



## **ESPETÁCULO DOS EXCLUÍDOS: REPRESENTAÇÃO E IMAGINÁRIO NA REPORTAGEM JORNALÍSTICA BRASILEIRA<sup>1</sup>**

### **GT11: Comunicación y Estudios Socioculturales**

Daniel Fernando Gruber<sup>2</sup>

Juracy Assmann Saraiva<sup>3</sup>

Universidade Feevale – Brasil

#### **Resumo**

Este estudo busca refletir sobre o papel do processo de representação e da imaginação simbólica na reconstrução da realidade por meio do jornal, apresentando breve análise da reportagem *Filho da rua*, publicada em *Zero Hora* em 2012. Questiona-se como, através dessas categorias, a linguagem permite a produção de sentidos, segundo as concepções de Gilbert Duran, Maffesoli e Aristóteles, além de se tentar compreender como são retratadas as identidades sociais marginalizadas no sul do Brasil. O objetivo deste trabalho é discutir o conceito de representação e imaginário, sob o viés dos estudos culturais, e relacioná-los com o processo de elaboração de uma reportagem jornalística, cuja finalidade é apresentar-se com real aos leitores, ao mesmo tempo em que utiliza da construção narrativa e literária para imprimir efeitos de compaixão e horror. A

---

<sup>1</sup> Artigo proposto para o GT *Comunicación y Estudios Socioculturales*, do XII Congresso da Associação Latino Americana de Investigadores da Comunicação – ALAIC.

<sup>2</sup> Graduado em Comunicação Social – Jornalismo, mestrando em Processos e Manifestações Culturais, bolsista Prosup/Capes pela Universidade Feevale (Novo Hamburgo – Rio Grande do Sul/Brasil). E-mail: [danielfg@feevale.br](mailto:danielfg@feevale.br).

<sup>3</sup> Doutora em Teoria Literária pela PUC-RS (Porto Alegre) com pós-doutorado pela Unicamp (São Paulo). Professora, pesquisadora e coordenadora do Mestrado em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale, bolsista de Produtividade do CNPq. E-mail: [juracy@feevale.br](mailto:juracy@feevale.br).

metodologia utilizada neste artigo abrange a pesquisa bibliográfica e a análise de conteúdo.

**Palavras-chave:** real; imaginário; representação; Zero Hora.

### **Introdução: busca por uma realidade palpável**

O menino pobre fica bem na foto: a sombra que apaga seu rosto, a fim de pretensamente protegê-lo da exposição social, é como um buraco negro no cotidiano de quem o visualiza. A comoção que sentem seus expectadores é uma experiência de segunda mão, em nada parecida com a verdadeira experiência do menino ou de seus familiares nas ruas, às voltas com o violento universo das drogas. Sentados em suas poltronas confortáveis, em seus apartamentos protegidos, os leitores dessa pequena vida não necessitam enxergar por trás da sombra que encobre a criança sem rosto. Sua falta de identidade – expressa na indicação de excluído – é parte de um grande espetáculo.

O grau de representação da realidade, proposto a partir da literatura realista do século XIX e, conseqüentemente, do surgimento e ascensão dos meios de comunicação de massa – o jornal e, posteriormente, o rádio e a televisão – impulsionou o surgimento de um novo imaginário social, diferente daquele que as culturas transmitiam pela oralidade, que hoje é relegado ao espaço do folclore. A vida do pobre, do drogado, do criminoso, do flagelado, do presidiário, da prostituta, do indigente e de uma infinidade de outras figuras à margem da sociedade, está estampada todos os dias nas fotos premiadas das grandes reportagens.

Mas até que ponto pode-se nomear a essa representação de *real*? Qual é a realidade que cerca os cidadãos que “consomem” esse imaginário? Em que medida os receptores das fotos, das reportagens pretensamente realistas e das

narrativas biográficas que têm por tema os excluídos são capazes de estabelecer um elo de empatia com os sujeitos aí representados?

Este breve estudo busca refletir sobre o grau de distanciamento da enunciação de uma narrativa jornalística em relação a uma experiência real, representada na premiada reportagem *Filho da rua*, de Letícia Duarte, publicada em 17 de junho de 2012, no jornal *Zero Hora*<sup>4</sup>. Neste texto jornalístico, a vida de um menino de rua e de sua mãe é exposta em tons trágicos e dramáticos, para que os leitores compreendam os fatores sociais que levaram o pré-adolescente a tal situação. Utilizando-se do aparato da linguagem literária e da organização minuciosa e sequencial de fatos, registrados ao longo de três anos, a autora busca ser fiel à representação de uma história verídica. Contudo, tal representação não traduz, para os leitores, a verdadeira experiência da fragilidade social de suas personagens, encontrando-se nas lacunas do texto as fissuras de uma “verdade” que deseja ser palpável.

---

<sup>4</sup> Jornal com o maior número de leitores na cidade de Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul, região sul do Brasil.



**Figura 1** - Capa do encarte especial com a reportagem *Filho da rua*, 17 jun. 2012.

### **Comunicação, representação e cultura: a realidade em segundo grau**

Sob certa perspectiva, pode-se insinuar que tudo aquilo que é mediado pela linguagem pertence à instância da ficção. Isso quer dizer: o que substitui um objeto real, sem interferir em sua materialidade, não faz parte do plano da realidade. Tal afirmativa pode parecer um pouco radical, mas a consideração parte do princípio de que tudo que é assimilado pela consciência e apresentado por meio da fala, da escrita, da gesticulação, da arte é, de fato, *re-apresentado* ao e pelo indivíduo, que passa do estado de receptor para a posição de enunciador de uma mensagem simbólica. Trata-se, a partir de então, não mais da determinação do objeto em si, mas de sua representação.

Para tentar explicar este conceito, Stuart Hall parte da definição postulada pelo dicionário Oxford: “representar algo é descrevê-lo ou retratá-lo, trazê-lo à mente por descrição ou retrato ou imaginação; fazer uma relação com algo que tínhamos

em nossas mentes ou sentidos previamente” (HALL, 1997, p.2). Mas, de acordo com o mesmo dicionário, representar também significa simbolizar, responder por, ser uma amostra de. A representação, para Hall, é explicada como a produção de sentido entre os membros de uma mesma cultura, envolvendo o uso da linguagem, dos signos e de imagens que substituem as coisas materiais.

Em uma reportagem de jornal, assim como em um texto literário, a utilização do modo narrativo para dar vida a personagens reais e contar fatos em ordem temporal faz parte da ordem da ficção. O narrador, mesmo que na tentativa de representar fielmente a realidade, não pode fazer mais do que reinventar “pessoas”, guiando-se pelas características que julgou importante descrever:

Quando um jovem de boné e abrigo azul-marinho aparece para distribuir a droga, 12 deles se amontoam ao seu redor. Convertidos em zumbis, não percebem que são observados. Olhos vidrados, disputam as pedras como se fossem diamantes, correm em direções opostas para consumi-las. (DUARTE, 2012, p.3)

Nesse trecho da reportagem *Filho da rua*, a linguagem poética é reivindicada pela autora para descrever uma cena que provavelmente a marcou e com a qual ela pretende chocar também a seus leitores. Para tal, utiliza apelos de natureza sensorial, ao referir “boné e abrigo azul marinho”; vale-se de metáforas, como “zumbis”, “olhos vidrados” e de uma comparação “como se fossem diamantes”, descrevendo a movimentação dos meninos de forma a enfatizar sua decadência social, resultante do uso da droga. Passagens como essa não despertariam atenção especial em um texto literário, mas quando exista a intencionalidade de descrever objetos reais, não mais objetos do mundo da ficção, fica evidente, para o leitor atento, que há aí um julgamento prévio do autor e uma escolha consciente

daquilo que quer mostrar e que quer omitir. Por essa razão, os meninos representados no trecho acima não têm rosto, não têm caráter e não têm histórias particulares para além do momento que está sendo congelado pelo texto. Não podem ser, portanto, pessoas reais, mas meros figurantes – personagens de ficção.

Três termos tornam-se fundamentais para a problemática: comunicação, representação e cultura. Partindo-se da concepção de *comunicação* como a troca de informações e mensagens entre dois sistemas (Hohlfeldt, 2001), logo se percebe que não é ato exclusivo dos seres humanos. Como lembra Martino (2001, p.12), “aceitamos a ideia de que os animais se comunicam, bem como a comunicação realizada entre aparelhos técnicos”. Essa noção leva para longe a ideia de que a comunicação é o diálogo verbal entre sujeitos, principalmente ao se considerar a comunicação visual, a gestual, a sonora, que dispensam palavras.

A comunicação por meio da linguagem, entretanto, é exclusivamente humana. A partir desse princípio, a *comunicação de massa* pressupõe a urbanização, os grandes centros populacionais – fenômeno que cresceu espetacularmente a partir do século XIX, graças à Segunda Revolução Industrial (Hohlfeld, 2001). É na grande cidade que os indivíduos passam a ter dificuldade de se comunicar entre si, ou comunicarem algo à comunidade num todo, principalmente porque a ideia de comunidade se esvai nos centros urbanos. Nessa nova realidade, a tecnologia precisou dar conta de um problema moderno, teve de servir como intermediária entre múltiplos emissores e receptores.

Ainda de acordo com Hohlfeld (2001), a comunicação de massa concretiza a partir daí uma série de funções sociais, dentre elas “informar, constituir um consenso de opinião – ou, ao menos, uma sólida maioria – persuadir ou convencer, prevenir acontecimentos, aconselhar quanto a atitudes e ações, constituir identidades, e

até mesmo divertir” (p.63). Já Martino (2001) lembra que o sentido etimológico de *informar* significa “dar forma a”. Em outras palavras, significa formatar algo. O que está sendo formatado, neste caso, é a matéria, que é reelaborada.

Mais precisamente, os traços materiais permitem que o receptor possa reagir, em seu psiquismo, de uma forma similar àquela do psiquismo do emissor, ou seja, através dos traços materiais organizados a partir de certo código, portanto da informação, a consciência do receptor passa a ter um objeto de consciência semelhante ao do emissor. Através da informação chega-se a ter algo em comum, um mesmo objeto de consciência.

(MARTINO, 2001, p.18)

Logo, não se tem comunicação sem informação, da mesma forma que não se tem informação sem a intenção de comunicá-la. Comunicação e informação pertencem, nas relações humanas, à capacidade de abstrair a matéria e, em última análise, representar a realidade. No que diz respeito à capacidade humana, a comunicação é uma forma simbólica, que implica na intervenção complexa da cultura em seu processo de construção.

Nas funções listadas por Martino para o processo comunicacional – informar, opinar, persuadir, constituir identidades e divertir – encontra-se um quadro ambivalente de intenções presentes em um texto como *Filho da rua*. O fato de contar uma história implica a intenção de estimular determinadas sensações no leitor. Afinal, o prazer estético de um texto não está ligado à beleza ou à diversão: tem-se prazer na tragédia, no sofrimento, no erro, desde o antigo teatro grego. O sofrimento da mãe que se prepara para mudar de cidade e, antes, procura o filho de 11 anos na rua, sem êxito, é a introdução de uma história cujo timbre será



sempre a dor. O tom emotivo de um problema, que é comum na sociedade contemporânea, confere a necessária empatia ao leitor para se sensibilizar com as personagens e sofrer uma catarse aristotélica que se transforma em prazer estético porque é construída com base em um distanciamento:

A mãe aprendeu a ler as sombras entre as esquinas. Caminha olhando para os lados, arqueando as sobrancelhas desenhadas com uma pinça. Em cada vulto, procura o filho caçula, de 11 anos, a quem não vê há 18 dias. Segue em direção à Vila dos Papeleiros, na principal entrada da Capital, forçando a perna esquerda que a paralisia infantil encolheu. Soube por uma vizinha que o menino está nas redondezas, onde há um ponto de venda de *crack*. Na tarde quente deste 27 de março de 2009, carrega a tensão de uma jornada decisiva. (DUARTE, 2012, p.2).

A verdadeira experiência dessa mãe e das pessoas que acompanham sua dor só pode ser mediada pela palavra. Nessa mediação, podem-se encontrar vestígios de insinuações, como “sobrancelhas desenhadas com uma pinça”, “perna esquerda que a paralisia infantil encolheu”, “onde há um ponto de venda de *crack*”. Ainda assim, informações trazem o leitor para um mundo reconhecível, como a localização e a data do acontecimento.

A noção de representação vem sendo discutida desde a Antiguidade Clássica e sua origem advém de uma divergência entre Platão e Aristóteles a respeito da arte como *mimesis*. Se Platão via os objetos da realidade como obras da natureza, aqueles construídos por mãos humanas eram, por sua vez, artificiais. A representação alcançada pela pintura, escultura e poesia de sua época era



apenas a imitação de uma imitação, e o artista estaria a dois graus da realidade ou da verdade.

Nesta perspectiva, a arte como *imitatio* era vista como uma ilusão, uma mentira que não servia para edificar o homem, motivo pelo qual Platão não lhe atribuía função social. O objeto jamais poderia ser trazido à tona, pois, ao se ler, ouvir ou assistir a determinada obra, por exemplo, não se poderia alcançar os objetos relatados – as guerras retratadas por Homero, por exemplo.

De forma contrária, Aristóteles via a arte como representação do mundo e por meio da mimesis se alcançava a catarse. O conceito de mimesis se tornou mais abrangente quando o pensador o relacionou à ideia de criação: a arte não poderia ser simples imitação da natureza, pois é criação humana por si só. O fazer e a reflexão sobre o fazer e o saber são sempre uma produção singular. A mimesis de Aristóteles se inspira no real, mas se diferencia dele no ato da criação, com o intuito de revelar a condição humana, por meio da composição da obra, e proporcionar ao receptor uma experiência de elevação espiritual.

Ao se analisar, por exemplo, uma reportagem de jornal como objeto narrativo, como no caso de *Filho da rua*, torna-se legítimo a aplicação da teoria aristotélica. Nesta reportagem estão presentes elementos fundamentais da narração: personagem, ação, tempo, espaço, um ponto de vista enunciativo, todos já discutidos pelo filósofo há mais de dois milênios. Encontra-se em sua *Poética* a chave da representação como imitação simbólica do real e do prazer estético como produtor de efeitos no receptor e no imaginário coletivo.

Tomando a reportagem como objeto de estudo, não se pode desconsiderar sua natureza jornalística, tendo, portanto, uma permanência efêmera e visando um alcance massivo, com a intenção de instituir uma verdade imparcial. A partir daí,

observa-se que a *imitatio* ou representação mimética se aplica, invariavelmente, às ações dos sujeitos, que, reais ou não, na obra são lidos como personagens de uma narrativa.

Na época de Aristóteles, a constituição das personagens orientava-se por duas categorias morais: o bem ou o mal. Daí a preocupação de Aristóteles quanto às personagens que deveriam ser representadas como melhores, piores ou iguais às pessoas em geral. (ARISTÓTELES, s.d.). Com a evolução da arte da imitação e da prosa literária ao longo dos séculos, essa lógica maniqueísta não mais se sustenta, embora também não seja recusada completamente. Muitas ainda apresentam essa resolução antinômica em diferentes ordens: pobres/ricos, desempregados/trabalhadores, criminosos/inocentes, etc.

### **Representação e imaginação simbólica**

O processo de representação do real só funciona porque o homem desenvolveu um aparelho mental capaz de retê-lo e compartilhá-lo – o imaginário simbólico. Para Gilbert Durand, todo signo tem função de economizar os sentidos e operações mentais sobre determinado objeto, no processo de imaginação, representação e comunicação. O signo substitui economicamente uma extensa definição conceitual por uma imagem, uma palavra ou um algoritmo. Nada impede – e, de fato, é o que acontece em grande parte dos sistemas culturais – que esse signo seja escolhido arbitrariamente, definido por força ou convenção, mas, quando o signo remete a abstrações, ele é obrigado a perder seu “arbitrário teórico” (DURAND, 2000, p.9) e sua referência ao objeto ocorre mediante alegoria. É dessa forma que a cultura humana consegue explicar, simbolizar e, por fim, representar elementos abstratos como a justiça, a guerra, o bem e o mal, a solidariedade etc.

Numa expressão de tons dramáticos, como em *Filho da rua*, apenas a alegoria permite demonstrar – e instituir efeitos no leitor – as sensações de desespero do menino que foge de casa e de impotência da mãe, que vasculha as ruas à sua procura. Em enunciados como “de tanto levar socos do marido na boca, perdeu três dentes da frente” (DUARTE, 2012, p.4), sabem-se quantos dentes faltam, mas não se pode precisar como cada um se perdeu, nem quantas vezes esta mulher foi agredida pelo companheiro. Porém, a expressão alegórica e elíptica do fato expõe a fragilidade da mulher e intenta explicar, ou ao menos justificar, a falta de controle que se operou em sua relação com o filho adolescente.

Da mesma forma, quando a narradora desta tragédia social anunciada observa que “longe da vigilância da mãe, que passava os dias batalhando o almoço do dia seguinte, os filhos mais velhos traçavam a própria geografia” (ibidem), está tentando dizer que o traçado do destino dessas ficava ao acaso e, por isso, era incerto. Não por que simplesmente estivessem “longe da vigilância da mãe”, mas porque as adversidades de sua condição social a impedia de exercer vigilância sobre as crianças, seres frágeis que necessitam cuidados especiais.

Nos dois trechos citados acima, há uma clara representação de cenas do cotidiano, dessas personagens que se pretendem reais. Cenas que, apesar de buscarem a realidade palpável, a experiência real, só são possíveis mediadas por símbolos verbais – signos da linguagem. Se no primeiro trecho a palavra “socos” resume toda a descrição de uma cena de violência familiar, no segundo, “longe da vigilância” e “batalhando o almoço” sintetizam uma reflexão dialética: tendo que se dedicar à atividade mais primitiva do ser humano, conseguir comida para sobreviver, não se pode esperar que uma atenção efetiva fosse ofertada aos filhos. Nasce aí o sentimento que levará o menino a correr sozinho pelas ruas. Esse entendimento só ocorre porque há um imaginário social que compreende a violência e a pobreza como causas de uma má formação social dos indivíduos.

Durand entende que o símbolo tem sentido duplo, um concreto e outro alusivo. Neste caso, cita P. Godet ao afirmar que o símbolo seria o inverso da alegoria, pois “a alegoria de uma ideia (abstrata) para chegar a uma figura, enquanto o símbolo é primeiro e em si figura e, como tal, fonte, entre outras coisas, de ideias” (GODET *apud* DURAND, 2000, p.10). Temos, então, duas categorias de representação: a do signo arbitrário, no qual a relação é estipulada mediante o compartilhamento coletivo de seus significados, e a representação alegórica, mediante uma aproximação de similaridades.

Nesse processo, mediante a relação simbólica dos objetos e ideias, está o lugar fundamental da imaginação e do imaginário social. Durand evoca o filósofo francês Henri Bergson para explicar o papel biológico da imaginação na vida humana, atribuindo a ela uma “função fabuladora”. Assim como Bergson, Durand entende a fabulação como uma reação natural do ser humano contra o efeito dissolvente de sua própria racionalidade. A fabulação “vem situar-se ao lado do instinto, da adaptabilidade vital face à inteligência grosseira e estática dos sólidos, dos factos e, por isso mesmo, da morte” (DURAND, 2000, p. 159). A função do ato de confabular, ou, antes, da própria imaginação, é de *eufemização* da consciência racional, mas, ao contrário do que Platão pensava sobre a arte – como forma de imitar grosseiramente a natureza e criar uma ilusão sobre ela –, Durand não vê como negativo ou mascarador esse ato. Pelo contrário, pois, por meio dessas estruturas, o imaginário “tenta melhorar a situação do homem no mundo” (p.99).

A função da imaginação seria a de equilíbrio biológico, psíquico e sociológico. Para Durand, a difusão em massa dos meios de comunicação atuais, as manifestações culturais de todos os tipos e as obras de arte permitem uma confrontação global dos imaginários, um “recenseamento total dos temas” (2000,

p.103), formando o que ele chama de museu imaginário generalizado a todas as manifestações da cultura.

A razão e a ciência só ligam os homens às coisas, mas o que liga os homens entre si, ao humilde nível das felicidades e das penas quotidianas da espécie humana, é a representação afectiva, porque vivida, que o império das imagens constitui. (DURAND, 2000, p.104)

Se Durand refletiu sobre o imaginário no campo artístico e antropológico, indicando como a realidade é acionada através da imaginação simbólica, Michel Maffesoli (2001) entende o imaginário como uma construção que só pode ser feita pelo coletivo, que ultrapassa o indivíduo. O imaginário de alguém corresponde ao imaginário do grupo em que está inserido. Para Maffesoli, indivíduo é uma concepção moderna, e o imaginário é o espírito de seu grupo. O autor entende que o imaginário não se reduz à cultura, embora a cultura contenha parte do imaginário, que antes o imaginário é a “aura” da cultura – termo que toma emprestado de Walter Benjamin para explicar a dimensão atmosférica e espiritual desse imaginário na sociedade. Se uma obra de arte ou uma representação qualquer é uma manifestação materializada da cultura, o imaginário a envolve, sem forma precisa, exatamente como uma aura. Essa envoltura, que ele chama de “cimento social” (p.76), ultrapassa e alimenta a própria cultura.

Ainda assim, é “evidente que o imaginário coletivo repercute no indivíduo de maneira particular. Cada sujeito está apto a ler o imaginário com certa autonomia” (MAFFESOLI, 2001, p.80). A existência de um imaginário determina a existência de um conjunto de imagens. Neste caso, a imagem não é um suporte, mas o resultado. Ao contrário da materialidade e da inteligência da cultura, o imaginário tende a ser onírico, lúdico, fantasioso, afetivo e não racional, embora possa ter

sua parcela de racionalidade. Maffesoli remete a Durand, para quem não há diferença entre o simbólico e o imaginário: “a tentação do conceito do rigor cartesiano levou vários intelectuais a noções rígidas de imaginário, quando a sua força consiste no oposto, na maleabilidade, numa certa imprecisão” (MAFFESOLI, 2001, p.79).

No caso de *Filho da rua*, o texto só funciona a partir da ativação de um imaginário coletivo, que sugere sentimentos, previamente estabelecidos pelo sistema simbólico da cultura. Os dedos sujos do menino e as tábuas desgastadas que ilustram a capa da reportagem ativam o gatilho da compaixão: pela imagem visual, o receptor capta a carência física e emocional, a pobreza e a violência que se esconde por detrás do abandono. Igualmente, as sombras e a escuridão que pintam as fotos das ruas de Porto Alegre, as quais indicam apenas o vulto do menino sem que o identifiquem, só funcionam porque há um imaginário coletivo que entende a rua e a noite como cenário brutal, especialmente em se tratando de uma cidade brasileira.

Como lembra Durand (2000), “a consciência dispõe de duas maneiras para representar o mundo. Uma direta, na qual a própria coisa parece estar presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação. A outra indireta quando, por esta ou por aquela razão, a coisa não pode apresentar-se ‘em carne e osso’ à sensibilidade” (p.7). Com isso, os sistemas de representação interagem com o imaginário social numa ordem dialética: não há representação sem um imaginário prévio, enquanto a formação de um imaginário se dá pela assimilação dos objetos representados. É o repertório de signos das coisas e suas inter-relações que permite a elas serem fixadas na memória, figurar nas operações mentais e constituírem-se por meio de representações.

## O espetáculo como representação

Guy Debord afirma que a vida das sociedades modernas é arquitetada numa imensa acumulação de espetáculos, que são o conjunto de todas as relações sociais mediadas pela imagem. Assim, “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997, p.13). Tudo que era experiência virou hoje mera dramatização, uma experiência que é virtual e que evidencia a espetacularização do real. A mídia, como forma totalizadora de um sem-número de meios de comunicação, só pode ser pensada como grande palco desse espetáculo moderno. Seu efeito só é viável por meio de uma interdependência com as formas de produção e consumo das sociedades capitalistas.

O consumo, como se concebe hoje, é mantido pelas condições de produção capitalista que visam à circulação frenética de mercadorias, incentivando, dessa forma, uma cultura de descarte e desejo pelo novo, e pela aquisição vazia de produtos e serviços que visam à mera acumulação. Para Debord, o espetáculo não é apenas conjunto de imagens, mas, ao ser considerado em sua totalidade, é o resultado do modo de produção consumista vigente. Ao mesmo tempo, é um projeto de manutenção contínua desse sistema.

A imagem dos excluídos, esses indivíduos que vivem à margem do sistema, é um dos grandes temas do espetáculo moderno, onde se interpõe cruelmente a noção de “ser alguém” por meio da capacidade de aquisição de bens de consumo, estipulando uma fronteira violenta entre “nós”, cidadãos que produzem, consomem e por isso *têm* e *são*, e “eles”, indivíduos carentes e destituídos que, ao mesmo tempo, não produzem, não adquirem e, portanto, não são ninguém. Institui-se assim um sentimento ambivalente de comoção e alívio: comoção por o *outro* não ser ninguém, e alívio por *nós* sermos de fato alguém na sociedade consumidora.



Para Debord, a primeira fase da dominação da economia sobre a vida social – especialmente após a segunda Revolução Industrial – acarretou numa degradação do indivíduo do “ser” para o “ter”. Posteriormente, a vida social foi tomada pelos resultados da acumulação da economia, levando a um deslizamento generalizado do “ter” para o “parecer”, no qual todo o “ter” deve levar ao prestígio e encerra-se em sua própria função. Neste caso, “parecer” é uma forma de “ser” sem na verdade “ter”. Esse é o pressuposto último do mundo da representação, e assim a “vida concreta de todos se degradou em universo especulativo” (DEBORD, 1997, p.19).

Mas o espetáculo não é um complemento ao mundo real, como se costuma encará-lo, e sim a essência do irrealismo na sociedade contemporânea. Por meio da informação, das narrativas e das imagens, atizadas seja pela curiosidade ou pela pura disposição ao entretenimento, o espetáculo vem a constituir um modelo de vida dominante na sociedade atual. A forma e o conteúdo do espetáculo são, de modo geral, a justificativa para as condições do sistema existente. Além de ser alimentado e alimentador de um imaginário obcecado pelo consumo da imagem, a presença do espetáculo reflete a permanência de uma justificativa para o sistema de produção, nos intervalos em que não se está vivendo, na experiência empírica.

A partir da ideia de um mundo de representação – ou seja, quando o mundo real se transforma em simples imagens – o imaginário criado se torna a realidade, que, para o pensador francês, tem “motivações eficientes de um comportamento hipnótico” (DEBORD, 1997, p.18). O espetáculo é a afirmação da aparência. Ao mesmo tempo, o espetáculo se descobre como a negação da vida que se tornou visível.

A atitude que o espetáculo exige do expectador é a aceitação passiva. De fato, o espetáculo obtém essa aceitação porque, em geral, não dá direito a resposta,

monopolizando o mundo de aparências. Como função social, o espetáculo não chega a nada que não ele mesmo, por isso se torna a principal produção da sociedade. Para Debord, o espetáculo é o discurso ininterrupto que o sistema faz a respeito de si mesmo, seu “monólogo laudatório”. Essa aparência, que o autor chama de fetichista, esconde seu caráter de relação entre homens e classes; uma segunda natureza domina, com suas próprias leis, a realidade em que se vive.

Mas se o espetáculo é a forma como o sistema vigente dita a realidade social, a grande força que legitima esse discurso é a mídia, o ponto alto da comunicação social de massas que resultou da evolução tecnológica. José Arbex Júnior, em seu livro *Showrnalismo*, lembra que, por exemplo, o surgimento do cinema deslocou o lugar que antes era ocupado pelo teatro e pelo circo, e a chegada da televisão quebrou um paradigma de formação do imaginário que antes era construído a partir do cinema, da literatura e da mídia impressa. A espetacularização da mídia, orientada pela sua exposição abusiva de imagens, é resultado de um curto processo de evolução tecnológica que acompanha o ritmo da produção capitalista.

Assim, uma das consequências da prática de apresentar o jornalismo como espetáculo é “o enfraquecimento ou o total apagamento da fronteira entre o real e o fictício” (ARBEX JÚNIOR, 2001, p.32). As imagens – não apenas aquelas forjadas pela técnica e arte dos fotógrafos e dos cinegrafistas, editadas e reeditadas pelos técnicos, mas também aquelas reconstruídas na mente do receptor por meio do texto – já não se ocupam da realidade, já não se comprometem com a verdade, mas com uma gama de conceitos que fazem parte do nível da representação: a ideologia, o estereótipo, o imaginário etc.

Se o espetáculo da miséria econômica e social dos excluídos é capaz de comover e aliviar o expectador do mundo do consumo e das aparências, está aí o alimento

para a sua passividade diante do sistema social. O espetáculo provido pela mídia, por meio dos discursos e narrativas que ela apresenta como real, é tudo aquilo que o espectador não é e gostaria de ser (no caso da glamourização e da celebração) ou de não ser (no caso da exclusão e da miséria), mas, em ambos os casos, o espetáculo só faz nele ressoar uma única nota: produza, adquira e nunca pare de desejar.

### **Algumas considerações**

Nessa analogia imaginário-representação, cabe às tecnologias alimentar as imaginações. “Não é por acaso que o termo encontra tanta repercussão neste momento histórico de intenso desenvolvimento tecnológico, ainda mais nas tecnologias de comunicação” (MAFFESOLI, 2001, p.80). A televisão e a publicidade, as notícias, todo acesso ao ciberespaço, são constantes bombardeios de imagens que articulam o fator emocional dos grupos. Para Maffesoli, imagem não é conteúdo, mas forma, e reside aí a dificuldade de compreendê-la. Dizer que os imaginários servem como instrumentos de manipulação converge com um pensamento político herdado diretamente do marxismo, e ignora a capacidade ativa do indivíduo diante da recepção. Da mesma forma, tudo que é criado em termo de imagens (ou ideias que formam imagens) só é criado na medida em que captura aquela aura que circula na sociedade, estabelecendo um processo que não é unidirecional. Em suma, “as tecnologias do imaginário bebem em fontes imaginárias para alimentar imaginários” (MAFFESOLI, 2001, p.81).

O que se entende como real, nos suportes que tecem os discursos sociais, são meras representações. Ver o mundo como representação é reconhecer a realidade na sua multiplicidade de sentidos, na sua infinita possibilidade de interpretação e constante variação e alteração desses sentidos ao longo das fases, períodos e eras. Entender o real como uma construção coletiva, cultural e



temporal é, sobretudo, dar-lhe possibilidades intermináveis de gerar conhecimento, criar e adiar a morte. Pois, como lembra Durand (2000, p.106-107): “por trás da vida que se alicerça contra a morte, esboça-se uma vida do espírito que nada tem a ver de essencial com a biologia”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arbex Júnior, J. (2001). *Showrnlismo: a notícia como espetáculo*. São Paulo: Casa Amarela.
- Aristóteles. *Arte retórica e Arte Poética*. Carvalho, A. P. (trad.) (15ª ed.). Rio de Janeiro/São Paulo: Ediouro (s.d.). (Clássicos de bolso).
- Debord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Abreu, E dos S. (trad.) Rio de Janeiro: Contraponto.
- Duarte, L. (2012, jun.). Filho da rua. *Zero Hora*, Porto Alegre.
- Durand, G. (2000). *A imaginação simbólica*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Hall, S. (1997). The work of representation. In: Hall, S. *Representation: cultural representations and signifying practices*. Uebel, R. (trad.). Londres: Sage/Open University.
- Hohlfeldt, A. (2001). As origens antigas: a comunicação e as civilizações. In: Hohlfeldt, A., Martino, L. C., França, V. V. (orgs.). *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. (pp.61-98). Petrópolis-RJ: Vozes.
- Maffesoli, M. (2001, agosto). O imaginário é uma realidade. (Entrevista) In: Revista *Famecos*, Porto Alegre, (15), pp.74-82.
- Martino, L. C. (2001). De qual comunicação estamos falando? In: Hohlfeldt, A., Martino, L. C., França, V. V. (orgs.). *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. (pp.11-25). Petrópolis-RJ: Vozes.