das contribuições de Tomé de Souza na Bahia no século XVI, onde surgem os primeiros grandes centros de cultivo à música erudita, mesmo que naturalmente de influência europeia. Em seguida, a música se expande pela colonização dos estados do Pará, São Paulo, Maranhão, Minas, Paraná e Rio de Janeiro. Neste momento, Kiefer (1976) cita o início da contribuição dos negros escravos que tiveram influências diretas e indiretas à formação da música brasileira. Ele, acrescenta ainda registros, a partir de



Figura 1: Ilustração de uma banda composta por escravos.
Fonte: Internet.

1610, onde bandas de escravos são formadas para contribuir em festas religiosas regidas por europeus, segundo relatos, principalmente franceses.

Os relatos encontrados, citados pelo autor, referenciam como sendo comum e de “bom tom” os ricos terem suas próprias bandas compostas por seus escravos, sendo visto como sinal de distinção. Estas bandas participavam principalmente das procissões e atos públicos (Lange apud Kiefer, 1976).

Então, intensifica-se o movimento musical baiano, tido por Kiefer (1976), como o mais antigo e ainda o mais significativo da época da colonização, por se tratar da primeira capital do país. Cria-se então, em 1559, o cargo de organista da Sé, ocupado por Padre Pedro da Fonseca, cujo papel seria organizar os estudos musicais no local, onde o repertório renascentista toma seu lugar. Mesmo com todos os movimentos, nos dados obtidos por Kiefer, apenas em 1760 surgem registros de possíveis óperas para os representantes do estado.

Os que desejam especializar-se ou estudar música buscam a educação em Portugal. Entre os nomes relatados, Luis Álvares Pinto, é um dos mais significativos e retorna ao Brasil iniciando seu trabalho de contribuições para a música brasileira com composições próprias.

A música também se espalhou pelos demais estados ocupados, conforme os mesmos foram sendo

povoados. Como a escola mineira e a do Pará onde, se referindo a esta, nos registros do século XVIII surge, no ano de 1735, a primeira escola de música tocada pela igreja e pelos Irmãos Lourenço e Antônio Álvares Roxo de Potfrix, que escolhiam meninos para compor o coro da catedral de Belém. No local, surgem disciplinas de musica vocal e canto gregoriano, um estilo apreciado pelo catolicismo.

Em 1763, o Rio de Janeiro torna-se a capital do Brasil e, treze anos depois, em 1776, é inaugurada a Ópera nova. O Brasil começa a se estruturar culturalmente e é neste momento da história que se tem o início de uma primeira mídia oficial, em 1808, com seu primeiro jornal “Gazeta do Rio de Janeiro” mesmo ainda sob regime de censura e de utilização específica da Corte. Inaugura-se também o museu nacional, a biblioteca nacional e a imprensa nacional. Em 1816, segundo Kiefer(1976), também por decreto criou-se a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, cujo corpo de professores era integralmente composto por estrangeiros. Três anos antes, em 1813, havia sido inaugurado o Real Teatro São José, com apresentações musicais de Bernardo José de Souza e Queirós, tendo um ano depois sua primeira ópera.

Após este momento, surge o período do romantismo, que no Brasil chega com extremo atraso em relação à Europa e pouco se tem, efetivamente, de efeito direto

em nossa música (Kiefer, 1976). Desta época, surge o primeiro jornal nacional, o qual segundo Barbosa (2013), prestava-se às informações de governo do imperador do Brasil. Tendo importância para a música apenas pelo fato de divulgar as festividades e os convites para missas cantadas da época.

A arte e os meios de comunicação formaram um casamento perfeito diante do surgimento de suas tecnologias e integram-se no momento em que surge um interesse mútuo entre elas. Da parte, inicialmente, dos folhetins, o interesse era agradecer ao leitor trazendo entretenimento e informações de governo, moda, caricaturas e outros serviços (Barbosa, 2013. p.171).

Para Kassoy a “civilização da imagem” começa a se delinear no momento em que a litografia ao reproduzir em série as obras produzidas pelos artistas (...) Inaugurou o fenômeno do consumo de imagem enquanto produto estético de interesse artístico e documental (Barbosa, 2013. p.170)

Em 1960, como cita Barbosa (2013), surgem as revistas ilustradas trazendo, já ao meio musical, uma plataforma para se divulgar suas artes e principalmente a possibilidade de se propagar suas imagens, já que junto a este momento, o movimento fotográfico começa a tomar certas proporções. Barbosa (2013) discorre sobre o desenvolvimento tecnológico como mediador das ações comunicacionais, como nas duas primeiras décadas do século XX, onde surgem os aparelhos de

“radiotelegrafia”, “victrolas” e radiotelegrafia. Trazendo mais tarde o radiodifusor.

Até que o meio rádio se transforma décadas mais tarde num fenômeno de massas houve o desenvolvimento do que Beatriz Sarlo (2005, p.274), chama “círculo em todos os sentidos”, de natureza cultural, que fazia destes personagens, ao mesmo tempo, os que criavam seus próprios aparelhos técnicos; liam revistas e divulgavam os manuais de execução da técnica e os anúncios nos quais podiam encontrar os suprimentos necessários; enviavam correspondências às revistas e aos dirigentes das emissoras recém-criadas; e escutavam as emissões iniciais repletas de ruídos e interferências, fazendo do som que saía dessas máquinas uma mistura de barulhos, chiados e vozes. (Barbosa, 2013. p.222)

Ainda segundo Barbosa (2013), a televisão surge no Brasil em 1939, apenas em exposição, mas logo em 1950 é inaugurada a primeira emissora brasileira tornando-se, algumas décadas depois, um artefato, apesar de caro, comum em lares de classe alta e média brasileira que fascinou o século XX (Barbosa, 2013). Tornando-se, na década de 1970, finalmente um meio massivo dos processos comunicacionais.

Em meio a estes processos de desenvolvimentos tecnológicos que contemplaram a evolução dos meios de comunicação no mundo e, especificamente neste artigo, ao que se observou destes fenômenos no Brasil, a música brasileira passou a tomar suas próprias características, a partir das influências dos colonizadores, dos escravos e também de músicas estrangeiras, com



Figura 2: Capa do disco Tropicalia ou *Panis Et Circensis*.

o surgimento do frevo pernambucano, dos sambas de carnaval, sambas-canções, baiões, gêneros sertanejos e românticos, bossa nova, Música Popular Brasileira, chegando ao movimento tropicalista e à jovem guarda.

Contemporaneamente, há ritmos baianos do pagode, pagode baiano, axé e pop. (Tinhorão. 1998).

Ao que se trata do movimento tropicalista brasileiro, cabe compreender que se focou em revoluções estéticas em crítica social fugindo dos tradicionalismos. E cita-se este movimento, junto à revolução do rock nacional, que se intensifica nos movimentos revolucionários políticos e também críticos sociais, pela contrapartida de através deles visualizar-se a concretização de uma industrialização musical e da internacionalização da mesma.

...a criação do programa Jovem Guarda incluía a realização de pesquisas especializadas de mercado, inclusive para indicar com que palavras e gestos o ídolo devia dirigir-se a seu público... (TINHORÃO, 1998. p.337)

Caracterizando então a música brasileira como compreendem os teóricos da escola de Frankfurt, Adorno e Horkheimer (1985), como produtos da indústria cultural, onde a necessidade de expressar sentimentos ou o próprio ato de produzir arte por arte passa a ficar em segundo plano, podendo citar ainda as produções musicais atuais, onde se busca compor para atrair a mídia e tornar a música em si um produto de viés unicamente rentável, que se produz diante de tendências e expectativas do público, movimento certamente contrário ao que vivemos na década de 1970 com o tropicalismo.

Referências

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 1985
- BARBOSA, Marialva. *História da comunicação no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do séc XX*. Porto Alegre: Instituto estadual do livro, 1976.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: 34, 2001.

A DITADURA NOS JORNAIS BARRIGA VERDE E CORREIO DO NORTE

Como se deu a influência política nos jornais *Correio do Norte e Barriga Verde*, de Canoinhas (SC), durante a ditadura militar no Brasil

Edinei Wassoaski

Marialva Barbosa (2013) lembra em seu *História da Comunicação no Brasil* que o avanço do regime militar no País, com a publicação do Ato Institucional número 5, em 1968, levou ao fechamento de numerosos jornais. Desapareceram aqueles que iam contra as ordens dos ditadores. Poucos, como O Estado de S. Paulo, resistiram, usando subterfúgios como espaços em

branco, poesias de Camões e receitas de bolos. Os jornais considerados subversivos (à margem da lei, na visão dos militares) faliram ou foram sumariamente fechados (MAIA apud CARNEIRO, 2002).

Neste contexto, parece interessante observar o comportamento dos jornais de interior. O presente artigo busca analisar recortes dos dois únicos jornais de Canoinhas, no Planalto Norte catarinense, no período de 1964 a 1976, auge da ditadura militar no Brasil.

Correio do Norte (CN) e Barriga Verde (BV) eram, ao lado da Rádio Clube, os três veículos de comunicação de Canoinhas. Os dois impressos eram rivais capazes de se provocar continuamente a cada nova edição. O CN era udenista (UDN se reporta à União Democrática Nacional, sigla conservadora que combatia a política de Getúlio Vargas). Já o BV era peesedista (o Partido Social Democrático era governista, criado durante o

governo de Getúlio). UDN e PSD seriam extintos pelos militares pouco tempo depois do golpe.

Ao folhear as edições dos dois jornais, no período que sucedeu o golpe, percebe-se que o CN, por ser de propriedade de um deputado filiado então à UDN

(Aroldo Carneiro de Carvalho), festejou a ascensão do regime, sem prever que o próprio partido, cuja sede em Canoinhas ficava no mesmo espaço do jornal, iria ser extinto por força dos militares. O BV fez algumas tentativas de resistência. Um poema do historiador Fernando Tokarski, publicado em 3/8/1974 (arquivo da Biblioteca Pública de Canoinhas), no auge da repressão, demonstra muito bem isso. De modo geral, os dois jornais foram condescendentes com o regime. Em 1968, o Governo havia instaurado mecanismos diversos para controlar as informações

“Voltou ao Brasil à normalidade.”

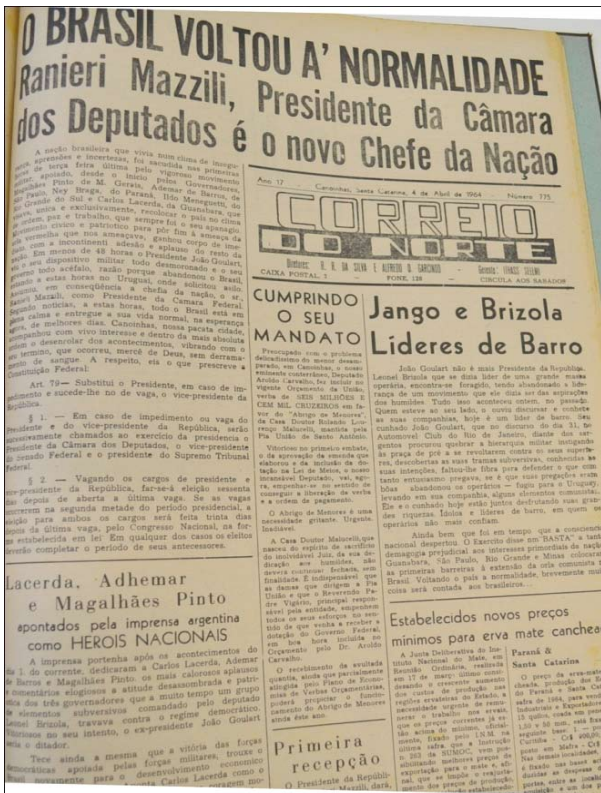
O texto diz o seguinte:

A nação brasileira que vivia num clima de insegurança, apreensões e incertezas, foi sacudida nas primeiras horas de terça-feira última pelo vigoroso movimento militar, apoiado desde o início, pelos governadores Magalhães Pinto, de Minas Gerais, Ademar de Barros, de São Paulo, Ney Braga, do Paraná, Ildo Meneghetti, do Rio Grande do Sul, e Carlos Lacerda, de Guanabara, que visava única e exclusivamente, recolocar o país no clima de ordem, paz e trabalho, que sempre foi seu apanágio. (CN, 2/3/1964, acervo do jornal)

Em 1966, os militares instituem o bipartidarismo: o governista Arena, ao qual Carneiro se filiou e o MDB, ao qual se filiou Acácio Pereira, que viria a ser sócio majoritário do BV.

O MDB era a forma de os militares negarem a ditadura. Na medida do possível o partido era oposição. Enquanto o CN ignorou os desmandos da ditadura, considerando que Carneiro estava no partido dos militares, o BV fez algumas tentativas de resistência. Um poema do historiador Fernando Tokarski, publicado em 3/8/1974 (arquivo da Biblioteca Pública de Canoinhas), no auge da repressão, demonstra muito bem isso.

De modo geral, os dois jornais foram condescendentes com o regime. Em 1968, o Governo havia instaurado mecanismos diversos para controlar as informações



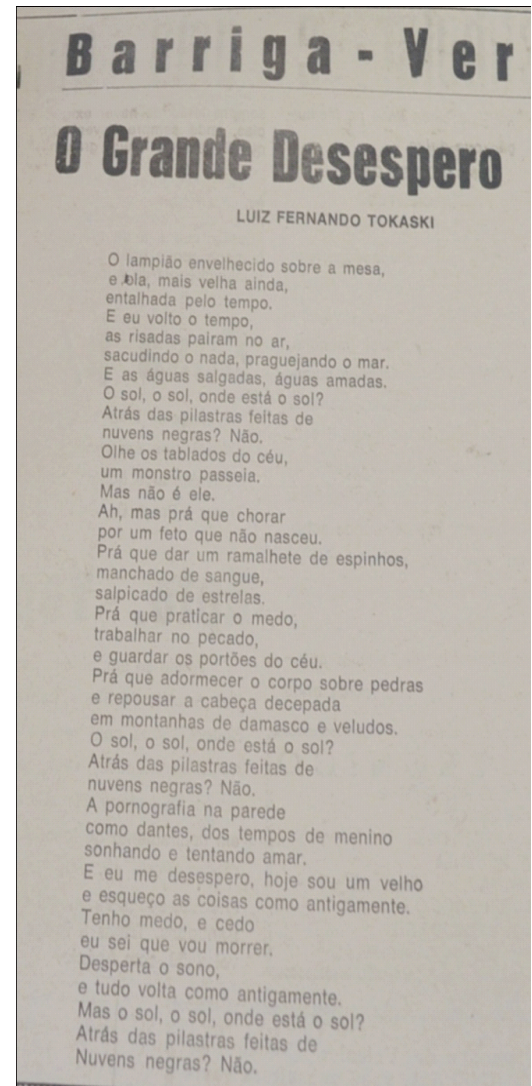
Jornal Correio do Norte de 2/3/1964 festeja o golpe.

veiculadas pela imprensa, conforme relata Maria Aparecida de Aquino, no artigo *Mortos em Sepultura* (apud CARNEIRO, 2002). No interior, o vigário e o prefeito faziam as vezes de delatores do regime. Em Canoinhas não era diferente. O ex-prefeito Alcides Schumacher conta que, durante seu governo (1970-1973), recebia visitas de militares pedindo informações sobre supostos subversivos. “A pressão foi muito grande, no sentido de obter informações de pessoas da comunidade. Eles queriam saber sobre educação, professores, diretores e também sobre religiosos”, conta. Quando não aparecia um militar em seu gabinete, vinha um formulário para Schumacher preencher com os nomes dos contrários ao regime que poderiam influenciar a população. “Mas eu resisti. Saí-me bem, não prejudiquei ninguém”, afirmou em entrevista ao jornal *Correio do Norte* (28/03/2014, páginas 15 e 16).

Mas houve certa resistência. Em 1975, o BV começa a publicar artigos que questionam o governo como um telex enviado a Geisel (então presidente) em defesa da classe médica (BV, 2/3/1975, acervo da Biblioteca Pública de Canoinhas). Em 1977, publica um manifesto da bancada do MDB que critica o posicionamento do comandante Nicolau Fernando Malbourg, então secretário dos Transportes, que havia dito que “os bispos não têm família, não pagam impostos, e, por isso, não podem criticar a ação da revolução.” (BV, 16/10/1977,

acervo da Biblioteca Pública de Canoinhas). Em 13/9/1978, o jornal destaca o discurso do senador Franco Montoro (MDB) questionando a média de rendimentos do trabalhador divulgada pelo governo.

Matérias como estas ficavam nas páginas internas do BV, mas sequer eram mencionadas pelo CN, que mantinha uma postura de alienação aos desmandos do regime exaltando sempre o papel da Arena no governo militar. Chegava a ser provocativo, como na edição de 25/07/1964 (acervo do jornal), na qual destaca a irônica manchete: “Jango queria ir para as matas do Xingú e deixar crescer a barba como Fidel Castro.”



Poema de Fernando Tokaski nas páginas do BV de 3/8/1974.



Correio do Norte de 25/07/1964 ironiza o governo deposto.

Já em 24/12/1975, de uma maneira atipicamente imparcial, o jornal publica “Prisões políticas no Estado de Santa Catarina.” De maneira puramente informativa, o jornal traz a relação de nomes de 38 pessoas presas por, segundo o jornal, terem cometido “atos de subversão.” Subversivo era o termo usado pelos militares para denominar os contrários ao regime. Na primeira edição do ano seguinte (10/1/1976), o jornal destaca: “Boas perspectivas para 1976.”

O CN poderia até ter alguma mágoa dos militares por causa da destituição da UDN, mas festejava os militares por eles nomearem governadores da Arena para Santa Catarina, como o caso de Antonio Carlos Konder Reis, entre os anos de 1975 e 1979.

Dessa forma, conclui-se que ambos os jornais trabalharam conforme seus interesses, mas sem desconhecer os riscos que cada linha que publicavam significava. Não é possível afirmar que os editores tinham liberdade para escrever o que bem entendessem, principalmente depois do relato do ex-prefeito de que figuras públicas estavam sempre à espreita. O que os recortes analisados permitem inferir é que, mesmo de uma forma indireta, ambos demonstravam contentamento (caso do CN) e descontentamento (caso do BV) com os ditadores no poder.

No caso do BV, publicações como as citadas neste artigo podem ter sido viabilizadas pelo fato de não haver censura prévia na redação do jornal. Ao que parece, o BV, nem o CN, precisavam submeter seus artigos previamente à censura, expediente comum em redações maiores. Isso dava liberdade maior aos redatores. Ademais, a partir de 1975, quando começam a aparecer os escritos críticos ao regime no BV, havia certa flexibilização do regime, o que, provavelmente, fez escapar iniciativas mais ousadas como a do jornal canoinhense.

Referências

AQUINO, Maria Aparecida de. Mortos sem sepultura. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org) *Minorias Silenciadas*. Edusp, 2002.

BARRIGA VERDE. Canoinhas: edições de 1964 a 1976.

BARBOSA, Marialva. *História da Comunicação no Brasil*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2013.

CORREIO DO NORTE. Canoinhas: edições de 1964 a 1976.

MAIA, Maurício. Censura: um processo de ação e reação. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org) *Minorias Silenciadas*. Edusp, 2002.

Outras fontes

O livro *Brasil: Nunca Mais* (Ed. Vozes, 1985), um verdadeiro tratado do Dom Paulo Evaristo Arns sobre desaparecidos da ditadura, registra dois casos de pessoas que foram presas no 5º Batalhão de Engenharia e Combate, em Porto União (região de Canoinhas), que jamais retornaram. Um deles também era professor.

O filme *O que é isso, companheiro?* (Brasil, 1997), de Bruno Barreto, conta, com diversas licenças ficcionais, a história verídica do sequestro do embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Charles Burke Elbrick, em setembro de 1969, por integrantes dos grupos guerrilheiros de esquerda MR-8 e Ação Libertadora Nacional, que lutavam contra a ditadura militar.

O livro autobiográfico *Mácula* (Edição do Autor, 2012), do professor canoinhense Pedro Penteadado do Prado, narra o drama do autor, preso durante o regime militar, e sua luta para sobreviver à ditadura.

PAPOS E JERIPAPOS NA AMAZONIA: uma visão simplificada do Jornalismo internacional

Douglas Junio Fernandes Assumpção

É importante compreender que há diversos olhares e aspectos sobre o Brasil e os personagens de maior destaque nos cargos importantes da política brasileira. Essas visões feitas pela imprensa escrita, falada e televisionada do mundo inteiro, possuem um papel essencial para contribuir com a democracia do país.

Durante o ano de 2012, quarenta e seis reportagens que abordavam o Brasil foram publicadas no site do *New York Times*. Desse total oito, escritas pelo jornalista Simon Romero, tratavam da Amazônia.

De acordo com o site do *New York Times* Simon Romero nasceu e foi criado em Novo México, Estados Unidos. Formou-se em licenciatura em História e Literatura pela *Harvard College*. Em 2000, fez uma pós-graduação em jornalismo de negócios na Universidade de Kansas, em Lawrence, por meio da Fundação Ford. Romero fala fluentemente espanhol e português e atualmente mora no Rio de Janeiro com a família.

Antes de entrar para o jornal, ele era um jornalista, no Brasil, do *América Economía*, publicação chilena voltada para questões econômicas, políticas e negócios na América Latina, publicado em espanhol e português.

De julho de 1995 a agosto de 1998, Romero foi correspondente pessoal no Brasil para *Bloomberg News*, abrindo seus escritórios em Brasília e Rio de Janeiro. Escreveu sobre o programa de estabilização econômica do Brasil, as eleições, crimes e corrupção. Antes de se mudar para a América Latina, ele era um *freelancer* para o *Los Angeles Times*, em 1994.

O jornalista Simon Romero tornou-se correspondente no Brasil em novembro de 2011. Além de reportagens no país, ele também fazia a cobertura de outros países da América do Sul, destacando-se a Argentina, o Chile, o Paraguai e o Uruguai. Romero já foi correspondente em Caracas, na Venezuela no período de 2006 a 2011, seus textos relataram a política do presidente Hugo Chávez. Ele também fez reportagens sobre a guerra interna na Colômbia e a política indígena na Bolívia.

Romero já foi correspondente financeiro, cobrindo a indústria de energia global, especializou-se em reportagens sobre comunicações sem fio, privacidade tecnológica e escândalos corporativos. Ingressou no NYT, em 1999, como escritor contratado em São Paulo, onde cobriu assuntos econômicos até 2004.

Fragmentos Histórico do Jornalismo Internacional

As notícias internacionais começam a chegar ao território com mais frequência, com a instalação de um cabo estendido do leito do Atlântico que

conectava por telégrafo o Brasil a Europa, em 1874. Três anos depois, a agência Reuter-Havas (que reunia a Reuters e a France Press) abre uma sucursal no Rio de Janeiro. Em agosto do mesmo ano, o *Jornal do Comércio* trazia notícias impressas internacionais que o Brasil publicava junto com os jornais europeus.

Neste cenário, o jornalismo também passou por modificações. As notícias internacionais começaram a ganhar mais destaques nos noticiários brasileiros no final dos anos 1990 com as tensões internacionais oriundas com o fim da Guerra Fria. “A forma de ‘leitura’ das pequenas guerras também mudou. Não era mais preciso identificar quais eram os aliados dos Estados Unidos ou os aliados da hoje extinta União Soviética” (NATALI, 2004, p.51). Com o fim da bipolarização o noticiário passou a lidar com a super potência norte-americana.

A partir desta nova ordem mundial foi criado um projeto da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), intitulado de Relatório *Mac Bridge*, cujo o objetivo era analisar os problemas comunicacionais mundiais em relação à massa e à imprensa internacional. O nome foi em homenagem ao político irlandês Sean MacBridge. Neste documento foram verificados vários problemas, entre eles, a concentração da mídia, desequilíbrio entre informações de países desenvolvidos e

subdesenvolvidos e a comercialização de informações. Então, foi proposta uma democratização da comunicação, além do fortalecimento das mídias nacionais para evitar a dependência de fontes externas. No entanto, o relatório foi criticado pelos Estados Unidos e o Reino Unido que alegaram um ataque à liberdade de imprensa.

Jornalismo Internacional na Amazônia

O valor-notícia adotado na veiculação de informações referentes a região amazônica é selecionados por meio de critérios que envolvam o trágico, o exótico, o inusitado ou que relacionado a presença de índios, escândalos políticos, confrontos de terras e desmatamento.

De acordo com a jornalista Ruth Rendeiro (2006), em seu artigo “Os jornalistas e sua pesquisa na Amazônia” publicado no Portal de Jornalismo Científico, a falta de interesse na região é vista também pela imprensa de quem trabalha na região. Ainda segundo Rendeiro (2006) “os que fazem hoje a imprensa na Amazônia parecem não estar dando atenção para o que ela significa interna e externamente”.

Na reportagem “Uma Vez Escondida Pela Floresta, Esculturas Testemunham O Mundo Perdido

Da Amazônia”, publicado em 14/01/2012 no site do Jornal *New York Times* encontra-se um embate entre a proteção de sítios arqueológicos que contém os geoglifos, caracterizados por vestígios arqueológicos, e os habitantes da região. Romero escolheu enfatizar as descobertas dos

geoglifos e questionou sobre os primórdios da floresta amazônica.

Ao mesmo tempo ele ressalta a questão social em que os moradores do interior do Estado do Acre vivem em barracos de madeira. Ele critica a preservação ambiental da região quando ressalta que a região é utilizada para gado. É possível identificar esse posicionamento no depoimento do arqueólogo Tiago Juruá, quando ele fala que é uma vergonha que o patrimônio seja tratado dessa maneira.

A reportagem possui três imagens referentes aos geoglifos. Na primeira

foto (figura 1), encontra-se a presença de vestígios arqueológicos em meio à floresta amazônica. A matéria intitulada, e publicada no site *New York Times*, “Geoglifos, desenhos geométricos esculpidos na terra, tornaram-se cada vez mais visíveis com o desmatamento da Amazônia.” A predominância de verde, obviamente representa a floresta, a umidade, o frescor, a tranquilidade. Os desenhos geométricos, rementem que com o aumento do desmatamento na região onde é possível verificar o seu passado histórico.

Na segunda foto (figura 2) encontra-se uma escultura com seguinte legenda “Artefatos pré-colombianos, encontrados perto de alguns dos geoglifos no Acre, oferecem pistas sobre sua origem”. Verifica-se a presença do histórico e do exótico. Na própria legenda a etimologia da palavra “origem” remete à interpretação de que a região é um lugar com mistérios a serem desvendados.

Na terceira imagem (figura 3), temos um homem de meia idade sem camisa, com um chapéu, em meio a uma mata. Seus trajes remetem simplicidade, o chapéu e a calça desbotada induzem que ele é um homem do interior do país, por não está com roupas mais cobertas. Destaca-se novamente a presença da floresta em volta.

Atualmente os meios de comunicação vêm contribuindo pouco sobre a realidade da Amazônia.



Figura 1 - Vestígios arqueológicos em meio à floresta Douglas Engle. Fonte: *New York Times*, 2013.



Figura 2- Artefatos pré-colombianos, encontrados perto de alguns dos geoglifos no Acre.

Douglas Engle. Fonte: *New York Times*, 2013.



Figura 3- Sr. Edmar Araujo em terras.

Douglas Engle. Fonte: *New York Times*, 2013.

O meio ambiente é, na maioria das vezes, vinculado como assunto mais importante ao retratar a região Amazônica..

Frequentemente encontra-se esta criação da identidade amazônica na televisão, que utiliza de recursos de imagens para associar a este perfil. Daí a necessidade de que a mídia tanto nacional como a internacional busque compreender e expor os problemas sociais e econômicos da região amazônica.

Referências

NATALI, João Batista. *Jornalismo Internacional*. São Paulo: Contexto, 2004.

RENDEIRO, RUTH. *Os jornalistas e a pesquisa na Amazônia*. (16 de fevereiro de 2006) Portal do jornalismo Científico. Disponível em <[HTTP://jornalismocientifico.com.br/jornalismocientifico/artigos/jornalismo_cientifico/artigo8.php](http://jornalismocientifico.com.br/jornalismocientifico/artigos/jornalismo_cientifico/artigo8.php)>. Acesso em 12 de ago. de 2013.

RIBEIRO, Nelson de Figueiredo. *A Questão Geopolítica da Amazônia: da soberania difusa à soberania restrita*. Belém: EDUFPA, 2006

PROCESSO HISTÓRICO COMUNICACIONAL cartaz da jornada de junho

Tatiani Daiana de Novaes

As jornadas de junho de 2013

Como se dá a dialética entre linguagem e ideologia nos cartazes de protesto da jornada de junho de 2013? De que modo os cartazes refletiam o momento histórico e político do país?

As jornadas de junho de 2013 foram difusas, tiveram pautas cambiantes e marcaram a história do presente. Os protestos de 2013, que aconteceram fortemente nas grandes capitais do país e que se espalharam por várias cidades, tiveram como pauta inicial o aumento da tarifa de transporte público.

Os protestos tiveram início em agosto de 2012, em Natal, com aproximadamente duas mil pessoas. Em março de 2013, representantes do PSOL protocolaram, em Porto Alegre, uma ação cautelar contra o aumento das tarifas. Já em Goiânia, o movimento teve seu auge em maio de 2013 e em junho as tarifas de ônibus voltaram ao seu valor normal.

Também em junho de 2013, momento mais significativo das manifestações, organizado por meio de redes sociais como Facebook e Twitter, encabeçado principalmente pelo Movimento Passo Livre, os protestos ganharam força em São Paulo e, sem seguida, em várias cidades como: Rio de Janeiro, Sorocaba, Maceió, Porto Alegre, Fortaleza, Curitiba e Teresina.

De modo similar aos movimentos que aconteceram no mundo como: “Primavera Árabe”, “Occupy Wall

St” e “Los Indignados”, os protestos de 2013 se propagaram rapidamente. As mobilizações logo ganharam visibilidade internacional e as pautas foram ampliadas: corrupção; má qualidade de serviços públicos; propostas de emendas constitucionais; “cura gay”; estatuto do nascituro; gastos com mega eventos esportivos; democratização das mídias; reforma política; entre outros.

O processo comunicacional chamado cartaz e o seu contexto histórico-político

Várias das pautas dos manifestantes ficaram conhecidas graças aos cartazes. Considera-se aqui, o cartaz enquanto uma prática comunicacional importante historicamente uma vez que ela nasce da necessidade de um momento histórico - político e reflete ideologias.

Segundo Plínio de Arruda Sampaio Jr. (2013), as jornadas de junho não foram manifestações centralizadas por partidos políticos tradicionais, porém contaram com a participação atuante e convocatória de sindicatos, movimentos sociais e organizações políticas.

Sendo assim, mesmo se tratando de manifestações espontâneas, percebe-se a participação, não protagonizada, de grupos marcados pela militância,

pela crítica à ordem social, pelo anarquismo e pela resistência ao capitalismo, tais como: *Black Blocs*, *Anonymous*, PSOL, PSTU, Movimento Passe Livre e mais notório deles, entre outros.

Junto com os grupos historicamente experientes uma massa de trabalhadores e estudantes compreenderam que era preciso ir à luta, usar a força da mobilização social, deixar claro que estudantes e trabalhadores não estão satisfeitos com as condições de vida das grandes cidades.

Para Plínio de Arruda Sampaio Jr. (2013), o trabalhador brasileiro há anos passa por situação de exploração e tem o salário mínimo defasado:

O ciclo de crescimento recente não reverteu o violento arrocho salarial a que o trabalhador foi submetido desde 1964 e que foi substancialmente agravado nos anos 1980 com a ofensiva neoliberal imposta pelos programas de ajustamento do FMI. Apesar do esforço de recuperação do valor do salário mínimo iniciado em meados da década de 1990, seu poder aquisitivo permanece inferior ao verificado no início dos anos 1980 e o salário médio real do trabalhador continua no patamar do início do Plano Real. A distância gritante entre o salário mínimo estipulado pela Constituição e o salário mínimo efetivamente pago deixa patente a dependência absoluta da economia brasileira em relação à superexploração do trabalho – a verdadeira galinha dos ovos de ouro do capitalismo brasileiro.

Sabe-se que mesmo com os avanços em vários campos da política, o governo PT, nos últimos doze anos gerou muitos empregos, porém 95% deles de faixa salarial até dois salários mínimos e um terço em atividades precarizadas de serviços terceirizados, não contribuindo em nada com a flexibilização e melhoria das relações de trabalho (ANTUNES, 2013). A insatisfação popular em relação às ações políticas como a divisão internacional do trabalho, a desnacionalização da economia, a liberalização progressiva da economia e as novas formas de exploração do trabalho que vieram junto com o capitalismo atual aparecem direta ou indiretamente nos cartazes dos manifestantes.

Possíveis leituras



Imagem 1: Cartaz explorado. Disponível em: <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/17053-cartazes-dos-protestos>.

O cartaz apresentado foi encontrado no jornal “Folha de São Paulo”, versão *online*, no dia 17 de junho de 2013, reforçando a compreensão da história atual. A legenda que acompanha a imagem

é “Em Niterói, manifestante dirige mensagem de seu cartaz aos policiais”, assim, o contexto em que o texto foi escrito fica ainda mais explícito.

A mensagem escrita no cartaz é “Você aí fardado também é explorado”. A esfera de circulação do cartaz de protesto é a cidadã, justamente por estar relacionada ao exercício de direitos políticos e sociais, sendo protestar um deles. A provável autora deste cartaz é a jovem brasileira que o segura. Segundo dados da Pesquisa Ibope Nacional realizada em 20 de junho de 2013 e publicada na obra “Nas ruas: a outra política que emergiu em junho de 2013”, de Rudá Ricci, quase a metade dos manifestantes, 43% mais especificamente, são jovens entre 14 e 24 anos, assim, a autora está no lugar social de protestante, de brasileira, de cidadã insatisfeita com a atitude dos policiais que a cercam.

De uma maneira geral, os cartazes de protesto das jornadas de junho têm como interlocutores parlamentares, governos e sistemas partidários. Neste caso os interlocutores são os policiais que atuam profissionalmente nas manifestações.

É nítida a crítica feita aos policiais que “obedecem” o sistema, ou seja, estão à serviço do governo quando deveriam estar também protestando, isso está colocado implicitamente no cartaz. Segundo dicionário Houaiss (2001), o sentido da palavra “explorado” está relacionado ao “fazer alguém produzir”, ao “abusar de

pessoas para viver às custas delas”. Assim, o discurso não é neutro, ele tem uma finalidade ideológico-discursiva que dialoga com o contexto histórico e político e com a categoria “trabalho”.

O enunciado do cartaz expressa explicitamente que o soldado é explorado e implicitamente, por meio da palavra “também”, que a autora do cartaz é tão explorada quanto o soldado, ficando clara a posição do sujeito que escreve o cartaz. Sentir-se explorado e achar que o outro é explorado reafirma a insatisfação das relações de capitalistas de trabalho e dialoga com dados citados anteriormente relacionado à falta de flexibilização, salários baixos e precarização da geração de emprego no governo da última década.

No que se refere à estrutura composicional, percebe-se regularidade no gênero discursivo, pois o texto é um típico cartaz de protesto com mensagem curta, objetiva e provocativa. O suporte do texto, ou seja, o local onde é feito o registro é o papel bobina. A situação comunicativa é de manifestação popular.

Quanto à circulação social do texto pode-se informar que inicialmente ele circulou no protesto de junho, da cidade de Niterói, Rio de Janeiro e, em

seguida, circulação na internet, no site do jornal “Folha de São Paulo”.

A partir do breve comentário feito – apenas um das possíveis leituras do cartaz em questão - percebe-se que os cartazes são processos comunicacionais históricos e políticos que refletem ideologias do momento contemporâneo.

Adendos: A obra intitulada “#bhnsruas Uma experiência de cobertura colaborativa” da editora Letramento, organizado por Carlos d’ Andréa e Joana Ziller, traz o relato de uma cobertura jornalística das Jornadas de Junho feita coletivamente a partir de fórum de discussão e conduzida por um grupo de estudantes de Comunicação Social.

Para compreender o que é a concepção sociointeracionista discursiva leia o artigo “Concepção sociointeracionista da linguagem: percurso histórico e contribuições para um novo olhar sobre o texto” das professoras Sueli Gedoz e Terezinha Costa- hubes publicada na revista Trama da UNIOESTE, volume 8, número 16 – 2º semestre de 2012- p.117-128. Disponível em: file:///C:/Users/Tati/Downloads/6953-25012-1-PB%20(2).pdf

Referências

Antunes, R. (org.), *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil II*, São Paulo, Boitempo, 2013.

Arruda Sampaio Jr, Plínio de; *Jornadas de junho e revolução Brasileira*. Disponível em: <<http://www.herramienta.com.ar/>

herramienta-web-14/jornadas-de-junho-e-revolucao-brasileira> outubro de 2013. Revista Hermenita debate y crítica marxista. Acesso em set. 2014.



Legenda: Uma das imagens que simbolizam o Movimento Passe Livre. Retirada do site Via Trolebus. Disponível em: <http://viatrolebus.com.br/wp-content/uploads/2013/06/tarifa-zero-mpl.jpg>.



Legenda: imagem do site do jornal O Globo em que a frase "Ordem e progresso" da bandeira foi substituída por "Em progresso". Disponível em http://oglobo.globo.com/blogs/arquivos_upload/2013/12/129_2520-alt-vem%20pra%20rua.jpg.

CONVERGÊNCIA TECNOLÓGICA NO RÁDIO: do início do rádio no mundo e no Brasil até a utilização de aplicativos pela Rádio Jovem Pan Curitiba 103,9 FM

Lidia Paula Trentin

Desde o seu surgimento, o rádio passou por diversas mudanças. Atualmente uma das principais é a da

convergência tecnológica, que faz com que o rádio, que antes só transmitia sons possa ser multimídia, através, principalmente, de sites na internet, redes sociais e aplicativos móveis.

Para compreendermos a evolução do rádio devemos primeiramente entender sua história. A invenção do rádio ainda é atribuída por muitos ao italiano Guglielmo Marconi, mas segundo Ferraretto (2001), este meio é resultado do trabalho e pesquisa de diversos estudiosos.

Um desses pesquisadores, de acordo com o autor (2001), é o padre brasileiro Roberto Landell de Moura, que, entre 1893 e 1894 fez, através de ondas eletromagnéticas, seus primeiros experimentos com transmissão e recepção de sons.

Em 1904, conforme Ferraretto (2001), o governo dos Estados Unidos reconheceu três projetos do padre, as patentes de um telégrafo sem fio, de um telefone sem fio e de um transmissor de ondas foram concedidas a Landell de Moura pelo The Patent Office at Washington.

No mundo, “a primeira transmissão comprovada e eficiente ocorreu na noite de 24 de dezembro de 1906” (FERRARETTO, 2001, p.86), momento em que foi transmitido o som de um violino, passagens da *Bíblia* e trechos de uma gravação fonográfica pelo canadense Reginald A. Fessenden.

No Brasil, explica o autor, a primeira demonstração de radiodifusão ao público aconteceu em 07 de setembro de 1922 pela Westinghouse durante a Exposição Internacional do Rio de Janeiro, a pedido da Repartição Geral dos Telégrafos.

A primeira emissora regular de rádio do Brasil foi, de acordo com Prado (2012) a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, criada em abril de 1923, com as transmissões regulares começando somente em setembro. Embora, segundo Ferraretto (2001), a primeira transmissão de sons tenha acontecido antes, em 1919, ainda

que sem continuidade e frequência, pela Rádio Clube de Pernambuco, de Recife.

A partir de 1923 começam a surgir emissoras de rádio em vários estados do país: “Bahia, Ceará, Maranhão, Minas Gerais, Pará, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo” (FERRARETTO, 2001, p.101).

Em 1941 foi ao ar a primeira síntese noticiosa brasileira, o Repórter Esso, que, segundo Prado (2012), foi transmitido pela Rádio Nacional até 1968. A autora (2012) coloca que o programa jornalístico era produzido pela *United Press Associations* (UPA), idealizado pela agência de publicidade *McCann-Erickson* e patrocinado pela *Standard Oil New Jersey* (Esso).

O Paraná contou com a terceira rádio criada no Brasil.



A programação da Rádio pode ser ouvida e acessada por diversos meios. / Foto: Lídia Paula Trentin

De acordo com Prado (2012), a Rádio Clube AM 1430 (PRB-2) surgiu em 1924 em Curitiba.

Segundo Kaseker (2012), a Rádio Clube se tornou empresa no ano de 1934 e contava com uma programação experimental e com poucos funcionários fixos. A autora coloca que também em 1934 aconteceu a primeira encenação do radioteatro intitulado “A Ceia dos Cardeais”, assim como a primeira narração de um jogo de futebol.

A partir do ano de 1946, outras emissoras foram criadas no Paraná. Conforme Kaseker (2012), a Marumby (1946), de Curitiba; Guairacá (1947), de Mandaguari; Rádio Emissora Paranaense (1949), de Curitiba; Rádio Estadual do Paraná (1949), também de Curitiba; e Rádio Cultura (1951), de Maringá.

A autora explica que o primeiro programa paranaense que pode ser considerado jornalístico foi a Revista Matinal, criado por Arthur de Souza e apresentado diariamente na PRB-2 a partir de 1949 (PRADO, 2012).

Com a chegada da televisão e com a ditadura militar, em 1964, o rádio começou a decair no Brasil, já que concessões foram cassadas pelo governo militar “para evitar o uso político do rádio em oposição ao regime e desestimulou o setor, uma vez que o rádio era um meio popular, barato e de fácil acesso, representando uma ameaça” (KASEKER, 2012, p.75).

Até 2010 havia 37 rádios em Curitiba e região metropolitana. Conforme notícia divulgada no site da

Associação das Emissoras de Radiodifusão do Paraná – AERP (2012), em 2012 a rádio líder em audiência é a Caiobá FM 102,3, seguida pela rádio Massa FM 97,7, pela Rádio 98 FM 98,9 e pela Jovem Pan Curitiba FM 103,9. “A maioria das emissoras curitibanas possui uma página na internet, mas muitas utilizam a web apenas como uma vitrina” (QUADROS, LOPEZ e BESPALHOK, 2010, p.01).

Isso demonstra que, devido à convergência, grande parte das rádios está se adaptando às novas tecnologias e, principalmente, está tendo que se inserir na internet para não perder espaço. “O rádio agora é multimídia e o profissional é multitarefa” (LOPEZ, 2011, p. 133), ou seja, os profissionais da área do rádio, conforme a autora (2009), também foram desafiados a construir novas rotinas por causa das novas tecnologias.

Um exemplo de rádio de Curitiba que se adaptou à convergência tecnológica é a Rádio Jovem Pan Curitiba 103,9, que, segundo seu Gerente Corporativo de Conteúdo, Rodolfo Amado Becker Xavier, é a maior rede de rádios do Estado, alcançando mensalmente cerca de 860 mil ouvintes em torno de 80 municípios. O Gerente coloca que a Rádio tem como filiadas a Jovem Pan Ponta Grossa, Jovem Pan Cascavel e Jovem Pan Foz do Iguaçu, que pertencem ao Grupo Ric, segundo maior grupo de comunicação regional do país.

A Jovem Pan Curitiba entrou no ar no dia 18 de junho de 1994 completando neste ano de 2015, 21 anos na capital paranaense. É uma emissora do Grupo RIC (Rede Independência de Comunicação) e juntamente com mais quatro emissoras, em Cascavel, Foz do Iguaçu, Ponta Grossa e Toledo, formam a RIC Rádio Jovem Pan. Xavier explica que são veiculadas mais de 20 horas semanais de conteúdo regional e um dos programas regionais de maior sucesso é o “Boa da Pan”, que vai ao ar de segunda à sexta das 20 às 21 horas.

A Jovem Pan Curitiba possui um *site* e participa das redes sociais Facebook, Twitter e Instagram, onde o ouvinte tem acesso a notícias sobre música, participa de promoções, ouve a programação *online* e ainda pode compartilhar informações do *site* nas redes sociais. Os endereços do site das emissoras de Curitiba, Foz do Iguaçu, Cascavel e Ponta Grossa, possuem juntos mais 200.000 *pageviews* por mês e mais de 700.000 usuários únicos.

A Rádio também possui um aplicativo gratuito para os sistemas operacionais Android e iOS. O aplicativo, segundo o Gerente, foi criado há aproximadamente

dois anos para atender a necessidade do público de acessar a Rádio em dispositivos móveis, de diversos lugares. No final de 2014 um novo aplicativo, mais completo e com funções mais aprimoradas, foi criado para que o ouvinte tenha maiores possibilidades de interação e acesso a conteúdos da rádio dentro do próprio aplicativo.

Para Lopez (2009, p.14), “trata-se, sim, de um novo rádio, com novas estratégias narrativas, com novas possibilidades e potencialidades. Mas trata-se, antes de tudo, de rádio”, contudo, de acordo com a autora (2009), a evolução tecnológica não está deixando o rádio para trás, pelo contrário, esse meio de comunicação se apresenta atualmente como fundamental, pois alia factualidade e mobilidade com produção, narrativa e transmissão multiplataforma.

Apesar de a convergência tecnológica influenciar as emissoras de rádio a se inserir na internet, modificar os conteúdos e aperfeiçoar seus profissionais para as diversas mídias, o rádio convencional não está perdendo espaço, ao invés disso, está se fortalecendo, uma vez que a visibilidade gerada pela internet supera a abrangência limitada das emissoras.



Aplicativo da Jovem Pan Curitiba para Android. / Foto: Lidia Paula Trentin.



Aplicativo da Rádio para iOS. / Foto: Lidia Paula Trentin.

Referências

- AERP - Associação das Emissoras de Radiodifusão do Paraná. Audiência: Massa FM é a nova vice-líder em Curitiba. 2012. Disponível em: <<http://www.aerp.org.br/inicio/?p=7723>>. Acesso em: agosto de 2014.
- FERRARETTO, L. A. Rádio: o veículo, a história e a técnica. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2001.
- KASEKER, M. P. Modos de ouvir: a escuta do rádio ao longo de três gerações. Curitiba: Champagnat, 2012.
- LOPEZ, D. C. Radiojornalismo hipermediático: um estudo sobre a narrativa multimidiática e a convergência tecnológica na Rádio France Info. In: *Líbero: revista acadêmica*, v. 14, n. 27. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, jun 2011.
- LOPEZ, D. C. Radiojornalismo e convergência tecnológica: uma proposta de classificação. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: Curitiba, 2009.
- PRADO, M. História do rádio no Brasil. São Paulo: Editora Da Boa Prosa, 2012.
- XAVIER, R. A. B. Rodolfo Amado Becker Xavier: entrevista sobre a Rádio Jovem Pan Curitiba [agosto 2014]. Entrevistadora: Lidia Paula Trentin. Curitiba.

A DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA NO TELEJORNALISMO: como os assuntos de economia e comportamento se sobrepõem às pautas de ciência

Maria de Lurdes Welter Pereira

Falar e escrever sobre ciência são atividades desafiadoras, mas para os jornalistas que trabalham em televisão as exigências são ainda maiores, porque além de texto claro e conciso, precisam explicar as imagens e ainda se preocupar com a duração da reportagem. Além de informar o jornalista científico tem a função de ensinar e sensibilizar, oferecendo uma visão coerente do desenvolvimento da ciência e da tecnologia, de acordo com Manuel Calvo Hernando. O pesquisador afirma que o jornalista científico deve contribuir para criar uma consciência pública sobre o valor da ciência e tecnologia, colocados a serviço do desenvolvimento dos povos e, ainda, demonstrar que constituem uma esperança de solução dos problemas da humanidade” (HERNANDO.1982, p. 26).

Para saber como o jornalista de televisão trata os assuntos de ciência e verificar se existe uma cultura para o desenvolvimento científico, desenvolveu-se um levantamento no banco de pautas da Rede Paranaense de Comunicação (RPC) em Curitiba, emissora de TV

aberta, afiliada à Rede Globo. A análise quantitativa, envolveu os assuntos de ciência, tecnologia e inovação, pautados de janeiro a julho de 2014 e previstos para serem veiculados nos telejornais Bom Dia Paraná, Paraná TV, 1ª Edição e Paraná TV, 2ª edição, além do programa semanal Meu Paraná.

De 319 pautas, 23 estão relacionadas com o jornalismo científico, sendo que o maior número de temas de ciência foi em maio, com cinco assuntos: avanços no tratamento de diabetes, utilização da calêndula para produzir medicamento, importância da natação para bebês, banco de espécies no zoológico de Curitiba e sobre a montagem de carros elétricos no Paraná. E, em abril, quatro temas voltados para a pesquisa; hipertensão, população de golfinhos no litoral, excesso de consumo de sal e desperdício de alimentos. Em janeiro três pautas: raios, aranha marrom e radiação solar. Em fevereiro, as reportagens científicas versaram sobre: obesidade, artistas paranaenses, sesta - benefícios de cochilar depois do almoço - e aquecimento solar. Em março foram três assuntos, junho e julho duas pautas relacionadas com o desenvolvimento da pesquisa científica. Uma das reportagens mais abrangentes no período é sobre o *spray* de calêndula, pesquisa da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, que levou à descoberta de um spray com poder cicatrizante para todo tipo de feridas,



Calêndula usada para produzir o remédio, pesquisa desenvolvida na PUC/PR.
Fotos: Carlos Costa.

mais eficiente do que os medicamentos tradicionais e indicado especialmente para os diabéticos. As gravações ocorreram em 29 de maio e a reportagem foi exibida no dia 9 de agosto, no telejornal Paraná TV 2ª Edição.

O levantamento aponta ainda que existe preferência dos jornalistas por pesquisas de comportamento e as voltadas para o consumo. Em julho foram 18 produções sobre aumento de juros, preço da gasolina, levantamento sobre acidentes com motos, preços de planos funerários, consumo de cigarro, entre outras. Em maio foram 16 reportagens sobre: mercado de construção civil, empréstimo consignado, consumo de drogas entre jovens, uso do celular, pagamento de impostos pela classe média. Veja a comparação no quadro abaixo.

Pautas/primeiro semestre de 2014

Ciência/tecnologia/ inovação	Consumo/comportamento
JAN: 3	08
FEV: 4	11
MAR: 3	07
ABR: 4	07
MAIO: 5	16
JUN: 2	05
JUL: 2	18
Total: 23 pautas	Total: 72 pautas

A diferença entre o número de pautas de pesquisa e de consumo e comportamento, reflete o que diz o pesquisador Wilson da Costa Bueno, da Universidade Metodista de São Paulo. Ele afirma que falta mais consciência dos editores, maior participação dos jornalistas e disposição de parceria por parte dos pesquisadores (BUENO apud OLIVEIRA, 2007, p. 53). Segundo Bueno, o jornalismo científico é fundamental para a democratização do conhecimento. Outra pesquisadora, Fabíola de Oliveira acredita que a divulgação científica só será ampliada se tiver uma cultura científica no País, como temos a do futebol. Por isso, afirma que a divulgação científica tem tudo a ver com a cidadania (OLIVEIRA. 2007, p. 10).

Quase quatro décadas divulgando a ciência na TV

As primeiras tentativas de divulgar ciência na televisão são da década de 70. Uma dessas iniciativas foi o programa *Nossa Ciência*, em 1979, pela TV Educativa do Rio de Janeiro, que deixou de ser veiculado depois de 10 programas por falta de recursos financeiros e também por problemas administrativos. Em 1984 entra no ar *Globo Ciência*, da Rede Globo de Televisão. Para Luisa Massarani, doutora na área de divulgação científica, pesquisadora da Casa da Ciência, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, se no começo o *Globo Ciência* inovou, por apresentar um formato mais jornalístico, não conseguiu se firmar como um programa televisivo de divulgação científica de qualidade. Alternou fases de maior e menor audiência e mudou periodicamente de formato, bem como os objetivos (MASSARANI, 2002, p. 60). E em agosto de 2014, o *Globo Ciência* deixou de ser apresentado e em substituição a Rede Globo criou outro programa chamado *Como Será?* que veicula diversos assuntos, incluindo ciência.

Sobre a importância de ampliar a divulgação da pesquisa científica, Massarani destaca que existe um grande potencial de ação nas universidades públicas e nos institutos de pesquisas, mas pouco se faz de forma organizada para uma difusão científica

mais ampla (MASSARANI, 2002, p. 64). Embora a divulgação científica ainda seja incipiente na televisão e se questione a cultura dos jornalistas sobre a importância da ciência, é necessário destacar que o Brasil já teve um jornal de divulgação científica e que foi editado no Rio de Janeiro entre 1813 e 1814. “*O Patriota*”, com 110 páginas, tinha circulação mensal num primeiro momento e depois bimensal (MOREL, apud BARBOSA, 2013, p. 60).

O jornal tratava de assuntos como botânica, zoologia, mineralogia, filosofia, história, medicina, matemática, química, navegação, entre outras áreas. O redator era baiano Manuel Ferreira de Araújo Guimarães, que já havia trabalhado na *Gazeta do Rio de Janeiro*, o primeiro jornal do País a circular a partir de 10 de setembro de 1808 e integrante de uma rede de letrados luso-brasileiros, como José Bonifácio de Andrada e Silva, o “patriarca de independência” (BARBOSA, 2013, p. 61). De acordo com a *Imprensa Nacional da Presidência da República*, que sucedeu a *Impressão Régia*, a empresa que imprimia o jornal, o *Patriota* foi o primeiro a apresentar ilustrações e era custeado por 163 assinantes.

O periódico científico tinha um contexto intelectual de reinterpretação do Iluminismo do século XVIII, evidenciado também pelos liberais pós-revolução francesa e marcava uma época de transformações



Capa do jornal "O Patriota", o primeiro jornal de divulgação científica do Brasil. Arquivo da Biblioteca Nacional. http://hemerotecadigital.bn.br/sites/default/files/imagem2_196.jpg.

(BARBOSA. 2013, p. 60). Ainda segundo a pesquisadora, a decifração de alguns conteúdos publicados no Patriota permite observar um sistema codificado de transmissão das informações no começo do século XIX e os aparatos tecnológicos que permitiam a publicação, mesmo com

uma defasagem de tempo, porque os assuntos já tinham sido publicados em jornais do continente europeu. Começava então um novo campo de sociabilização que já não era num espaço abstrato, nas folhas impressas, que as ideias, o convívio, a interlocução, as trocas, as possibilidades de expressão se materializavam. O convívio não mais se dava apenas via comunicação interpessoal, mas como expressão abstrata de ideias que poderiam se expandir pela imprensa (BARBOSA. 2013, p. 62). Em 18 edições, o Patriota difundiu maneiras não só de fazer ciência, mas de conceber a ciência. Suas páginas foram um veículo importante para introduzir temas, mostrar formas de solucionar problemas, homogeneizar o vocabulário dos grandes homens esclarecidos (Lorelai KURY. 2011, v.4).

Duzentos anos depois do Patriota que deixou exemplos e que mantinha uma cultura científica, a televisão ainda reluta em dar destaque para os assuntos de ciência nos telejornais, como mostra o levantamento realizado em uma emissora de Curitiba. A reportagem sobre o medicamento de calêndula, fruto de pesquisa, que pode beneficiar um número incalculável de pessoas, foi exibida mais de dois meses depois de ter sido produzida.

Referências

Saiba mais sobre o espaço da ciência no telejornalismo diário: <http://www.museudavida.fiocruz.br/brasiliansa/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=185&sid=27>

BARBOSA, Marialva. **A História da Comunicação no Brasil**. Vozes. Rio de Janeiro, 2013

IMPrensa NACIONAL. **O Patriota completa dois séculos de criação em janeiro de 2013**. Disponível em: <http://portal.in.gov.br/noticias/201co-patriota201d-completa-dois-seculos-de-criacao-em-janeiro-de-2013>. Visualizado em 10/02/2015

HERNANDO, Calvo Manuel. **Civilización tecnológica e informacion: misiones y objetivos**. Mitre, Barcelona (Espanha), 1982.

MASSARANI, Luisa. **Ciência e Público: os caminhos da divulgação científica no Brasil**. Casa da Ciência da UFRJ, 2002.

OLIVEIRA, Fabíola. **Jornalismo Científico**. São Paulo. Contexto, 2002.

KURY, Lorelai. **A Ciência útil em O Patriota (Rio de Janeiro, 1813-1814)** Revista Brasileira de História da Ciência. Rio de Janeiro, 2011.V. 4.

CONFLITO DE INTERESSES NA SOCIEDADE EM REDE: Liberdade de Informação versus Direito ao Esquecimento

Um ensaio sobre as limitações das manifestações em rede frente ao direito do outro de ser esquecido

Deborah Susane Sampaio Sousa

Os impactos das novas mídias nas atividades da vida humana são atestados pela influência das

tecnologias digitais sobre a comunicação, no que tange às mudanças sociais, econômicas e culturais. Essas novas ferramentas de interação têm favorecido a liberdade de expressão também na *web*. Exemplo disso são as manifestações disseminadas nas redes sociais, que recorrentemente insurgem expressões jocosas e discriminatórias sem controle aparente. Dentro desse contexto, é imprescindível analisar quais os limites sobre o que se diz nesses meios, uma vez que entre os princípios máximos resguardados pelo ordenamento jurídico brasileiro está o direito ao esquecimento, como forma de garantir a dignidade da pessoa humana.

O artigo define, portanto, o que é o direito ao esquecimento – conceito recente e em crescente discussão no meio acadêmico – e como as manifestações em rede, em especial, por meio das mídias sociais, interferem nessa garantia legal, com o estudo dos *memes* de *internet*, a partir de um levantamento bibliográfico. Assim, propõe refletir sobre o limiar entre a censura e o direito à informação e a relação disso com a proteção da coletividade. Para tanto, a pesquisa reflete sobre as expressões na *web*, verificando como se dão algumas situações de exposição dos sujeitos sociais, baseada na análise de um estudo de caso recente.

No cenário atual em que vigora uma sociedade fortemente conduzida pelas manifestações em rede, percebe-se que a convergência midiática tem viabilizado a transformação dos antigos “consumidores” de mídia em verdadeiros produtores. Segundo Jenkins (2009), esse processo é caracterizado por um modelo de cultura participativa, que refuta a ideia da passividade dos espectadores dos meios de comunicação tradicionais, os *mass media*. Assim, se “o trabalho de consumidores de mídia já foi silencioso e invisível, os novos consumidores são agora barulhentos e públicos” (JENKINS, 2009, p. 47).

Nesse sentido, a participação da coletividade nas manifestações midiáticas, possibilitadas pelas mídias sociais, faz que cada usuário tenha em mãos a possibilidade de propagar fenômenos e informações com celeridade e certa liberdade. Exemplo disso são os *memes* de *internet* – termo originalmente tratado pelo biólogo Dawkins (2014). Esses objetos são ideias que se propagam “pulando de cérebro para cérebro por meio de um processo que pode ser chamado, no sentido amplo, de imitação” (DAWKINS, 2014, p. 112), sendo semelhantes aos vírus que se disseminam e se propagam entre as pessoas.

Afastando-se do aspecto biológico e analisando sob a ótica da ciência da comunicação, naturalmente temos que esses fenômenos tomam efeitos virais na *internet*, em grande medida, a partir do que é vistoso. Um *meme* bastante divulgado nas mídias sociais, cuja repercussão envolve um caso de homicídio que comoveu o Brasil, é o da ex-estudante de Direito Suzane Von Richthofen, condenada como mandante da morte dos pais, na cidade de São Paulo. O fato enseja, ainda hoje, diversos virais na *internet*, que vão desde brincadeiras relacionadas à personalidade da jovem até menções ao homicídio propriamente dito, como no exemplo abaixo, que sugere um

suposto diálogo, na cadeia, entre ela e Carolina Jatobá (outra condenada “famosa”, responsável pela morte da enteada):



Figura 1: Meme de Suzane conversando com Carolina Jatobá na prisão.

A imagem revela a ousadia dos agentes da mídia em dois aspectos: primeiro, a invasão sobre a vida privada da detenta em questão, ao fotografá-la na cadeia cumprindo pena, sem autorização de imagem e, segundo, a replicação nas mídias sociais de um diálogo fantasioso, em tom de ironia, sobre alguém em processo de reabilitação social. Nas sinuosidades dessas abordagens, as atitudes levantadas reforçam o estereótipo *ad aeternum* de uma condenada, apresentada

com os trajes da prisão e com discursos de criminosa. Os meandros dessas exposições midiáticas sugerem existir um prejuízo para a coletividade, na medida em que parecem não viabilizar a reabilitação social dos cidadãos após a cadeia, conforme as proposições do direito ao esquecimento, o qual “é invocado por aqueles que, em nome da própria ressocialização, não querem ver seus antecedentes trazidos à tona após determinado lapso de tempo” (STF, 2014, *online*).

A discussão acerca do enfrentamento sobre a liberdade de informação no Brasil não é recente. Remonta à época da ditadura, quando o Estado exercia papel ativo no controle dos veículos de comunicação. Caracterizada como um legado da governabilidade política no País, foi em 1970, com o Decreto-Lei 1.077, que a censura à imprensa foi restabelecida, durante o governo Médici, “sob a alegação da necessidade de defesa moral e dos bons costumes” (MATTOS, 2005, p. 116), merecendo cuidados



**GANHEI O INDULTO DO DIA DOS PAIS...
O QUE TEM DE BOM PRA FAZER AMANHÃ?**

Figura 2: Meme satirizando Suzane diante dos crimes cometidos

governamentais. Para tanto, o Executivo aparelhou-se com o fim de vedar a circulação de publicações contrárias a essas premissas, cuja responsabilidade de censurar ficou a cargo do Ministério da Justiça.

Entretanto, a mudança do regime político nacional descaracterizou esse domínio, sugerindo uma imprensa livre para fazer suas abordagens, embora com o intuito de denunciar, abordar ou questionar os episódios da sociedade. Nas últimas décadas, a evolução dos meios de comunicação, com a inserção da *internet*, cedeu a cada sujeito a possibilidade de construir e de tomar parte mais ativamente desse processo, dentro de uma cultura participativa. Ocorre que, não respeitar os limites da exposição extrema, diante de um discurso anti-censura, tem trazido à tona preocupação sobre abusos cometidos diuturnamente.

As brincadeiras expostas nas mídias sociais, pelos usuários, a cada dia, rendem inúmeros processos no judiciário brasileiro. Normalmente, quando se expõe a situação de um condenado, de forma irônica, como o exemplo mencionado no artigo, tende-se a perpetuar a imagem de um cidadão criminoso, o que vai de encontro à proposta de ressocialização dos sujeitos, almejada pelo ordenamento jurídico brasileiro. Recentemente, com a notícia de que Suzane Richthofen recusou-se a migrar do regime

fechado de prisão para o regime semi-aberto, foram reacendidas as sátiras na *web* e a cobertura midiática sobre o caso.

Ocorre que, diante de um julgado do Superior Tribunal de Justiça (STJ), proferido em 2013, contemplou-se pela primeira vez o “direito ao esquecimento” no Brasil. O ato instituiu efetivamente a garantia de não ter exposto um fato sobre si, ainda que verdadeiro, quando este venha a causar danos para alguém. No caso específico, a Rede Globo foi condenada a pagar indenização a um homem retratado no programa Linha Direta como envolvido na chacina da Candelária, embora tenha sido absolvido da acusação. Pelo entendimento, o tribunal decidiu que as pessoas “têm o direito de serem esquecidas pela opinião pública e até pela imprensa” em detrimento da liberdade de informação e que os “atos que praticaram no passado distante não podem ecoar para sempre, como se fossem punições eternas” (CANÁRIO, 2014, *online*).

Assim, dá lugar à possibilidade dos cidadãos reaverem o direito de serem esquecidos, até mesmo na *internet*, uma vez que se sintam ofendidos ou prejudicados pelas informações veiculadas nos meios de comunicação, contra os servidores e os usuários deles. Desse modo, estendendo a disposição a outros casos concretos, a apenas Suzane Richthofen –

mesmo cumprindo sua dívida social por um fato do passado e sendo efetivamente a autora do infortúnio – teria como ensejar o direito de ser deslembada pelas mídias, fazendo jus à premissa do direito ao esquecimento, pois os atos não devem permanecer ecoando eternamente, inclusive, nos meios virtuais.

Diante do exposto, há que se pensar sobre o meio com que as abordagens nas mídias sociais também têm se efetivado. Dentro da falta de limites, em um



Figura 2: Meme satirizando Suzane relacionado ao dia dos pais

espaço sem controle efetivo, o destaque não se dá para a formação de laços, segundo coloca o autor da série sobre a liquidez do mundo moderno, Bauman (2004). O autor elenca que o importante não é mais a formação de vínculos, mas a formação de uma conexão, a fim de realizar experimentos, ou seja, não é mais para pertencer a relacionamentos, mas para integrar-se ao formato das redes, nas quais se desenvolvem os contatos atualmente. Levando-se os efeitos disso ao uso das mídias sociais, pode-se dizer que, em geral, são espaços para apreender resultados, para manifestar ideias com o intuito de propagar conceitos em troca de momentos de aceitação, o que pode acarretar no prejuízo de outrem, quando disseminados desmedidamente.

Conclusivamente, o uso das mídias sociais tem permitido a veiculação de milhares de informações em milésimos de segundos. Entretanto, a liberdade encontrada no meio, quando usada sem controle diante daquilo que é aceitável, causa prejuízos a toda a coletividade. Não permitir o esquecimento sobre as práticas do passado, em especial, para os apenados, reflete em danos incomensuráveis à sociedade, na medida em que não viabiliza a ressocialização desses sujeitos.

Com o cerceamento da possibilidade de mudança a partir do fortalecimento da imagem criminosa, a

sociedade lhes imputa uma condenação irreparável, o que repercute em mais criminalidade, pela não inserção social. Portanto, sem confundir com o viés da censura dentro de um regime político – como já experimentado no Brasil –, falar em moderação e limitação sobre “o

que dizer” a respeito do passado tortuoso das pessoas, parece consolidar o direito ao esquecimento como meio de garantir a dignidade da pessoa humana, limitando, em partes, as liberdades de informação e de comunicação, uma vez que estas não são direitos absolutos.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- CANÁRIO, Pedro. *STJ aplica 'direito ao esquecimento' pela primeira vez*. Disponível em: <<http://www.conjur.com.br/2013-jun-05/stj-aplica-direito-esquecimento-primeira-vez-condena-imprensa>>. Acesso em 13 ago. 2014.
- DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. Disponível em <http://www2.unifp.br/alexandresantiago/file/2014/05/Richard_Dawkins_O_Gene_Egoista.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2014.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- MATTOS, Sérgio. *Mídia controlada: a história da censura no Brasil e no mundo*. São Paulo: Paulus, 2005.
- STF julgará caso que envolve direito ao esquecimento. Supremo Tribunal Federal*: 2014. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=282657>. Acesso em 16 out. 2014.

Suricate Seboso resalta hábitos da cultura local é sucesso na Internet

Personagem cearense nas redes sociais está presente no Facebook, Instagram, Twitter, Youtube, além da televisão e hoje é um rentável negócio para seu criador

Lia Dias Aderaldo Mello

A internet que utilizamos hoje nasceu a partir de pesquisas do Departamento de Defesa dos Estados Unidos com o objetivo de alcançar superioridade

tecnológica em relação à União Soviética, no período da guerra fria. As primeiras experiências em rede foram realizadas no final da década de 60, mas foi somente nos anos 90 que a tecnologia chegou ao público em geral com o início da operação privada dos serviços de Internet. (CASTELLS, 2003, p. 15)

A partir de então, de qualquer lugar do mundo, através de diferentes dispositivos, os usuários conseguem buscar informações, se comunicar e ganhar exposição, como afirmou Thompson “Distâncias foram eclipsadas pela proliferação de redes de comunicação eletrônica. Indivíduos podem interagir uns com os outros, ou

podem agir dentro de estruturas de interação quase mediada, mesmo que estejam situados [...] em diferentes partes do mundo” (2002, p. 135).

Foi a popularização dos serviços de Internet que possibilitou o surgimento das chamadas redes sociais *on line*, ou SNS (Social Network Sites). Boyd e Ellison as descrevem como “serviços baseados em rede que permitem que os indivíduos (1) construam perfis públicos ou semi-públicos dentro de um sistema limitado, (2) articulem uma lista de outros usuários com quem eles compartilham uma conexão, e (3) vejam e percorram a sua lista de conexões e aquelas feitas por outros dentro do sistema.” (BOYD & ELLISON, 2008, p. 211). Esse formato de sites tem atraído cada vez mais adeptos e, apesar de algumas redes sociais terem nascido com o propósito de facilitar novos encontros, elas tem servido, principalmente como ferramenta de manutenção de relações já existentes.

Uma característica desses espaços de interação entre indivíduos é a possibilidade de representações dos atores sociais. Para Raquel Recuero, ao invés de acesso a um indivíduo, tem-se acesso a uma representação dele. “As conexões entre os indivíduos não são apenas laços sociais constituídos de relações sociais. No meio digital, as conexões entre os atores são marcadas pelas ferramentas que proporcionam a emergência dessas representações. As conexões são

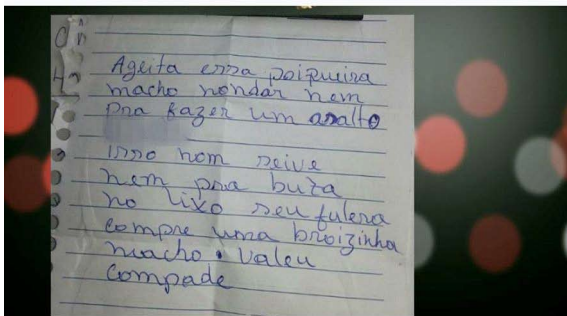


A saudação do Suricate Seboso vem acompanhada da foto de um cuzcuz de milho, alimento muito comum na alimentação cotidiana do cearense.

estabelecidas através dessas ferramentas e mantidas por elas.” (2012. p. 2)

A rede permite aos usuários a oportunidade diária de se relatar, de mostrar ou construir a própria identidade. No mundo virtual, essa identidade vai sendo construída a partir dos elementos fornecidos pelos usuários como palavras, cores, pinturas e fotos. Um exemplo dessa apresentação se dá através de postagens nas redes sociais que relatam hábitos, linguagem, culinária ou a vestimenta de

um determinado povo. É como se fosse possível ao usuário, através de comentários ou compartilhamentos relacionadas a esses temas nas redes sociais, identificar suas raízes. Essa identificação parece constituir uma alternativa interessante para explicar o sucesso de um fenômeno da internet que surgiu no Ceará, o Suricate Seboso.



As imagens postadas pelo personagem nas redes sociais representam, além de cenas corriqueiras no cotidiano, também situações engraçadas reais vividas no Estado.

Esse é um perfil eletrônico de um suricato que aparece em diferentes situações do cotidiano, ressaltando sempre traços da cultura local, expressões da oralidade do povo, hábitos alimentares, ou reproduzindo situações reais vividas na região. Um exemplo envolve um caso que ganhou repercussão nacional nos jornais de um ladrão que roubou uma moto, abandonou o veículo e deixou recado para

o dono, reclamando do mal estado de conservação. As postagens têm em comum o tom humorístico.

O personagem foi criado em dezembro de 2012 por um internauta de Fortaleza, Diego Jovino, de 26 anos, morador do Parque Água Fria, na periferia da capital cearense. A ideia inicial era apenas fazer brincadeiras com os amigos pelo Facebook, imitando diálogos e situações vividas por eles na escola e no bairro em que moravam. Mas, em uma semana, postagens atingiram a marca de mil curtidas e não demorou para que o personagem se tornasse um fenômeno na internet. Atualmente a *fanpage* dedicada ao personagem no Facebook, onde tudo começou, já recebeu mais de 1.797.472 curtidas, além de ter 50 mil seguidores no Twitter e 181 mil no Instagram.

A escolha do animal Suricato para a apresentação das piadas nada tem a ver com a realidade nordestina. Segundo o próprio criador do Suricate Seboso, a escolha foi feita apenas porque considerou o animal mais engraçado. “Pesquisei animais regionais, mas não encontrava muitas opções. Quando procurei o suricate, tinham várias formas, ele de todo jeito. Achei mais caricato e ele também tem um jeito mais de ser humano, fica em pé”, afirmou em entrevista ao site de notícias G1.

Após alcançar 300 mil seguidores no Facebook, em fevereiro de 2013, o personagem passou a receber investimentos de uma empresa de tecnologia do Ceará



Imagem produzida como anúncio para um festival de música da Coca-Cola no Nordeste.

e passou a ser visto como um negócio. No mesmo ano, virou garoto propaganda de uma marca de óculos de sol, passou a ter produtos licenciados, como canecas e camisetas e, atualmente, tem entre seus anunciantes a Coca-Cola, uma loja de eletrodomésticos e uma escola de idiomas.

A compra de parte dos direitos autorais do personagem fez surgir novos produtos. Em maio de 2013, foi lançado um blog com os conteúdos produzidos para as redes sociais e outras imagens, vídeos ou textos engraçados relacionados ao cotidiano do cearense. Em abril de 2014, foi lançado também um aplicativo para celulares *smartphones* para exibição de todas as postagens feitas através das redes sociais, que já teve 65 mil downloads.

Em Julho de 2014, o Suricate ganhou também espaço na televisão com o quadro “Rapidinha do Suricate”, *VTS* animados, com cinco inserções diárias pela TV Jangadeiro com algumas das piadas que aparecem nas postagens das redes sociais. Para exibição do conteúdo na internet, foi também criado um canal no Youtube. Mais recentemente, em agosto de 2014, o escritório do Suricate Seboso lançou também um site de geração de cupons de descontos em lojas, hotéis, restaurantes e eventos.

O fenômeno Suricate Seboso pode ser explicado por Jenkins como um



O mais recente produto da empresa Suricate Seboso é um site de geração de descontos pela Internet.

exemplo de convergência, onde “velhas e novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam e onde poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis” (2009, p.29). Para o autor, a circulação de conteúdos por meio de sistemas de mídia, sistemas administrativos de mídias concorrentes e fronteiras nacionais, depende fortemente da participação ativa dos consumidores. Não é apenas um caso de processos tecnológicos que unem múltiplas funções, mas, sim, a adaptação de expectadores que se tornam também geradores de informação.

Referências

- BOYD, Danah M.; ELLISON, Nicole B. **Social network sites: Definition, history, and scholarship**. In: Journal of Computer-Mediated Communication, 13(1), article 11, 2007.
- CASTELLS, Manuel. **A Galaxia da Internet: Reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade** – Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- G1 - **‘Suricate Seboso’ faz sucesso com expressões cearenses e vira negócio**. Disponível em <<http://g1.globo.com/ceara/noticia/2013/09/suricate-seboso-faz-sucesso-com-expressoes-cearenses-e-vira-negocio.html>>
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**; tradução Susana Alexandria - São Paulo: Aleph, 2009, 2 ed.
- MEUCCI, Arthur; MATUCK, Artur. **A criação de identidades virtuais através das linguagens digitais**. In: Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, 2005 (disponível para download em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0571-3.pdf>)
- RECUERO, Raquel. **A rede é a mensagem: Efeitos da Difusão de Informações nos Sites de Rede Social**. In: Eduardo Vizer. (Org). *Lo que McLuhan no previó*. 1ed. Buenos Aires: Editorial La Crujía, 2012, v. 1, p. 205-223
- THOMPSON, John B. **A Mídia e a Modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, 4ª Ed
- TRIBUNA DO CEARÁ. **Suricate Seboso, sucesso do Facebook ‘Made in Ceará’** Disponível em: <<http://tribunadoceara.uol.com.br/noticias/perfil-2/suricate-seboso-sucesso-do-facebook-made-in-ceara/>>