

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO

ANA PAULA DA ROSA

**IMAGENS-TOTENS:
A FIXAÇÃO DE SÍMBOLOS NOS PROCESSOS DE MEDIATEZACÃO**

São Leopoldo, maio de 2012.

ANA PAULA DA ROSA

IMAGENS-TOTENS:

A FIXAÇÃO DE SÍMBOLOS NOS PROCESSOS DE MEDIATEZADO

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação – linha de Pesquisa MEDIATEZADO e Processos Sociais

Orientador: Prof. Dr. Jairo Ferreira

São Leopoldo, maio de 2012.

*A João e Neusa, de onde nasço e onde encontro
alimento de espírito.*

*À Andrea da Rosa,
irmã, amiga que completa a parte que me falta.*

*A Diogo Bottega,
pelo apoio incondicional.*

*À prof. Ana Maria Bresolin,
estrela a brilhar no céu.*

AGRADECIMENTOS

Quatro anos, pouco e muito. Quatro anos é tempo suficiente para uma criança nascer, aprender a andar e falar, tempo de ingressar na escola. Quatro anos é pouco para quem descobre a vida e muito para quem já sente o peso dos anos. Quatro anos, tanto e tão pouco. Esse é o tempo transcorrido entre o início do Doutorado e o término, entre a mudança da pessoa que eu era para a pessoa que sou, hoje. Nesses anos, muitas coisas aconteceram que impactaram sobremaneira o resultado deste trabalho, perdas e ganhos. Quantos dias em que o sol lá fora me convidava para um passeio, o sofá para uns minutos a mais de sono, de certo modo foram quatro anos vendo a vida pela janela, o que só me fez ver o quão cara esta vida me é, mas, acima de tudo, o quão importante são as pessoas que fazem parte dela.

Deste modo, agradeço a Deus pelas várias chances de vida e provas de que tenho muito a fazer aqui. Agradeço a meus pais, pela partilha das angústias, sustentação e fortaleza, pelo aninhamento nos braços sem os quais eu jamais chegaria até aqui. A minha irmã, amiga, tradutora, professora, que, com seu olhar criterioso, tornou este trabalho possível para uma apresentação, mas principalmente por ter me ensinado a não doar-se em fragmentos, mas com todas as forças, ainda que haja riscos. Também quero agradecer a Diogo Bottega, que nunca mediu esforços para estar ao meu lado, da seleção à defesa, por ser meu porto, onde ancorei sonhos, pelo amor e apoio incondicional que me constituem. Agradeço a todos os professores do PPGCOM da Unisinos, em especial aos integrantes da linha de Midiatização e Processos Sociais pelo conhecimento transmitido, pelos momentos de troca tão intensos, particularmente aos professores Jose Luiz Braga e Antonio Fausto Neto, este último que foi um dos principais responsáveis por meu ingresso na academia quando eu ainda atuava apenas como jornalista.

Nestes quatro anos, muitas foram as ausências, lacunas, angústias e a compreensão e o apoio dos alunos e das instituições onde trabalhei e trabalho só foram uma motivação a mais, assim sou grata à Celer Faculdades, Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Ressalto a UTP por ter sido o início de minha formação acadêmica em termos de *stricto sensu*, pelo carinho e incentivo dos professores do Mestrado e Doutorado em Comunicação e

Linguagem, Cláudia Quadros, Kati Caetano, Alvaro Larangeira e Frederico Tavares. Afinal, concluir um processo de doutoramento demanda mais do que colegas, mas amigos, dentre os quais cito Marisa Albuquerque, Maria Helena Moretto, Fabio Feltrin, Norberto Kuchenbecker e principalmente Patrícia Leal de Brum, Denise Stacheski, Randy Rachwal, Alexandre Lara e, em especial, Daniel Alexandre Neuwald.

Sinto-me grata de uma maneira muito especial ao meu orientador Jairo Ferreira, que me revelou um universo de possibilidades sejam elas teóricas ou da própria vida. Nossas orientações nunca foram meros momentos de troca de livros e de conhecimento, mas partilha de bibliotecas, sejam elas científicas ou afetivas. Mais do que um orientador, você permitiu que o vínculo de afeto e de amizade se instalasse, o que certamente irá perdurar.

Terminar a tese é terminar um ciclo, amanhã tudo será exatamente igual, mas, aqui, dentro de mim há coisas que foram profundamente remexidas, meus valores, minhas dúvidas e certezas, ampliadas as angústias. E pai, não vou parar agora, porque a vida está só começando. Como pesquisadora que venham os novos desafios para que eu possa superar a mim mesma, ciente das minhas limitações. Dizem que um homem vive de sonhos, mas e eu? De ir atrás, porque o tempo não para, embora só por hoje eu gostaria de não ter tempo algum, exceto para comemorar a chance de estar cercada de pessoas especiais, ancorada por familiares, mestres e amigos. Só por hoje eu gostaria de comemorar e torcer, ansiosamente, pelo amanhã. Quatro anos de vida, quatro anos recompensados.

“A comunicação humana é um fenômeno de liberdade”

(VILÉM FLUSSER)

“Sei o pulso das palavras, a sirene das palavras. Não as que se aplaudem do alto dos teatros, mas as que arrancam os caixões da treva e põem os poemas a caminhar, quadrúpedes de cedro. Às vezes, as relegam inauditas, inéditas, mas as palavras galopam com a cilha tensa. Ressoam os séculos e os trens rastejam para lambe as mãos calosas da poesia. Sei o pulso das palavras. Parecem fumaça, pétalas caídas sobre o calcanhar da dança. Mas o homem, com os lábios da alma, é apenas uma carcaça”

(MAIAKÓVSKI tradução de Haroldo de Campo)

“O pensamento em sua absurdidade é comparável à sede que pretende matar-se bebendo o mar: porque é absurdo querer beber o mar, e porque com cada gota bebida a sede aumenta”

(VILÉM FLUSSER)

RESUMO

Cada vez mais as mesmas imagens são inscritas em dispositivos midiáticos seja de instituições jornalísticas ou de atores individuais de modo replicante e reverberador. Diante desta inserção na circulação, este trabalho tem como tema central a imagem em sua materialidade, em relação ou não com os textos verbais em jogo, que convocam imagens interiores ou estruturas mais profundas do social. A partir dos conceitos de midiatização de Verón, Fausto Neto, Braga e de circulação de Ferreira, percebe-se que não se trata de um estudo sobre o fazer do jornalismo em si, mas sobre as esferas em jogo na circulação das imagens jornalísticas. Com base nas análises exploratórias dos três casos que compõem o corpus da pesquisa (11 de setembro, Saddam Hussein e Michael Jackson), transformados em coleções, foram mobilizados conceitos para observar os processos de midiatização das imagens e sua força simbólica recorrendo ao referencial de Bourdieu, Flusser, Cassirer e Durand. Deste modo, o que se põe em discussão nesta tese, não é, simplesmente, o lugar dos dispositivos, mas principalmente da circulação. Porém, como entendê-la? O foco para pensar a circulação é a distribuição, isto é, busca-se compreender a distribuição de imagens inscritas em dispositivos diversos e percebe-se nesse processo a inscrição de determinadas imagens como lugares simbólicos, definidores de usos e interações sociais de imagens em processos midiáticos. Assim, se, por um lado, a circulação decorre de valores agregados na produção e na recepção a tais imagens distribuídas, percebe-se que esses valores se agregam em torno do que- no desenvolvimento da tese se denomina imagens-totens. Ou seja, parte-se da proposição organizadora, sobre o objeto em análise, de que a totemização das imagens, identificável na distribuição, é circulação na medida em que resulta da produção de valor (fixação simbólica), incidindo em processos de comunicação midiatizados, e, infere-se nos processos sociais correlatos ao tema do acontecimento jornalístico. O desafio desta tese, portanto, é identificar as incidências dos processos de midiatização na configuração de imagens socialmente reafirmadas como referência dos acontecimentos.

PALAVRAS- CHAVE: midiatização; circulação; imagens; jornalismo

ABSTRACT

More and more the same images are shown in media devices, be it journalistic institutions or individual actors in a replicating and reverberating way. In face of this insertion on circulation, this work has as its central theme the image in its materiality, in relation or not with verbal texts that are in stake, which summon interior images or deeper structures belonging to social knowledge and culture. From the concepts of media coverage of Verón, Fausto Neto, Braga and Ferreira's concept of circulation, one realizes that this is not a study about how to make journalism itself, but it is about the fields of action that are in stake on the circulation of journalistic images. Based on exploratory analysis of the three cases which compose the corpus of this research (September 11, Saddam Hussein and Michael Jackson), transformed into collections, concepts have been put in motion to observe the processes of image mediatization and their symbolic force applying references from Bordieu, Flusser, Cassirer and Durand. Thus, what gets discussed in this thesis is not, simply, the place of the devices, but mainly of the circulation. But how can it be understood? The focus to think about the circulation is distribution, namely, to comprehend the distribution of inscribed images on multiple devices and, on this process, one can realize the inscription of certain images as symbolic places, defining uses and social interactions of images in media processes. Therefore, if, on one hand, the circulation derives from aggregated values in the production and in the reception of these distributed images, one apprehends that these values aggregate themselves around of what, in the development of this thesis, is called totem images. That is, the organizing proposition, about the object under examination, is that the totemization of images, identifiable in distribution, is circulation in that it results of the production of value (symbolic fixation), falling upon the mediatized communication processes, and, one can infer in the social processes correlate to the theme of the journalistic event. The challenge of this thesis, therefore, is to identify the incidence of mediatization processes on the configuration of socially reaffirmed images as reference of the events.

KEYWORDS: mediatization; circulation, images, journalism

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 11 |
| 2 MUDIATIZAÇÃO DAS IMAGENS: ENTRE PROBLEMAS E PROPOSIÇÕES ... | 18 |
| 3 IMAGEM: DEFINIÇÃO VOLÁTIL | 27 |
| 3.1 IMAGENS: DO CONCEITO À NÃO-COISA | 28 |
| 3.2 IMAGEM NA E PARA A MÍDIA | 35 |
| 3.3 FOTOGRAFIA: ESSE ESTRANHO QUE ME VÊ | 38 |
| 3.4 FOTOJORNALISMO: ENTRE ESPELHO E BIOMBO | 43 |
| 3.5 VISÕES DO ACONTECIMENTO | 48 |
| 4 MIDIZATIZAÇÃO: CIRCULAÇÃO COMO PODER E PODER EM CIRCULAÇÃO | 55 |
| 4.1 MUDIATIZAÇÃO: A CULTURA DA MÍDIA QUE PERMEIA A SOCIEDADE | 57 |
| 4.2 JOGOS ENTRE INSTITUIÇÕES: MOVIMENTOS DE REGULAÇÃO E RESTRICÇÃO DAS OFERTAS DISCURSIVAS | 62 |
| 4.3 LÓGICAS INTROJETADAS: O CONTÁGIO DO FAZER DAS INSTITUIÇÕES MIDIÁTICAS | 66 |
| 4.4 DISPOSITIVOS MIDIÁTICOS COMO ELO DA CIRCULAÇÃO | 69 |
| 4.5 O LÓCUS DE INTERSECÇÃO DOS DISPOSITIVOS | 71 |
| 4.6 CIRCULAÇÃO: MOVIMENTO DE FRONTEIRAS | 75 |
| 4.6.1 Em torno da circulação e da circularidade de sentidos | 76 |
| 4.7 CIRCULAÇÃO INTERMIDIÁTICA: A TRANSFORMAÇÃO DO CENÁRIO DE INSTITUIÇÕES ENVOLVIDAS NA CONSTRUÇÃO DO ACONTECIMENTO PELA PRESENÇA DE NOVOS DISPOSITIVOS MIDIÁTICOS | 80 |
| 4.8 A FORÇA SIMBÓLICA DAS IMAGENS MUDIATIZADAS | 84 |
| 4.9 AUTORREFERENCIALIDADE MIDIÁTICA: ADERÊNCIA DO REFERENTE .. | 89 |
| 4.10 TOTEMISMO: DA PERTENÇA À COLETIVIDADE À CRIAÇÃO PELA MUDIATIZAÇÃO | 96 |
| 5 ENCAMINHAMENTOS METODOLÓGICOS | 105 |
| 5.1 A DÚVIDA DA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO | 106 |
| 5.2 ENTRE DUAS DIALÉTICAS | 108 |
| 5.3 DELIMITAÇÃO DO CORPUS | 109 |

| | |
|--|-----|
| 5.3.1 Materiais I | |
| 5.3.2 Materiais II | 112 |
| 5.4 MÉTODO DE RACIOCÍNIO: MOVIMENTOS DE NOMADISMO | 113 |
| 5.5 METODOLOGIAS E TÉCNICAS DE INVESTIGAÇÃO | 118 |
| 5.5.1 Análise empírica: o modo de fazer | 119 |
| 6 ANÁLISES DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO SIMBÓLICA PELA MIDIATIZAÇÃO | 125 |
| 6.1 INDÍCIOS DA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS-SÍNTESE DO <i>WORLD TRADE CENTER</i> | 127 |
| 6.1.1 Exclusões e inclusões: orquestrações midiático-jornalísticas no 11/09 | 139 |
| 6.1.2 Produzindo a convenção: entre instituições não midiáticas e atores individuais midiaticizados | 154 |
| 6.2 INDÍCIOS DA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS-SÍNTESE DO CASO SADDAM HUSSEIN | 161 |
| 6.2.1 Exclusões e inclusões: orquestrações midiático-jornalísticas | 178 |
| 6.2.2 Produzindo a convenção: entre instituições não midiáticas e atores individuais midiaticizados | 208 |
| 6.3 INDÍCIOS DA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS-SÍNTESE DO CASO MICHAEL JACKSON | 216 |
| 6.3.1 Exclusões e inclusões: orquestrações midiático-jornalísticas | 228 |
| 6.3.2 Produzindo a convenção: entre instituições não midiáticas e atores individuais midiaticizados | 245 |
| 7 ANÁLISES COLETIVAS: ENTRE AS AFETAÇÕES DO ACONTECIMENTO E A FORÇA SIMBÓLICA DA MIDIATIZAÇÃO | 258 |
| 7.1 RECONSTITUIÇÃO DOS RASTROS | 260 |
| 7.1.1 A repetição como sintoma | 260 |
| 7.1.2 A diferença como sintoma | 264 |
| 7.2 LÓGICAS MIDIÁTICAS MOBILIZADAS NA TRANSFORMAÇÃO DE UMA IMAGEM EM SÍMBOLO DO ACONTECIMENTO | 281 |
| 7.2.1 Entre apagamentos, eleições e replicações | 283 |
| 8 CONTRAPROVAS E INFERÊNCIAS CONCLUSIVAS: SOBREA A VALIDADE DA HIPÓTESE SOBRE A FIXAÇÃO DA IMAGEM SÍMBOLO NOS PROCESSOS DE MIDIATIZAÇÃO | 294 |
| 8.1 IMAGEM-TOTEM E PODER | 294 |

| | |
|---|------------|
| 8.2 ESTRATÉGIAS DIFERENCIADAS, SUBMISSÃO E TENTATIVAS DE RUPTURA DAS IMAGENS HEGEMÔNICAS | 299 |
| 8.3 AUTORREFERENCIALIDADE X TOTEMISMO – IMAGENS POR IMAGENS | 326 |
| 9 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 346 |
| 10 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 354 |

1 INTRODUÇÃO

Toda casa sempre tem alguns elementos que lhe dão vida, crianças, retratos, flores no jardim, mas alguns objetos têm a estranha capacidade de serem portadores de mensagens silenciosas, muitas das quais demoram-se anos para compreender. As caixas de fotografia, abertas em dias de chuva, são desses objetos que carregam consigo uma imanência, pequenos baús de sonhos, memórias do tipo “*spare pieces*”, como afirma Anders, sobressalentes. Imagens que, com o tempo, se apagam, deixando só seu vestígio, mas que para o leigo em fotografia trazem sentidos, sensações. Tais fotografias são relíquias pessoais, todavia, podem representar muito mais para quem se deixa envolver pela sedução das imagens. No entanto, os baús de sonho modificam-se com o tempo, as caixas abertas em dia de chuva são substituídas, na vida adulta, pelas caixas pretas, pela produção das fotografias. Abandona-se o lugar do espectador para tornar-se o operador do equipamento com o propósito não mais de produzir recordações de tempos idos, mas de registrar a história inclusive quando escrita por meio do jornalismo.

Assim, saem de cena os baús e entram as lentes, a técnica apurada, o instante decisivo, as bandejas de químico e a angústia de não saber que imagens são essas que ganham as capas de jornais, que cobrem edições de revistas, que aparecem em sites? Que imagens são essas consumidas e reconsumidas em dispositivos diversos e em tempos diversos? Pessoalmente, como jornalista, houve um momento de transição entre a menina que gostava de fotos e a profissional que fazia fotos: o 11 de setembro. Mesmo distante geograficamente, a televisão insistia em exibir a mesma cena centenas de vezes. Os jornais online ou offline estamparam a mesma imagem cobrindo toda a mancha gráfica e diante de mim para escolher, como editora, uma gama de fotos, vindas de agências, de *freelancers* e a decisão foi exatamente a da mesma fotografia. Tal fato foi uma espécie de provocação: que fotojornalismo é esse? Anos antes seria comum abrir em duas ou três colunas uma série de imagens, para mostrar vários ângulos do mesmo acontecimento, mas com o 11 de setembro inaugurou-se uma fase em que não era possível olhar outra coisa, ver outra cena, nada mais parecia importar diante do avião chocando-se contra o *World Trade Center*. Nem mesmo os dias subsequentes resultaram em uma amplitude de visões, mas sim na reiteração das mesmas fotografias já publicadas

antes. A paixão de espectadora das imagens, transformada em profissão, me fez parar para entender, o que resultou no ingresso no Mestrado em 2005 para analisar exatamente as imagens do 11 de setembro.

Após o ingresso na docência superior, coincidentemente, nas disciplinas de Fotografia, a inquietude diante das imagens midiáticas tornou-se ainda maior, uma vez que no debate com os alunos e em sua produção percebe-se a nítida apropriação do fazer midiático e, em muitas vezes, a falta de discussão sobre essa imagem produzida muito mais em função do aparelho do que vice-versa, tendo em vista a popularização cada vez mais ampla dos dispositivos e da sua facilidade de manipulação em virtude do digital. Os baús de memórias não mexem mais como antes, as bandejas de químico desapareceram e a imagem tornou-se menos mágica porque não se acompanha o seu surgimento diante dos olhos, no papel fotográfico, nem é mais preciso desenvolver a habilidade de ver no escuro para perambular pela sala de ampliação. No entanto, a fotografia digital passou a exigir outras habilidades, principalmente uma valorização do olhar fotográfico para além da técnica. Mas o que se constata é que muitas das imagens vistas pelos alunos, seja na televisão ou nas revistas, são repetidas em suas produções, não apenas no que tange às angulações, mas na forma de perceber os acontecimentos, como se de alguma forma estes fossem constituídos pelas imagens que os representam.

Assim, o estudo desenvolvido durante o programa de mestrado pareceu não ter esgotado com as angústias relacionadas ao fotojornalismo praticado em tempos de ampla oferta de imagens, de equipes de repórteres fotográficos cada vez mais reduzidas e de uma certa padronização ou sincronização do olhar pela mídia. Conduzida por esta inquietude, o ingresso no programa de Doutorado tornou-se uma maneira de continuar minha formação acadêmica ao mesmo tempo em que foi uma possibilidade de analisar um tema que vem se tornando cada vez mais expressivo, principalmente porque o conhecimento da produção da imagem deixou de estar restrito aos fotógrafos e jornalistas. Isto implica dizer, portanto, que a motivação da pesquisa surge do encontro do interesse da pesquisadora com a necessidade de compreender processos que vão se naturalizando em função do papel central ocupado pelas mídias. Deste modo, que imagens são essas que ocupam o recorte midiático? Como ganham visibilidade diante do emaranhado de imagens produzidas cotidianamente e por que algumas fotografias têm o direito de sobrevida, ou seja, de

permanecer circulando? Mais ainda, que jornalismo ou fotojornalismo é esse que nasce da replicação das mesmas imagens?

Destas perguntas surgiram outras e, simultaneamente, ao ir aprofundando os estudos, ao longo do doutoramento, sobre os conceitos de midiatização (Verón, Fausto Neto, Braga), circulação (Ferreira) e campo social (Bourdieu, Rodrigues) foi possível perceber que não se trata de um estudo sobre o fazer do jornalismo em si, mas sobre as esferas em jogo na circulação destas imagens tidas como jornalísticas. Mais do que isso, a partir das análises exploratórias foram mobilizados conceitos na tentativa de observar os processos de midiatização das imagens e sua força simbólica (Cassirer, Durand). Foram esses aportes teóricos e metodológicos que permitiram que a pesquisa saísse apenas do campo das ideias, muitas preconcebidas, para efetivamente ocorrer.

Para isso foi necessário tomar algumas decisões quanto à delimitação da pesquisa, sendo estas orientadas pela visada de Charles Sanders Peirce, que afirma que todo conhecimento precisa partir de uma soma de elementos: de uma proposição, que instigue e leve à ação; de um aspecto singular observado que permita gerar reações específicas, sendo que desta forma somente indo ao empírico, observando os objetos, é possível singularizar os sujeitos. Tendo como base esse raciocínio, a pesquisa surge da inquietação sobre a midiatização das imagens técnicas jornalísticas (Flusser), entendidas aqui como as imagens que precisam de um meio técnico/tecnológico para serem geradas e observadas, pois estas, cada vez mais, cercam os homens ao figurar em jornais, blogs, websites, na televisão, sendo que estas imagens inseridas em dispositivos midiáticos compõem, gradativamente, por acumulação, o imaginário individual.

Neste sentido, Gilbert Durand (2001) já discutiu a construção do imaginário a partir de imagens exteriores, que vão sendo absorvidas e constituindo, assim, o repertório iconográfico individual. Sabe-se, porém, que o imaginário é inerente ao homem, mas que o ato de construir imagens recebe, necessariamente, a influência cultural e ambiental, o que torna a midiatização crucial também para a formação do imaginário, elemento indispensável para a abordagem do totemismo como será visto neste trabalho.

Entretanto, quando falo em imagens, estou diferenciando seus vários conceitos – imagem como materialidade, imagem como subjetividade, imagens virtuais. Martine Joly (1996) distingue as imagens em dois grandes grupos: as

materiais (imagens da mídia, fotografias, vídeos) e as mentais (imagens que são reconhecidas a partir de traços, pois estas se referem a um modelo perceptivo de objeto que é retomado por elementos interiorizados). Hans Belting (2004) também sustenta esta diferenciação quando aborda a relação entre as imagens exógenas (materiais) com as imagens endógenas (as interiores). No entanto, este trabalho tem como tema central a imagem em sua materialidade, em relação ou não com os textos verbais em jogo (em especial os títulos que as acompanham), que convocam imagens interiores ou estruturas mais profundas do social.

O que se põe em discussão, assim, não é simplesmente o lugar dos dispositivos, mas, principalmente, a circulação. A partir desse ponto, surge a questão: como entendê-la? Na finalização da tese, percebo que meu foco para pensar a circulação é a distribuição. Adota-se o caminho de busca da compreensão da distribuição de imagens inscritas em dispositivos diversos, e percebe-se, nessa distribuição, a inscrição de determinadas imagens como lugares simbólicos, definidores de usos e interações sociais de imagens em processos midiáticos. Assim, se, por um lado, a circulação decorre de valores agregados na produção e na recepção a tais imagens distribuídas, percebe-se que esses valores se agregam em torno do que- no desenvolvimento da tese- chamo de imagens-totens.

O desafio desta tese, portanto, é identificar as incidências dos processos de midiatização na configuração de imagens socialmente reafirmadas como referência dos acontecimentos. Para isso, e com o objetivo de melhor compreender as processualidades de eleição das imagens-símbolo dos acontecimentos, visíveis na distribuição, esta tese debruça-se sobre três casos emblemáticos de coberturas jornalísticas do âmbito da editoria de internacional: a cobertura do 11 de setembro de 2001, a captura e execução de Saddam Hussein e a morte de Michael Jackson. Embora os casos tenham se dado em contextos diferentes, há mecanismos e lógicas comuns (operações semio-técnicas e estratégias de controle das interações) que são percebidos nos três casos entre instituições midiáticas, não midiáticas e, principalmente, com a participação voluntária de atores individuais.

O corpus desta tese está formado, então, por fotografias publicadas em blogs, capas e páginas internas de jornais e revistas disponíveis na internet em galerias ou sites como Newseum.org.com ou que foram sendo coletadas nos últimos anos por esta pesquisadora. Agregam-se a estas fotografias, imagens estáticas transformadas em vídeos no YouTube ou imagens em movimento de reportagens

televisivas transformadas em quadros parados. Isto é, apesar da multiplicidade de dispositivos, o corpus é formado por imagens materiais dos três casos que foram organizados, nos capítulos cinco e seis, em dois grupos de dispositivos: a) de instituições midiáticas jornalísticas e b) de instituições não midiáticas ou de atores individuais. Esse agrupamento foi construído a partir do esquema de Verón para abordar a midiatização, revisitando-o com base nos estudos de Ferreira (2008) e Ricardo Fiegenbaum (2010), com o propósito de observar os processos de circulação. No procedimento de análise, partiu-se dos processos de distribuição, para identificar, em cada caso, três grupos de características: 1) os indícios da construção das imagens- síntese ou vetoras; 2) as exclusões e inclusões midiáticas-jornalísticas e 3) a convenção produzida nos dispositivos de instituições não midiáticas e atores individuais. A partir disso, realizou-se a análise transversal dos casos com base em três dimensões: semio-técnica, sócio-antropológica e comunicacional.

Estes movimentos metodológicos permitiram que, nesta tese, a imagem fosse estudada em sua materialidade, em suas distribuições, como objeto da circulação. Para isso, foi preciso exatamente acompanhar esta reverberação, ou a vida adquirida pelas imagens após sua inscrição primeira. Talvez esteja neste aspecto o maior diferencial deste trabalho, uma vez que, observando os estudos da área de Comunicação e de onde eles partem, seja do ponto de vista institucional ou do investigativo, verifica-se que há uma gama de pesquisas sobre o jornalismo e seus múltiplos olhares, áreas de atuação, radiojornalismo, telejornalismo e inclusive fotojornalismo, mas que a questão da midiatização das imagens parece ter ficado restrita a um segundo plano, pois muitas destas pesquisas, seja em âmbito de Mestrado ou Doutorado, ou mesmo de trabalhos de graduação, ancoram-se na produção da fotografia, na recepção desta ou nas discussões clássicas sobre o primeiro paradoxo da fotografia, isto é, real x não-real, e quanto ao segundo paradoxo, que abrange o pós-fotográfico e os inobjetos do digital (Flusser). Então, como afirma Tavares (2008), há uma “pertinência lacunar”, ou seja, fragmentos que não são contemplados, caminhos que se abrem tanto quanto ao objeto de estudo quanto ao campo da comunicação. Apesar de existirem muitos estudos sobre a fotografia, pode-se afirmar que pouco tem-se pensado sobre como a midiatização das imagens fotojornalísticas engendra processos comunicativos e sociais próprios e

como a lógica da circulação incide sobre as visões dos acontecimentos no sentido da restrição do acesso, da visibilidade e da interpretação destas imagens.

Trata-se, portanto, de pensar a imagem como registro de um sentido social, não como uma abstração, mas para verificar o efeito que a inscrição destas imagens em dispositivos difusos é capaz de gerar e como a circularidade das mesmas imagens altera o próprio acontecimento jornalístico. Parte-se da proposição organizadora, sobre o objeto em análise, de que a totemização das imagens, identificável na distribuição, é circulação na medida em que resulta da produção de valor (fixação simbólica), incidindo em processos de comunicação midiáticos, e, infere-se nos processos sociais correlatos ao tema do acontecimento. Do ponto de vista semiótico, é acionado um processo de perda ou apagamento do referente, o qual é reforçado por operações de linguagem constituídas a partir da inscrição em dispositivos midiáticos difusos. Do ponto de vista sócio-interacional, trata-se de uma relação social mediada por imagens, que convoca estruturas profundas do social, portanto, relações totêmicas (Cassirer, Durkheim), sendo que as trocas de materiais significantes se dão em fluxos, portanto, circulação. Porém, se de um lado as trocas são fluídas, de outro acredita-se que o midiático adere às imagens, hierarquizando o conjunto de imagens com “direito” de reconhecimento e inscrição na produção, que podem ou não ser postas em circulação.

Este estudo insere-se, assim, nos efetuados no âmbito da linha de pesquisa Midiatização e Processos Sociais do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Neste sentido, esta tese se soma e dialoga com as investigações que têm sido realizadas sobre a problemática da circulação, dando ênfase às imagens, o que, em minha perspectiva, só agora começa a ser explorado na linha.¹

Retomando a ideia inicial esboçada nesta introdução, este trabalho é como uma caixa de fotografias. Ao abrir o baú (de sonhos, por que não?), o leitor irá se deparar com compartimentos. Nos dois primeiros, a discussão teórica, partindo dos conceitos básicos como imagem, fotografia e fotojornalismo para chegar à especificidade da midiatização e sua relação com o poder simbólico e o totemismo. No compartimento seguinte, se apresenta a metodologia de trabalho e, nos dois

¹ Atualmente, sob orientação de Ferreira, foram finalizados ou estão em processo, diversos trabalhos que abordam a questão da imagem: de Cristina Lima, Robert Thieme, Marcelo Salcedo, seu artigo com Paula Daibert, e outros que estão em interface (de Jocélia Bortoli e Elisa Hoerle).

posteriores, as análises dos casos, para culminar com um sétimo capítulo sobre as inferências das imagens totêmicas propriamente ditas. Só então, após retiradas as várias camadas de fotografias, é que se chega às considerações finais desta tese. Tal como um baú aberto, remexido, vasculhado, este trabalho de doutoramento se apresenta como um reencontro da menina que gostava de fotos, da jornalista e da pesquisadora que agora descobre um baú novo, ainda mais mágico que o de antes.

2 MEDIATIZAÇÃO DAS IMAGENS: ENTRE PROBLEMAS E PROPOSIÇÕES

As imagens são sedutoras por natureza, preenchem os olhos, encantam com suas cores, traduzem o universo. Neste contexto insere-se a fotografia, “mágica” desde seu princípio e detentora de um real não mais capturável, uma aproximação e uma negação da morte ao mesmo tempo, como diria Edgar Morin. A fotografia jornalística é a cicatriz do fato, a sua transformação, pelo fazer jornalístico, em acontecimento midiático que insere a imagem em outro espaço, em outro tempo, o do passado transformado no presente e, quem sabe, no futuro. É o retrato denunciador, a esperança figurativizada, o caos com rosto, a informação em ângulos, enquadramentos e, atualmente, pixels. A partir desses pensamentos aparentemente desconexos, inicia-se este trabalho com uma constatação: as imagens tem a estranha capacidade de enredar o espectador e de confundir o operador² do equipamento que também é tragado pelo jogo de significação produzido, afinal como afirma Flusser (2008, p.15) “somos testemunhas, colaboradores e vítimas de uma revolução cultural cujo âmbito apenas adivinhamos. Um dos sintomas dessa revolução é a emergência das imagens técnicas em nosso torno”.

Tais imagens técnicas estão em filmes, na televisão, cobrindo quarteirões em enormes outdoors, nas revistas, nos jornais, nos blogs onde há a voluntarização para se transformar em imagem, isto é, em toda parte. Estas imagens técnicas estão ligadas ao jornalismo de tal forma que se torna quase impossível dissociá-los, tamanha a naturalização do fotojornalismo como um texto tão ou mais completo que o texto verbal, numa substituição da “textolatria” pela “imagemlatria³”, mesmo que no momento atual isto não implique na abolição dos textos verbais, mas na produção e consumo acelerados de imagens.

² Os termos operador e espectador são utilizados, aqui, na perspectiva de Barthes, de Operator e Spectator, sendo ambos responsáveis pela narratividade das imagens

³ Cria-se um neologismo na ausência de uma palavra que dê conta de explicitar a idolatria despertada pelas imagens.

Embora nos congressos e eventos sobre fotografia e jornalismo se discuta o papel cada vez maior das imagens, permanece uma sensação de que há muitos aspectos não tocados, de que a revolução em curso, referida por Flusser, parece ainda não ter sido dimensionada. Na sala de aula, em disciplinas de Fotografia para a graduação de Comunicação Social, a inquietude diante das imagens midiáticas amplia-se, uma vez que percebe-se a nítida apropriação do fazer midiático, já reflexo do “*bios* midiático” referido por Sodré (2006), mas de um modo quase acrítico. A ausência de discussão sobre as imagens produzidas se deve em parte à popularização dos dispositivos como a câmera fotográfica⁴, porém há uma banalização do modo de ver, um certo condicionamento do olhar. Isto se reflete nas fotografias produzidas por estudantes para disciplinas como Fotojornalismo ou Fotografia Publicitária, nas quais verifica-se uma repetição das imagens já vistas pelos alunos, não apenas no que tange à angulações, mas na forma de perceber o acontecimento. Isto é, não se trata apenas de referências, mas de um condicionamento, sendo quase impossível que as imagens fujam, espontaneamente, da horizontalidade⁵ que a própria máquina impõe ou das imagens já inscritas midiaticamente.

Assim, este trabalho está organizado a partir de três perguntas centrais que correspondem às proposições e hipóteses constituídas na investigação aqui conduzida. Observa-se que estas três perguntas estão articuladas entre si e não eliminam a existência de outras perguntas periféricas. Elas podem ser formuladas da seguinte forma: **de maneira geral, quanto às relações entre midiatização, o que se identifica como processo de totemização a partir da inscrição de imagens sobre acontecimentos da agenda jornalística?**

Ligada a esta, a segunda questão relaciona-se com o aspecto dos meios enquanto dispositivos, isto é, **quais são as operações semio-técnicas e processos sócio-antropológicos subjacentes à distribuição e circulação da imagem jornalística em dispositivos?** A partir disso, surge a terceira questão, também específica, que é: **que tipo de relação as lógicas jornalísticas**

⁴ Essa popularização é positiva no sentido da inclusão do equipamento no cotidiano, mas negativa em termos do pensar fotográfico, uma vez que as câmeras em celulares e equipamentos portáteis geram uma proliferação de autorretratos iguais.

⁵ A horizontalidade diz respeito ao enquadramento no visor da câmera e ao movimento que o fotógrafo faz para fugir das delimitações que o dispositivo determina. Porém, produzir imagens verticais implica em virar a máquina, mudando sua empunhadura, e, mesmo simples, raramente é produzida espontaneamente, exceto mediante solicitação do professor.

estabelecem com os processo de circulação midiática considerando a distribuição das imagens sobre os acontecimentos que constroem?

Para se chegar a tais formulações foi necessário questionar o próprio objeto, sendo que tais perguntas são fruto de um aprofundamento, pois as perguntas iniciais estavam centradas numa concepção muito simplista e essencialmente teórica. A primeira proposta defendia a ideia de que a circulação das mesmas imagens levaria a um novo tipo de iconoclasmo, ou seja, que a midiatização propiciaria uma espécie de quebra, destruição das imagens. A defesa argumentativa deste iconoclasmo midiático estava no fato de que muitas fotos mostravam a quebra de imagens, como a estátua de Saddam partindo-se ao meio, mas o termo iconoclasmo era usado em outro sentido, não da destruição física, mas da destruição imaginária por mecanismos midiáticos de seleção e de exclusão. Contudo, percebe-se que se trata menos de uma quebra e mais de um apagamento, uma vez que as imagens continuam existindo na esfera midiática, principalmente em bancos de dados e galerias, ainda que não circulem. Então não significa, necessariamente, que a eleição de imagens como símbolos demande uma destruição da imagem anterior, mas, sim, um jogo de poder. No caso Saddam, por exemplo, há a retomada da imagem anterior. O que ocorre, então, são movimentos, processualidades midiáticas de circulação e de visibilidade.

Parte-se da premissa de que a replicação de imagens em dispositivos jornalísticos diversos implica numa seleção de fotografias e numa conseqüente exclusão, o que faz com que as instituições midiáticas tenham um papel bastante central na definição da imagem material socialmente consolidada. A partir disso, seria possível ancorar a discussão na teoria do *agenda-setting* em seu terceiro nível⁶, isto é, quanto ao enquadramento das fotografias, uma vez que se trata mais de enquadramento, de frames, do que da tematização. Porém, pelo que se observa nos materiais empíricos, esta inclusão ou exclusão não depende apenas dos jornalistas ou das instituições ligadas ao campo das mídias. Exatamente pelo profundo processo de midiatização social, as lógicas midiáticas já estão introjetadas nos demais campos, fazendo com que atores individuais, por exemplo, repliquem,

⁶ A teoria do *agenda setting* foi criada por Maxwell McCombs em 1972 e desde então conta com três níveis, quanto ao tema, a forma e ao enquadramento. Por esta teoria os meios teriam condições de atribuir agendas determinando o que pensar, como pensar e também de que maneira deve ser visto determinado assunto. Enquadra-se nas pesquisas dos efeitos de médio e longo prazo.

quando em ações midiáticas, nos seus dispositivos, conteúdos e imagens que corroborem ou reforcem as imagens já inscritas nos dispositivos jornalísticos.

Essa percepção sobre o observado, com materialidades distribuídas, leva à problemática da circulação. Mas como entender a circulação, a partir de fluxos dos materiais (e não apenas de temas/agendas), entre instituições midiáticas e não midiáticas? Parte-se, aqui, do conceito de circulação de Verón (2004), em que, circulação é defasagem entre produção e reconhecimento. Aparentemente, esta concepção não dá conta do objeto aqui proposto, sendo que a circulação de que esta tese trata diz respeito àquilo que afeta a ambos (produção e reconhecimento) e que permeia as trocas de materiais significantes. Portanto, o esquema de Verón é mobilizado, aqui, para dar conta das proposições que serão posteriormente formalizadas. Contudo, o esquema, como foi desenvolvido inicialmente, não responde à problematização acima proposta, pois não se trata de verificar a produção ou o reconhecimento, mas a articulação destas esferas consolidada em dispositivos midiáticos.

A ideia de totemização que atravessa os questionamentos desta pesquisa é uma inferência que articulo com os materiais empíricos analisados que não apenas revelaram não se tratar de uma destruição, mas indicaram a ocorrência de algo não bem explicável *a priori*, isto é, as imagens jornalísticas são selecionadas, algumas excluídas, mas a processualidade subjacente implica num apagamento da indicialidade⁷ em favor de uma simbolização, em que índices originais estão a serviço da representação de um conjunto de índices que perdem o valor. A contradição, aqui, é que o simbólico é esvaziado de seus antecedentes e pretende ocupar o lugar de seus subseqüentes (as relações). Pergunta-se, então, que terceiro é este quando mediado pela imagem? O conceito de totem, então, pareceu um caminho, ainda que, a partir dele, novas questões tenham se imposto, estas referentes à esfera antropológica convocada, às imagens imateriais que constituem o imaginário e, conseqüentemente, a cultura na e da mídia. Afinal, que totens são estes?

Destaca-se que as perguntas iniciais, apresentadas no Seminário de Tese e também na Qualificação, estavam agrupadas em quatro aspectos: sobre o processo

⁷ Quando se fala em apagamento da indicialidade implica que a característica indicial, de indicar que algo se parece com o referente está lá, mas que não é a principal característica, esta é opacada pela autorreferência. É o 11/09, mas é o 11/09 midiaticizado.

de regulação ou restrição das ofertas discursivas pelas instituições não midiáticas; quanto às lógicas introjetadas pelas instituições midiáticas nos demais campos para a inscrição de imagens; à transformação do cenário em função de novos dispositivos midiáticos convocados e às lógicas midiáticas empregadas para produzir imagens símbolos. Tais aspectos não deixaram de ter validade ou muito menos de ser abordados no trabalho, mas adquiriram uma força menor frente a outras questões, contudo este conjunto de questionamentos e seus apontamentos integra a tese de modo articulado com as questões centrais, ou seja, não se trata de negar o caminho realizado, mas de avançar passos em direção à saída do labirinto, metáfora empregada por Ferreira (2010) em relação à pesquisa, ou seja, um labirinto de ideias, começos, voltas, recomeços e infinitas dúvidas de um lado, e uma crescente sedução pelo objeto analisado de outro.

Dentro dessa perspectiva o problema de pesquisa se divide em três proposições centrais articuladas também entre si, configurando a hipótese dessa investigação. Quanto ao modo de participação da mediação no processo de fixação simbólica a partir da imagem – que se nomina como totemização do acontecimento jornalístico –, entende-se que as práticas comunicacionais mediadas se dão conforme as lógicas desenhadas pelas instituições midiáticas. Percebe-se que há uma apropriação do fazer midiático por parte de outras instituições, como parte de estratégias de campos sociais para que seus discursos alcancem espaço no recorte midiático, ou seja, as instituições não midiáticas regulam suas ofertas discursivas, e, ao fazer isso, oferecem imagens ou restringem o acesso para a produção jornalística das imagens, o que significa dizer que as instituições contribuem para a construção do acontecimento ao agir como “selecionadores” do que deve ser visto, ainda que isso não signifique, efetivamente, que apenas o que foi disponibilizado ou produzido pelas instituições não midiáticas será veiculado pelas instituições midiáticas.

Isto é, as instituições não midiáticas participam do processo de regulação das ofertas e demandas de imagens, o que interfere na eleição da angulação das coberturas jornalísticas sobre os acontecimentos. Esta proposição (a circulação como regulação) é convergente com a formulação de Ferreira, em diversos artigos citados na bibliografia, quando discute a mediação. O que diferencia nossa proposição é que investigamos isso na esfera das imagens, incluindo, nesse esforço, o trabalho metodológico de identificação das distribuições e,

simultaneamente, a compreensão da totemização como resultante do processo de valorização que, resultando em imagem-síntese, atravessa a produção e o reconhecimento.

Neste sentido, a regência dos processos está mais para uma orquestração em que as partes se afinam, embora em cada parte sejam visíveis as marcas das instituições midiáticas, com seu trabalho em dispositivos e suas lógicas. Assim, a definição da imagem-síntese resulta de uma regulação entre instituições midiáticas e não midiáticas, chancelada pelas estratégias próprias do jornalismo, como a repetição de imagens, em dispositivos midiáticos que são configurados por suas lógicas.

Deste modo, pode-se perceber que a partir da geração da informação para os meios, através do emprego de lógicas midiáticas também pelas instituições não midiáticas, criam-se os acontecimentos, pois as instituições midiáticas passam a operar sobre os materiais recebidos, afetando, por sua vez, as próprias instituições e os acontecimentos. Isso reforça a ideia de que o que é ofertado em dispositivos via instituições midiáticas já não é aquilo que as instituições não midiáticas em si propuseram, mas, sim, o resultado do jogo que se dá na intersecção entre processos sociais e comunicacionais mediados por dispositivos, sendo que esta intersecção, na visada deste trabalho, é regida, em termos de tema-acontecimento, por uma regulação visível no espaço da circulação em que as instituições midiáticas se integram pela competência de chancela, operando com seus próprios discursos.

Significa dizer, então, que não se trata apenas da reprodução das imagens dos acontecimentos disponibilizadas para serem vistas, mas da eleição de uma imagem como síntese do acontecimento, chancelada pelas instituições midiáticas, sendo que toda eleição representa uma exclusão. A partir da inscrição das imagens nos dispositivos midiáticos, os atores individuais passam a operar sobre estas imagens, apropriando-se delas para incluí-las em dispositivos midiáticos diversos não jornalísticos. Assim, uma imagem que aparece na televisão, vai para o jornal, migra para um blog e reproduz-se sucessivamente, retornando, posteriormente, para a televisão, o jornal e o blog, de forma circular, desprendendo-se do sentido primeiro, uma vez que as relações entre as instituições midiáticas, não midiáticas e os atores individuais passam a se dar em uma segunda esfera: a da circulação, ou seja, a partir de interpenetrações e intersecções entre produção e reconhecimento.

Portanto, a hipótese principal é de que a midiáticação integra o processo de totemização a partir da inscrição das imagens em espaços de intersecção e interpenetração, visíveis em dispositivos midiáticos inseridos nos mapas da distribuição, só realizáveis conforme lógicas da circulação, as quais, nesta pesquisa, se focam na consolidação de uma crença simbólica (valor) materializada na imagem-síntese.

A leitura das imagens permite entrar no conceito de totem que vem de uma perspectiva sócio-antropológica, propiciando inferências sobre o social e sobre o imaginário. Entretanto, mais do que identificar nas imagens técnicas ângulos, tematizações, narratividades, observa-se, em termos de operações, uma separação de carácter semiótico entre um objeto segundo, que está no lugar de outro, portanto, representando-o, e que deixa de se ligar ao referente, ainda que mantenha sua característica indicial. Trata-se, então, de um objeto que não se refere a um objeto particular, mas, sim, à própria imagem criada deste objeto, de tal forma que a própria categoria de símbolo parece não dar conta deste processo de autorreferencialidade. Isto é, a imagem torna-se o objeto, sendo que as menções posteriores são remissões feitas midiaticamente à imagem, portanto, ao totem, ou a este objeto que representa a si mesmo e que é aceito consensualmente por meio de operações de linguagem promovidas pela replicação em dispositivos midiáticos.

A partir disso, a proposição central deste trabalho refere-se ao comunicacional especificamente, pois parte-se da ideia de que há uma relação comunicacional que pode ser inferida a partir de processos de totemização das imagens identificada nos dois itens anteriores. Trata-se de uma relação social mediada por imagens, que resultam em processos fluidos e, portanto, líquidos, como defende Ferreira (2012). Porém, se de um lado as trocas são fluídas, de outro percebe-se que o midiático adere às imagens, hierarquizando o conjunto de imagens que postas em circulação.

É importante ressaltar que a partir do domínio cada vez mais amplo das técnicas e do *modus operandi* dos dispositivos midiáticos, os atores individuais, que seriam no modelo matemático da comunicação o destino “final” da mensagem, passam a ocupar o lugar de produtores no espaço dos dispositivos midiáticos. Esse deslocamento, de recepção para produção, altera o modelo clássico de instituições midiáticas/ não midiáticas e gera trocas incessantes que revelam que, na midiáticação, tanto instituições não-midiáticas como atores individuais afetam-se

constantemente, sendo atravessados pelas instituições midiáticas, no caso, aqui, jornalísticas. Isso significa que não basta restringir os estudos à discussão da produção ou do reconhecimento, mas, sim, no que ocorre entre estas duas esferas e, principalmente, nestas intersecções e interpenetrações, espaço de onde a circulação é ativada, ligando ambas as operações, produzindo deslocamentos e gerando novos sentidos.

Assim, nota-se que as imagens são inscritas em dispositivos assinados por instituições midiáticas, levando em conta o que é ofertado pelas instituições não midiáticas, como forma de transmitir as notícias, ou seja, como um discurso primeiro. Depois estas imagens são apropriadas por atores individuais que as reinscrevem em espaços midiáticos não jornalísticos. Ao serem replicadas em outros dispositivos que não jornalísticos, os discursos gerados já não se referem aos acontecimentos, mas às imagens veiculadas destes acontecimentos, num processo de autorreferencialidade midiática, conceito tomado a partir das proposições de Norval Baitello Junior. Isto significa dizer que o principal efeito gerado pela circulação das imagens está na afetação da realidade pela lógica dos meios e na produção de novos sentidos toda e cada vez que as imagens e os fatos são inscritos e reinscritos em dispositivos que operam conforme suas regras próprias, ou seja, trata-se não apenas da circulação intramediática, mas essencialmente intermediática.

Surge, desta maneira, uma espécie de hiperdispositivo, fruto do entrecruzamento de vários dispositivos midiáticos, jornalísticos ou não, que participam de um mapa de distribuição visível, sintoma de um processo realizado de circulação, na medida em que agregam valor, de modo que tais fotografias, vídeos, sejam replicados, reverberados, afetando todo o processo comunicativo e impactando diretamente na formação/abastecimento do imaginário. Isto implica dizer que, em minha perspectiva, a totemização é um valor social produzido na circulação, ou seja, no exercício do poder entre produtores e receptores que se alternam em suas funções na geração de materiais significantes. A partir disso, tem-se as imagens-totens hierarquizando as interlocuções sociais e organizando as demais imagens e a própria interpretação do acontecimento, pois este deixa de estar acessível. Dito de outro modo, as imagens-totens produzidas na circulação são estruturas estruturantes de outras inscrições e práticas.

Com base nestas perguntas e proposições desenvolve-se a pesquisa, primeiro buscando clarear os conceitos teóricos básicos, a partir da contextualização

da imagem e da fotografia, para posteriormente aprofundar os conceitos mobilizados nas análises, como o esquema da mediação e a própria noção de totem clássica advinda de Durkheim, Freud, Cassirer e Lévi-Strauss.

3 IMAGEM: DEFINIÇÃO VOLÁTIL

A relação entre “mídia” e imagem e as múltiplas implicações do uso cada vez mais indiscriminado da fotografia, do vídeo, dos *maschups*, altera a percepção que se tem a respeito das interações entre instituições midiáticas jornalísticas, não midiáticas e atores individuais midiaticizados, uma vez que tais imagens se tornam cada vez mais acessíveis. Esta acessibilidade resulta no estabelecimento de vínculos e na criação compartilhada de imagens simbólicas, que são nomeadas aqui como totens, ou seja, imagens que se sobrepõem aos próprios acontecimentos a que se referem. O tema “mídia e imagem” é abordado como uma problemática do âmbito da circulação, em minha perspectiva intra e intermidiática. Desta forma, são mobilizados conceitos como midiatização, dispositivo midiático como um local de disputa de poder, poder simbólico efetivamente, mas não seria possível tratar de tais abordagens sem antes discutir a perspectiva adotada, aqui, em relação à noção de imagem, pois ela não é mobilizada apenas como fotografia ou como estrutura material, mas, essencialmente, como imagens técnicas, em suas variadas formas, que abastecem e colonizam o imaginário, gerando imagens imateriais.

Assim, este capítulo de abordagem teórica emerge da necessidade de compreender os conceitos de imagem para além da discussão centrada no objeto resultante da refração da luz. Minha investigação se encontra na confluência entre os elementos que compõem o processo de midiatização a partir da noção de que os dispositivos midiáticos ocupam um espaço de intersecção entre as variadas forças em jogo para que uma imagem adquira espaço na esfera da circulação. Contudo, a imagem é essa palavra tão apropriada, tão banalizada em certo modo, mas que nem sempre é entendida para além da sua característica evidente de representação de um referente. Portanto, antes de ingressar na discussão específica da midiatização das imagens, a partir dos casos recortados para esta tese, faz-se necessário retomar as perspectivas sobre imagem, a partir de um ângulo que considero produtivo, conceituado por Vilém Flusser (2002), de imagens técnicas, mas que se articula com as noções de imagens endógenas e exógenas de Bystrina (1998) e com as ideias de iconologia de Hans Belting (2004). Isto não significa, de modo algum, negar outras perspectivas, principalmente as discussões clássicas sobre a imagem e a fotografia, mas parte-se aqui do pressuposto de que interessa muito

mais a articulação destes conceitos com a discussão da midiatização, do que efetivamente a insistência em debates já amplamente feitos e que não se esgotam em si mesmos quanto à representatividade, à realidade capturada ou contida nas imagens, por exemplo.

Assim, neste capítulo, resgato os conceitos-chave de contextualização para esta tese, relacionando-os com as proposições de base já mencionadas anteriormente e construída a partir da situação problemática da pesquisa evidenciada no item anterior. Além disso, tais conceitos foram mobilizados no cotejamento com as análises empíricas realizadas sobre os objetos divididos em três casos: o 11 de setembro, a captura e morte Saddam Hussein e a morte de Michael Jackson. O que se apresenta, portanto, neste capítulo, é o conceito de imagem e imaginário e um breve apanhado da fotografia e do fotojornalismo que implicam numa importante visão evolutiva até se chegar ao que hoje temos de imagens-totens ou, na concepção de Flusser, biombos (2002) ou não-coisas (2007). Além disso, outro conceito convocado é o acontecimento, pois embora esta tese não trate do acontecimento em si, analisa o acontecimento construído, sendo importante a distinção de acontecimento jornalística e fato.

3.1 IMAGENS: DO CONCEITO À NÃO-COISA

Falar em imagem parece, por um lado, tão simples, ao mesmo tempo em que o termo carece de uma definição que vá além daquela focada no suporte. O termo imagem já recebeu inúmeros significados, muitos deles relacionados apenas a sua definição física como uma reprodução óptica de um objeto resultado da refração da luz. Porém, longe do conceito de produção ou captura de imagem, o que soa como indispensável para a compreensão do que esta tese se propõe é a discussão da gênese antropológica da imagem. Para Neiva Jr. (1994, p. 05), a imagem é “uma síntese que oferece traços, cores e outros elementos visuais em simultaneidade”. Já Jacques Aumont (1993) destaca que qualquer sinal que incide no globo ocular e passa por processos químicos e nervosos pode ser considerado imagem.

Assim, a percepção é o processo em etapas sucessivas, de uma informação que nos chega por intermédio da luz que entra em nossos olhos. Como toda informação, esta é codificada, em um sentido que não é o da semiologia: os códigos são, aqui, regras de transformação naturais (nem arbitrárias, nem convencionais) que determinam a atividade nervosa em função da informação contida na luz (AUMONT: 1993, p. 22).

Para além desta visão, Norval Baitello Júnior (2005) afirma que as imagens podem ser configurações de distinta natureza e em diferentes linguagens, sendo a maioria delas invisíveis. Conforme o autor, as imagens teriam nascido nas cavernas do sonho, ou seja, através da imaginação, e sendo, posteriormente, trazidas à tona no mundo da palavra. Isto quer dizer que as imagens vão além daquilo que é capturado pelos olhos, elas são o elemento constituinte do imaginário, portanto, as imagens podem ser resultados de objetos invisíveis, de coisas que jamais irão se materializar diante dos olhos. Corroborando com a definição de Baitello, Alberto Klein (2006) distingue as imagens materiais ou técnicas, perspectiva também adotada neste trabalho, como aquelas que são produzidas a partir de aparatos técnicos, incluindo neste caso desde esculturas e grafites a fotografias e holografias.

As imagens possuem variadas funções, sem que nenhuma delas se perca ao longo dos anos. Se, por um lado, uma imagem pode agir de modo mágico, de outro pode ter fins informativos, pode servir para fins estéticos e para reforçar a noção de belo, mas, indubitavelmente, uma imagem tem a função de eternizar os referentes⁸, num processo que está intrinsecamente relacionado com a própria palavra imagem. Quanto à etimologia, a palavra imagem deriva do termo *Imago* que, em latim, conforme Régis Debray (1993), quer dizer o molde de cera do rosto dos mortos. Já o termo *Simulacrum* significa o espectro. Da mesma forma, o termo *Eídolon* significa, em grego, o fantasma dos mortos. Com o passar dos anos, esta última expressão passou a também designar imagem. Deste modo, a etimologia da palavra imagem está relacionada ao fim mortal do homem, fim este combatido com a criação de imagens, uma vez que elas podem, por um lado, afastar a morte e, de outro, antecipá-la.

⁸ Ainda que os referentes sejam eternizados apenas e somente na imagem.

Conforme Dietmar Kamper (2000), na língua alemã, a palavra *bild* designa imagem, no entanto *bilidi*, no antigo alemão, significa a essência e forma, ao mesmo tempo em que “imagem, cópia e reprodução”⁹. A imagem, para Kamper (2002), tem pelo menos três funções: a de presença mágica, a de representação e a de simulação técnica, embora cada uma dessas funções abra espaço para outras subdivisões. A presença mágica é essa noção de que a imagem é idêntica àquilo que ela mostra, que retém a realidade, a sombra. É esta presença mágica que potencializa o poder das imagens fotojornalísticas pela noção do estar lá, do ter sido a testemunha ocular. A representação é entendida não como um ser na imagem, mas como partes do ser que são “imitadas”, ou seja, não é o referente que está “vivo” na imagem, mas uma rerepresentação dele, uma construção. E toda construção depende de uma técnica. É então que a terceira função aparece, a de simulação técnica, de uma ilusão, e, em não raras vezes, de uma autoilusão, que os aparelhos utilizados para produzir as imagens propiciam. Conforme o autor,

ocorrem duas premissas para se chegar à definição de que coisa é uma imagem, de que coisa são as imagens. Contra o medo da morte os homens só têm a possibilidade de fazer uma imagem dela. Por isso às imagens se prendem aos desejos de imortalidade. Por isso a órbita do imaginário é regida sobre o “eterno”, e por isso os homens sofrem hoje o destino de já serem mortos em vida. Uma tentativa de fugir disso deveria abolir as imagens, deveria alcançar um ponto para lá das imagens do qual não é possível um retorno à imortalidade (KAMPER, 2002, p.10).

Contudo, o termo imagem não está relacionado apenas com a morte ou com os duplos, mas principalmente com a noção de imitação. Platão¹⁰ e Aristóteles protagonizaram inúmeros debates a respeito do tema do que seria a imagem, visto que, para Platão, a imagem é imitadora e sedutora dos espíritos, constituindo-se em pura semelhança com objetos reais.

⁹ A noção de imagem, no antigo alemão, é apresentada por Kamper na Enciclopédia Antropológica “**Cosmo, Corpo e Cultura**” disponível via Internet no site <<http://www.cisc.org.br/>>.

¹⁰ Sobre as observações de Platão não se pode esquecer a Alegoria da Caverna, em que o filósofo abordou as condições culturais que incidem sobre quem vê e sobre a relação do olho com a alma.

Just as the images of objects produced in a mirror are similar to real objects, without, however, themselves possessing reality on the level of the objects, so do mimetically produced images, figurations, representations, and expressive forms refer to real objects without themselves being real. Similarity is thus the determinative characteristic of the image, in which reference to the real is combined with the illusory; on the one hand, the image is a double, and on the other, it is mere illusion (GEBAUER & WULF, 1995, p. 40)¹¹.

Então, a característica mais importante da imagem é que ela é análoga ao referente, mas o fato da semelhança não significa que ela não seja construída, uma vez que toda imagem demanda um referente que não se pode mais apreender ou capturar. Vilém Flusser (2002, p. 7) afirma que as imagens são superfícies que têm como objetivo representar algo, sendo que “a imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens”. Deste modo, uma imagem é fruto da criação do homem, entretanto, com a produção cada vez maior de imagens técnicas, dentre as quais se destacam as feitas pelos e para os dispositivos midiáticos, tem-se atribuído uma importância muito grande às superfícies. As imagens estão nas telas de computador, nos cinemas, nas fotografias, nas revistas, cobrindo grande parte dos jornais e os homens se fazem imagens para existir em blogs, redes sociais, se voluntarizam para aparecer. Não no sentido do exhibir-se, mas no sentido de aparecer como existente, tanto que é comum falar, atualmente, em presença digital, ou seja, imagem circulante.

Neste cenário, Flusser (2007) ressalta que as imagens se tornaram mais transportáveis, mas seus receptores, mais imóveis.

Os novos meios, da maneira como funcionam hoje, transformam as imagens em verdadeiros modelos de comportamento e fazem dos homens meros objetos. Mas os meios podem funcionar de maneira diferente, a fim de transformar as imagens em portadoras e os homens em designers de significados (FLUSSER: 2007,p. 159).

A afirmação de Flusser deixa claro que são as imagens que portam o mundo, sendo necessário aos homens uma constante “tradução” desse mundo a partir da interpretação das imagens. No entanto, o pensamento tem sido construído por

¹¹ “Assim como as imagens dos objetos produzidas em um espelho são similares aos objetos reais, sem, entretanto, que eles possuam a realidade no nível dos objetos, o mesmo também acontece com as imagens, figurações, representações e formas expressivas produzidas mimeticamente que se referem aos objetos reais sem que eles sejam reais. A similaridade é, assim, a característica determinante da imagem, na qual a referência ao real está combinada com a ilusão; por um lado, a imagem é um duplo, e por outro, mera ilusão” (tradução do autora).

imagens e o próprio Flusser (2002, p. 09) sintetiza o que são as imagens de fato: elas são “mediações entre os homens e o mundo”. Isto quer dizer que o mundo só é conhecido pelo homem por meio das imagens que ele cria, recebe e aprende a ver. Ainda para o autor (2002, p.16), a função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade de pensar conceitualmente, isto porque as imagens já oferecem todo o sentido ou limitam a capacidade de pensar além. Assim, sendo o pensamento constituído por imagens, é importante destacar que as imagens mentais são representações, imagens criadas fora dos objetos capturados pelo olhar.

Conforme Martine Joly (1996, p. 20), a imagem mental distingue-se do esquema mental usado para reconhecer um desenho qualquer. “Trata-se de um modelo perceptivo do objeto, de uma estrutura formal que interiorizamos e associamos a um objeto, que pode ser evocado por alguns traços visuais mínimos”. Desta forma, ao empregar a palavra interiorizar, a autora ressalta que as imagens mentais são construídas a partir de elementos já vistos e que vão sendo guardados em espécies de arquivos. Deste modo, o sonho, por exemplo, pode ser considerado a visualização resultante da construção de imagens que impregnam a memória, uma mescla de imagens já vistas ou transmitidas culturalmente e que, de certo modo, pertencem à experiência dos indivíduos.

Gilbert Durand (1997) ressalta que a imagem se localiza entre a consciência e o objeto, gerando uma consciência imaginante, que é uma não-coisa, o mesmo termo que Flusser emprega para referir-se às imagens, pois elas não são o objeto que mostram, são uma não-coisa, informações que formam coisas. Mais claramente, Wulf (2002) aborda o apropriar-se das imagens.

Fantasia, imaginação e capacidade imaginativa são três definições da capacidade humana de assimilar imagens de fora para dentro, portanto de transformar o mundo exterior em mundo interior, assim como a capacidade de criar, manter e transformar mundos imagéticos interiores, de origem e significados variados (WULF, 2002, p. 03).

Corroborando com Wulf, Gilbert Durand, citado por Cemin (1998), entende o imaginário como "o conjunto das imagens e das relações de imagens que constituem o capital do *homo sapiens*". Isto é, as imagens são coletadas pelos homens e vão constituindo conjuntos em torno de núcleos organizadores como os arquétipos, sendo que tais conjuntos se revelam nas imagens materiais produzidas pelos homens. Ao mesmo tempo em que este movimento se dá no sentido inverso,

isto é, os conjuntos de imagens imateriais são revelados pelas imagens materiais, que é o que interessa em especial neste trabalho a partir dos casos empíricos. Durand afirma, ainda, que os *sapiens* possuem uma angústia originária que é a noção do tempo que se esvai, a noção da própria morte, e as imagens podem, neste aspecto, afastar esta angústia ou postergar o sofrimento inerente. Tome-se como exemplo as fotografias de álbuns de bebês, são a certeza da finitude registrada, a antecipação do fim do momento e a permanência deste. No entanto, para além das abstrações do imaginário e dos desejos dos homens como sujeitos de si, cabe, aqui, destacar a importância da relação entre imagens mentais ou imateriais e imagens exteriores ou materiais que acompanham o homem durante toda a sua vida e que são mobilizadas midiaticamente.

O repertório iconográfico individual é formado por uma certa fusão entre o vivido e o não vivido, é resultado de uma soma de imagens “exógenas” na definição de Hans Belting (1994), isto é, imagens que transitam pelo exterior em suportes, que se somam e formam as imagens “endógenas”, ou seja imagens que pertencem ao universo interior, mas que são trazidas à consciência. Para Contrera e Baitello (2000) ocorre, no cenário contemporâneo, uma circulação muito grande de imagens exteriores, que estaria gerando uma crise do imaginário, uma vez que se perdeu a função que Ítalo Calvino (1998) descrevia como a de “ver de olhos fechados”.

Há uma exacerbação das imagens exógenas, já que quanto mais aumenta o seu fluxo, mais somos solicitados (e vemos nossa atenção nisso concentrada) a um contínuo movimento de exteriorização. Na mesma proporção dedica-se tanto menos atenção às imagens endógenas. Estas, é claro, não se extinguem, mas tomam-se cada vez mais inacessíveis, relegadas a um segundo e terceiro planos. Ao invés de cumprirem o papel de alimentar o âmbito externo, passam a espelhá-lo indiscriminada e acriticamente. O resultado é que o homem dos séculos XX e XXI se vê continuamente solicitado a responder às imagens do mundo, mas não pode organizá-las no seu próprio mundo interior, caótico e subnutrido de vínculos internos, perdendo o contato com suas próprias histórias. Assim, o homem contemporâneo está cada vez mais saturado de imagens exógenas e subnutrido de imagens endógenas. Este seria um dos fenômenos que contribuem para o atual desequilíbrio na 'ecologia da comunicação' (CONTRERA; BAITELLO: 2000, p.07).

Neste sentido, o surgimento do fotojornalismo tem contribuído para a produção massiva de imagens exógenas, produção esta que vem, ano após ano, deixando de estar limitada ao fazer do jornalista, uma vez que o equipamento ou aparelho, nos termos de Flusser (2002), está cada vez mais popularizado e os “programas” do aparato mais acessíveis. Contudo, não é o simples fato da

ampliação da produção das imagens que preocupa, mas o espelhamento indiscriminado e acrítico das imagens exógenas como bem destacam Contrera e Baitello (2000). O jornalismo, mesmo tendo rompido com as teorias clássicas, como a do espelho, ainda é visto por muitos como uma espécie de voz da verdade ou dos “olhos da nação”, como defendia Ruy Barbosa. Porém, os olhos midiáticos já não conseguem abarcar a gama de diversidades imagéticas que podem ser produzidas, ocorrendo uma limitação dessas múltiplas visões. E apesar dos aparelhos estarem cada vez mais automatizados e complexos, estão, ao mesmo tempo, mais acessíveis e fáceis de manipular, o que implica em uma polissemia de imagens, mas não necessariamente em olhares infinitos, empregando aqui a terminologia de Bachelard (apud Durand: 1988). O olhar infinito é aquele que vai além da percepção física, já o finito se centra nos registros físicos, na percepção sensorial. Conforme Magno Medeiros (2011), o olhar pode oscilar entre o finito e o infinito, ou seja, o receptor pode se tornar um detentor de múltiplos olhares, o que revela que ele é um ser ativo no processo de criação/interpretação das imagens.

No entanto, mesmo diante da compreensão de que a imagem é resultado de interações em diversos níveis, observa-se que o espelhamento das imagens exógenas é cada dia mais frequente, seja nas produções de fotografias, seja na recriação de imagens tomando como base outras imagens, preferencialmente jornalísticas, mas em especial a partir da ideia desta tese de que os fatos são transformados em acontecimentos, sendo, posteriormente, apenas recuperados via imagens, isto é, as imagens, principalmente as fotográficas aderem-se aos fatos, fundindo-se a eles, sendo necessário produzir mais imagens. Esta indissociabilidade das fotografias leva à ideia de “escalada da abstração”, termo cunhado por Flusser (2008) para dar conta de uma escalada de produtos que levam a lugar algum.

Em outros termos, durante muito tempo o homem precisou, essencialmente, saber fazer, por isso foi denominado *Homo faber*, mas com o tempo sua habilidade precisou tornar-se aparente, evidente, performática. “O novo homem não é mais uma pessoa de ações concretas, mas sim um *performer (spieler)*: *Homo ludens*, e não *Homo faber*. Para ele, a vida deixou de ser um drama e passou a ser um espetáculo”. O espetáculo a que Flusser se refere não é o mesmo de Debord (1967), ligado às imagens que mediam o mundo, mas indiretamente agrega esta concepção, pois o espetáculo que Flusser menciona é o da necessidade da protagonização, das sensações, da experiência. Para o autor tcheco (2008), o propósito de “toda

abstração é o de tomar distância do concreto para poder agarrá-lo melhor”. Baitello reforça que o salto para o vazio das não-coisas é “sem dúvida uma metáfora do deixar-se engolir. O teor metafórico desse salto para dentro do nada, juntamente com as aparições e imagens a partir do nada, constituem alguns dos elementos mais instigantes da atualidade”.

Tão instigantes que este trabalho centra-se, exatamente, nesta discussão, ou seja, no processo de circulação das imagens. Sendo, para tanto, crucial compreender o contexto da mediação das imagens e distinguir com clareza as imagens midiáticas das mediáticas, uma vez que ambas estão ligadas. Para Belting,

internal and external representations, or mental and physical images, may be considered two sides of the same coin. The levels, is inherent in the image practice of humanity. Dreams and icons, as Marc Augé calls then in his book *La guerre des rêves*, are dependent on each other. The interaction of mental images and physical images is a field still largely unexplored, one that concerns the politics of images no less than what the French call *imaginaire* of a given society (BELTING: 2006)¹².

Portanto, é de consenso que o imaginário é formado por imagens materiais e imateriais que se acumulam em substratos ao longo da vida, porém tal acumulação é resultado, em parte, do processo de mediação das imagens, pois acredita-se na ideia de que a exibição das mesmas imagens possibilita uma colonização do imaginário, de tal forma que este se torna coletivo, isto é social, partilhado, comum. Mas a colonização é sempre da ordem da imposição de um sobre outro e tal imposição, mesmo que não nociva, se dá pelos mecanismos de mediação e de exercício do poder simbólico, afinal colonizar é dominar o outro e, portanto, dominar a produção de imagens visíveis.

¹² Representações internas e externas, ou imagens mentais e físicas, devem ser consideradas como dois lados de uma mesma moeda. A ambivalência das imagens endógenas e imagens exógenas, que interagem em vários níveis diferentes, é inerente à prática da imagem da humanidade. Sonhos e Ícones, como Marc Augé os chama, em seu livro *La Guerre des rêves*, são dependentes um do outro. A interação das imagens mentais e físicas é um campo ainda amplamente inexplorado, que inclusive concerne à política das imagens ao nível do que os franceses chamam de *imaginaire* de uma dada sociedade.

3.2 IMAGEM NA E PARA A MÍDIA

As imagens transmitem mensagens, são portadoras de narratividades cada vez mais exploradas midiaticamente, de um lado pela ideia amplamente aceita de que a comunicação digital¹³ promoveu uma estetização do jornalismo, a ponto de impactar na dimensão dos textos verbais. Muitas publicações impressas, por exemplo, predeterminam em seus planejamentos gráficos o tamanho e quantas fotografias serão usadas na capa ou nas páginas internas, cabendo ao texto verbal a função de ancoragem, invertida, uma vez que tal função sempre foi nomeada à fotografia. Diante disso, a imagem adquire um amplo espaço na mídia. Belting (2008) destaca que há uma confusão entre o que a imagem é, ou para que serve, com relação ao que ela se refere. Ou seja, há uma aderência entre o objeto representado com a fotografia em si e com o meio onde ela está apresentada. Se a mídia for entendida como meio, suporte, há uma evidente separação, mas o conceito de mídia que se adota nesta tese não é o de suporte, mas, sim, o de mídia como *locus* de produção de sentido, como campo organizador da visibilidade. Porém não há, segundo Belting, uma forma de perceber as imagens senão através de um dispositivo que faça a mediação.

No visible images reach us unmediated. Their visibility rests on their particular mediality, which controls the perception of them and creates the viewer's attention. Physical images are physical because of the media they use, but physical can no longer explain their present technologies. Images have always relied on a given technique for their visualization. When we distinguish a canvas from the images represents, we pay attention to either the order, as if they were distinct, which they are not: they separate only when we are willing to separate them in our looking. In this case, we dissolve their factual "symbiosis" by means of our analytical perception. We even remember images from the specific mediality in which we first encountered them, and remembering means first disembodied them from their original media and reembodying them in our brain. Visual media compete, so it seems, with the images they transmit (BELTING: 2008; p. 02)¹⁴.

¹³ Entende-se por comunicação digital não apenas o jornalismo online, mas a propaganda online, as produções de atores individuais em dispositivos como blogs, *homepages* e as redes sociais.

¹⁴ Não há imagem visível que nos alcance de forma não mediada. Sua visibilidade repousa em sua capacidade particular de mediação, a qual controla a sua percepção e cria a atenção do observador. Imagens físicas são físicas em virtude da mídia que utilizam, mas a ideia de imagem física não pode mais explicar as tecnologias no presente. As imagens sempre foram confiadas a uma dada técnica para sua visualização. Quando distinguimos uma tela (*canvas*) de uma imagem, prestamos atenção a uma ou a outra como se fossem distintas, o que, na verdade, é falso; elas se separam somente quando desejamos separá-las em nosso olhar. Neste caso, dissolvemos sua "simbiose" factual por meio de nossa percepção analítica. Até mesmo nos lembramos de imagens destacadas de sua medialidade específica, na qual a encontramos pela primeira vez, e lembrar sig-

A ocorrência desta divisão entre mídia e imagem, embora possível, é cada vez menor, isto porque imagem e dispositivo se fundem, sendo muito mais valorizada a imagem do que o meio. Isto é, a imagem passa a ter mais voz, migrando de um dispositivo para o outro, que é exatamente a abordagem deste trabalho. A imagem de Michael Jackson, por exemplo, no seu suporte impresso, migra para a web em blogs, sites, vídeos, ganha outra vida por meios das reinscrições tornando a imagem em si mais poderosa e forte do que os locais onde ela foi inserida. Obviamente que sem tal inserção este efeito não seria permitido, mas pode-se dizer que a mídia como um *locus* de produção de sentido, por meio da soma dos dispositivos, potencializa o caráter pregnante das imagens. Neste aspecto, Belting ressalta que a medialidade não é sinônimo de materialidade ou de suporte, até porque em tempos de comunicação via pixels e números, o termo materialidade seria, no mínimo, inadequado. Para o autor (2008, p.3) também não é cabível considerar a mídia apenas como tecnologia, uma vez que *“media use symbolic techniques through which they transmit images and imprint them on the collective memory. The politics of images relies on their mediality, as mediality usually is controlled by institutions”*¹⁵

Dito de outro modo, falar em mídia compreende muito mais do que falar em tecnologia ou no impacto dos dispositivos, embora seja indispensável tal abordagem¹⁶. Falar em mídia, contudo, é abordar o fazer das instituições em jogo sejam elas midiáticas, como as jornalísticas, por exemplo, ou não midiáticas como usuários da web, poderes constituídos, órgãos públicos e etc. Dietmar Kamper (2001)¹⁷ destaca que na era atual “uns desejam tornar-se imagem, outros querem fazer imagens, ambos para capturar uma única significação que ainda conta: atenção pública”.

Ao pensar nesta perspectiva proposta por Kamper é possível perceber dois movimentos presentes, hoje, no que tange às imagens. O primeiro é a existência de

nífica, primeiramente, desincorporá-las de suas mídias originais e, posteriormente, reincorporá-las em nosso cérebro. As mídias visuais competem, ao que parece, com as imagens que elas transmitem (tradução da autora).

¹⁵ “As mídias utilizam técnicas simbólicas através das quais transmitem imagens e as imprimem na memória coletiva. A política das imagens reside na sua medialidade, pois a medialidade é, geralmente, controlada por instituições” (tradução da autora).

¹⁶ Não há uma negação da importância da discussão dos dispositivos, apenas neste trabalho o destaque não está neles, mas no que circula entre os dispositivos diferidos e difusos.

¹⁷ Texto traduzido por Ciro Marcondes Filho.

uma crescente produção de imagens para a mídia, o que durante muito tempo foi um papel restrito e um saber específico ao campo das mídias, tal produção de imagens se dá na voluntarização para se fazer imagem e para tornar-se um pouco repórter do mundo, sempre atento, com câmeras de celular, dispositivos de captação, ou seja, dominando as lógicas midiáticas. O segundo movimento, diretamente ligado ao primeiro, é que as imagens produzidas para a mídia vão ser expostas no campo das mídias¹⁸ e, assim, circular gerando materiais significantes que despertam a atenção pública, um elemento tão ou mais valorizado do que o ser e o ter.

Baitello Júnior (2007) questiona para que servem as imagens mediáticas? Para ele há uma mudança no cenário comunicacional, uma vez que este é formado por uma atmosfera saturada de possibilidade de vínculos que revela uma intencionalidade, seja esta a de oferecer novos usos para a imagem, como a fotografia ou a instalação artística com vídeos extraídos da TV, ou simplesmente a presentificação. Isto é, atrair para si olhares é criar imagens, sendo que criar imagens é uma comprovação de poder. Mas poder de quê? Poder de existência, de visibilidade, poder simbólico, sendo que este último será discutido no próximo capítulo. No entanto, para entender a imagem e sua circulação midiática é preciso entender a fotografia em si, tendo em vista que seu papel é cada vez mais amplo, inclusive rompendo com sua “aparência” estática para colocá-la em movimento ou para repetir movimentos prévios, como o caso do choque do avião contra as Torres Gêmeas ou a execução de Saddam Hussein.

3.3 FOTOGRAFIA : ESSE ESTRANHO QUE ME VÊ

A invenção da prensa por Gutenberg, em 1439, promoveu uma grande revolução técnica e social. No entanto, o impacto da invenção da fotografia talvez tenha sido ainda maior, isto porque configurou o início de uma era de comunicação visual, sendo que seus efeitos ainda estão em curso. Antes mesmo da primeira câmera, durante o Renascimento, a simples tentativa de reter o instante já demonstrava o papel que a fotografia teria sobre os homens, numa mescla de primor técnico e de encantamento mágico. Joseph Nicéphore Niépce, após longos cinco

¹⁸ Isto depende, obviamente, de sua qualidade, importância, interesse das mídias na temática.

anos de estudos e experimentos, obteve, em 1826, a primeira imagem sobre uma placa de metal, resultado de um tempo de exposição de oito horas. Na esteira dele, Jean Louis Daguerre criou o daguerreótipo, ou seja, o primeiro sistema de fotografia. Porém, seu uso só foi permitido ao grande público em 1839. No Brasil, em 1840, D. Pedro II, de apenas 14 anos, já produzia imagens registrando o país.

As primeiras imagens fotográficas causavam um estranhamento no público, primeiro, pela semelhança com os objetos, o que possibilitava a dúvida da retenção do espírito pelo aparelho, e, segundo, pela concepção de que a fotografia resultante do processo químico era a realidade apreendida. Isto gerava, inegavelmente, medo, o medo do novo, de se ver e de ser visto, ao mesmo tempo em que gerava atração pela novidade e pelo poder que ela representava para a burguesia em termos de registro das grandes famílias. Neste aspecto, Boris Kossoy (2001) afirma que

a descoberta da fotografia propiciaria, de outra parte, a inusitada possibilidade de autoconhecimento e recordação, de criação artística (e portanto de ampliação dos horizontes da arte), de documentação e denúncia graças a sua natureza testemunhal (melhor dizendo, de sua condição técnica de registro do aparente e das aparências). Justamente em função deste último aspecto ela se constituiria numa arma temível, passível de toda sorte de manipulações, na medida em que os receptores nela viam, apenas, 'a expressão da verdade', posto que resultante da 'imparcialidade' da objetiva fotográfica (KOSSOY, 2001, p. 27).

A colocação de Kossoy destaca a função de documento, visto que algo "concreto" no espaço e no tempo deixou seu vestígio na fotografia. Para o autor, a foto é uma representação a partir do real. No entanto, se a imagem fotográfica é uma representação, logo é uma construção, resultado de um processo criativo que é inerente ao próprio olhar humano. Já para Roland Barthes (1984), a fotografia pode mentir quanto ao sentido, mas jamais quanto à existência daquele "objeto" que se transforma em referente.

O referente da foto não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de referente fotográfico, não a coisa facultativamente real a que me remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto (imitar). Na foto jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado (BARTHES, 1984, p.115).

Barthes defende um “real no estado passado”, porém convém questionar: o real no estado passado ainda é real? Ao captar a imagem de um referente, em um determinado momento, nada mais se está fazendo do que construir um novo objeto, que é a própria fotografia. A realidade se perde nesse jogo de construção, pois é a imagem que substitui o objeto dito real. O referente não é mobilizado, retido, diante da câmera como acreditava Barthes, mas, sim, simulado, uma vez que a fotografia não é a captura do objeto, mas a criação de uma imagem deste objeto que pode ser diferente daquela vista presencialmente. Diversas vezes a imagem vista pelo fotógrafo não coincide com a imagem vista na fotografia, pois ela não é a transposição do referente para o papel fotográfico, mas uma “leitura” do objeto.

Assim, o espectador da imagem está vendo um “isso foi”, como Barthes chamou o momento do clique fotográfico, mas é um “isso foi criado”, levando em conta, inclusive, a própria programação do aparelho utilizado para construir a imagem. Vilém Flusser (2002, p. 24) chama a atenção para a “caixa preta” da câmera obscura ou da máquina fotográfica, pois o fotógrafo constrói as imagens valendo-se de um aparelho que o domina, visto que a “pretidão da caixa é seu desafio, porque embora o fotógrafo se perca em sua barriga preta, consegue, curiosamente, dominá-la”.

Ainda no que tange a essa discussão sobre a realidade ou não realidade fotográfica, Barthes (1990) afirma que a fotografia é um *analogon* perfeito do referente, mas não só. Ela também é “conotada” no sentido de ser trabalhada, construída segundo normas profissionais e técnicas.

O paradoxo fotográfico consistiria, então, na co-existência de duas mensagens: uma sem código (seria o análogo fotográfico) e a outra codificada (o que seria a ‘arte’ ou o tratamento, ou a ‘escritura’, ou a retórica da fotografia); estruturalmente, o paradoxo não é, sem dúvida a conjunção de uma mensagem conotada: aí está o estatuto fatal de toda a comunicação de massa, é que a mensagem conotada (ou codificada) desenvolve-se, aqui, a partir de uma mensagem sem código (BARTHES, 1990, p. 14).

Com base no argumento de Barthes, é possível afirmar que a imagem não é o real. A imagem fotográfica é uma apresentação mecânica de um objeto que é análogo ao real, mas que se constitui numa construção “codificada” desenvolvida pelo fotógrafo e pelo próprio aparelho. André Bazin (1945) destaca a objetividade da fotografia. Para ele, o próprio termo “objetiva”, que é empregado para denominar as

lentes do equipamento, já determina o olho fotográfico como uma substituição do olho humano. Porém, se o próprio olho humano cria objetos e cenas, a ideia de que a câmera permitiria uma criação de imagem isenta do papel do homem parece um tanto exagerada.

A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência de um objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução” (BAZIN in XAVIER, Ismail: 1983, p.125, 126).

O que Bazin argumenta é que a fotografia possui um efeito de real mais aproximado que a pintura, diferentemente do que foi defendido nos primórdios da fotografia quando muitos pintores utilizavam a imagem obtida por meio da câmera escura apenas como base para seus desenhos e pinturas. Porém, a transferência de realidade da coisa para sua reprodução não ocorre, efetivamente, exceto se tal transferência for entendida como na perspectiva desta tese, quando a imagem é que se torna o referente. Isto é, a transferência é tamanha que a coisa em si deixa de existir enquanto coisa a ser representada.

Philippe Dubois (1994) indica os momentos pelos quais a abordagem da fotografia passou. Numa primeira fase era entendida como o espelho do real; numa segunda, como uma transformação do real a partir da criação ou da incidência de códigos culturais. A terceira fase se constitui da fotografia como um traço do real, ou seja, um vestígio de que houve uma referência, o que remete à presença do índice. A indicialidade, é válido lembrar, segundo Peirce (1999), é a contiguidade física, não a semelhança. André Rouille, neste sentido, afirma que a discussão sobre o culto ao referente está ultrapassada, mesmo que ainda seja bastante importante. Ao refletir excessivamente sobre o referente, problematiza-se a visão do *spectator* de Barthes e a de *operator* de Henri Cartier Bresson, mas onde fica a dúvida da criação, uma vez que nem *operator* nem *spectator* são passivos?

O retrato não é a representação, cópia ou simulacro, de um rosto-coisa-modelo supostamente preexistente à imagem, mas a atualização fotográfica de um rosto-acontecimento em perpétua evolução. Isso coloca duplamente em dúvida o paradigma platônico da representação, retomado por Barthes e pelas concepções tradicionais de documento. De um lado, destrói a noção de modelo e de representação: a fotografia não representa exatamente uma coisa preexistente, ela produz uma imagem no decorrer de um processo que coloca a coisa em contato, e em variações, com outros elementos

materiais e imateriais. Por outro lado, isso transfere a fotografia do domínio das realizações para o das atualizações, e do domínio das substâncias para o dos eventos. A transparência da imagem ou indiscernibilidade da distância entre a imagem e a coisa fazem parte dos enunciados do verdadeiro que acompanham a fotografia-documento (ROUILLE: 2009, p.73).

Isto é, o enunciado tem um efeito de verdadeiro, sendo a imagem, portanto, uma ruptura, um recorte no tempo, uma vez que não se trata do referente, nem de sua apreensão, tampouco de um registro direto feito automaticamente, mas sim da produção de um novo real, o da ordem do fotográfico que só se efetiva após um conjunto de processos, muitos deles dados no interior da câmera escura e inacessíveis ao homem. Assim, a fotografia é sempre uma criação, inevitavelmente. Rouillé (2009, p.79) vai além, para ele

entre a coisa e a imagem, os fluxos seguem a trajetória da luz, mas dirigem-se a sentidos múltiplos. A imagem é tanto a impressão (física) da coisa como o produto (técnico) do dispositivo, e o efeito (estético) do processo fotográfico. Ao invés de estarem separadas por um “corte semiótico” radical, a imagem e a coisa estão ligadas por uma série de transformações. (ROUILLE:2009,p.79)

Isto implica dizer que a imagem se constrói em etapas sucessivas, desde o enquadramento, a escolha do equipamento, o ponto de vista. Além disso, tal construção demanda diversos códigos de tradução da realidade como a perspectiva, os técnicos inscritos no aparelho, os estéticos e assim por diante. Enfim, a produção de uma fotografia é um conjunto de operações, nem todas conscientes, que resultam em um enunciado. No entanto, com a proliferação dos dispositivos e entendendo, assim com o faz Agamben (2009), a imagem como um dispositivo, as imagens acabam por ampliar a capacidade visual do homem, o que não significa que ele veja mais do que antes, mas sim que esteja mais exposto às imagens das coisas e mais operante sobre elas, ainda que muitas dessas imagens sejam de elementos nunca vistos ou experienciados. Isto é, pela midiatização crescente da sociedade, esta nova ambiência instaurada permite que as imagens perambularem pelo espaço e estejam acessíveis aos olhos.

Rouillé (2009, p 82) aponta um declínio do caráter de documento das fotografias em função de que na sociedade da informação aquilo que não era visto no período industrial, tornou-se o “sempre-já-visto” termo que emprega para referir-se à relação entre as imagens televisivas e as imagens fotográficas. “A televisão informa, e a fotografia da imprensa comenta. Uma apresenta, a outra representa”. A

constatação do autor é forte e parece estar adequada apenas em parte. Sim, de um lado há o sempre-já-visto ou o eterno retorno das mesmas imagens, que é o objeto deste trabalho de doutoramento, tamanho o grau de replicação. Contudo, não é possível afirmar que a fotografia de imprensa, hoje, apenas comente os fatos jornalísticos, ao contrário, se a televisão gera imagens que são “congeladas” para que tais frames virem imagens estáticas e ocupem as capas no dia seguinte, como no 11/09, é a partir da inserção nestes dispositivos que as operações midiáticas se dão e que muitos acontecimentos jornalísticos são criados. Ou seja, a televisão apresenta, a fotografia de imprensa representa, e a inscrição cíclica destas imagens por instituições jornalísticas, ou não, determina a durabilidade de tal imagem no espaço e tempo. Isso se deve ao fato de que atualmente um dos critérios mais importantes para a fotografia não é o registro do momento-decisivo, como diria Cartier Bresson, nem mesmo o estar perto o suficiente como defendia Robert Capa, mas estar apto para circular entre os vários dispositivos midiáticos disponíveis dirimindo as lacunas de tempo e espaço, uma vez que ambos são fluidos. Para isso, nem sempre riqueza técnica ou plástica conta, muitas vezes a força da narrativa vale mais, mesmo diante de uma imagem de baixa qualidade e abrindo pontos como a de Michael Jackson na necropsia ou a de Saddam sendo decapitado.

A exigência do conteúdo em detrimento à qualidade técnica é aceita também em função da fabricação de equipamentos de pequeno formato. Se a *Leica* revolucionou a fotografia em seu tempo, o que dizer das pequenas lentes com recurso de abertura de diafragma presentes nos *smartphones*? O que dizer da facilidade de operação dos programas de computador para edição e tratamentos das imagens? E mais, o que dizer da apropriação cada vez mais intensa destes equipamentos como extensões do cotidiano? O famoso slogan da marca Kodak, quando esta estava em seu auge na produção de câmeras e filmes 35 mm, “*you press the botton, we do the rest*”, se inverteu de tal maneira que a fotografia contemporânea poderia alardear “eu pressiono botão e o resto se faz”. Sendo assim, a imagem autônoma, quanto valor ela tem? Depende, Arlindo Machado (1984) destaca que

as câmeras ‘dialogam’ com informações luminosas que derivam do mundo visível, também é verdade que há nelas uma força formadora muito mais que reprodutora. As câmeras são aparelhos que constroem as suas próprias configurações simbólicas, de outra forma bem diferenciada dos objetos e seres que povoam o mundo; mais exatamente, elas fabricam

'simulacros', figuras autônomas que significam as coisas mais que as reproduzem (MACHADO, 1984, p. 10).

Portanto, as imagens, sejam elas fotográficas ou não, são simulacros que visam significar este mundo do qual se fala, atribuindo-lhe sentidos e fazendo com que ele possa ser compreendido e, mais que isso, reconhecido ou reinvestido de novos e mais sentidos. Seria esse, então, o papel do fotojornalismo?

3.4 FOTOJORNALISMO: ENTRE ESPELHO E BIOMBO

O jornalismo sempre foi visto, no senso comum, como o discurso da verdade. Com o passar dos anos essa visão de verdade perdeu força, como mencionado acima com relação à fotografia, sendo o jornalismo visto como um discurso que visa “parecer verdadeiro”. O acréscimo do termo “parecer” concede ao jornalismo uma nova característica, pois permite que ele apenas pareça com o real e não se constitua em sua tradução fiel. Entretanto, no que se refere à imagem, essa magia de “cópia do real” parece não estar dissociada, mesmo quando se desconfia que algumas das fotografias mais famosas foram feitas a partir de trucagens, como é o caso da imagem mais emblemática da Guerra da Criméia, intitulada o “Vale da sombra da morte”. A imagem fotográfica parece incontestável, pois carrega consigo a noção de espelho da verdade, ainda que se saiba que todo espelho sempre distorce um pouco a imagem que reflete. Em função das profundas mudanças pelas quais o fotojornalismo vem passando, torna-se imperativo contextualizar o seu surgimento a fim de localizar no tempo e no espaço os pontos de virada¹⁹ desta prática e o seu papel na contemporaneidade, principalmente em tempos de mediações líquidas, como afirma Ferreira (2012), ou seja, onde os fluxos possuem maior valor.

O fotojornalismo surge por volta de 1842, na Alemanha, num ambiente positivista e, por isso, foi encarado como um mero reflexo dos fatos. Com o avançar dos anos, a prática da fotografia foi aprimorada e o fotojornalismo profissionalizado, fazendo com que a imagem, na imprensa, não significasse apenas um avanço

¹⁹ O termo ponto de virada é empregado, aqui, como uma apropriação da expressão clássica do cinema quando os roteiristas preveem uma mudança, uma transformação na história que faz com que ela ganhe ritmo, atenção.

estético dos veículos com o uso de figuras ilustrativas. A fotografia insere-se na imprensa, principalmente, para tornar os relatos mais confiáveis. Conforme Jorge Pedro Souza (2004), as primeiras manifestações do que viria a ser o fotojornalismo podem ser notadas quando as primeiras câmeras foram apontadas para acontecimentos, visando obter um testemunho do ocorrido.

Mais rigorosamente, a fotografia é usada como news medium, entrando na história da informação, desde, provavelmente, 1842, embora, com propriedade, não se possa falar da existência de fotojornalismo nessa altura. Aliás, o fotojornalismo necessita de processos de reprodução que só se desenvolvem a partir do final do século XIX – até meados do século passado, desenhistas, gravuristas e gravuras de madeira eram intermediários entre fotógrafos e fotografias e os leitores (SOUSA, 2004, p. 25).

De fato, somente com a zincogravura é que a publicação direta de fotografias foi possibilitada. Um incêndio, em 1842, ocorrido em Hamburgo, foi uma das primeiras fotografias “jornalísticas” feitas para informar. Nos Estados Unidos, a primeira fotografia de um fato ocorreu em 1844. A imagem, feita com um daguerreótipo por William e Frederick Langenheim, mostrava uma aglomeração de pessoas em torno de um motim na cidade de Filadélfia. A partir de então a fotografia passou a ser utilizada em maior escala e na Guerra Americano-mexicana, ocorrida entre 1846 e 1848, os jornais enviaram seus primeiros correspondentes portando daguerreótipos, o que já anunciava o íntimo relacionamento entre a fotografia e as guerras. É importante destacar que a partir de 1842 começaram a surgir as revistas ilustradas. *A Illustrated London News* atingiu o auge entre 1855 e 1860, com uma tiragem de 300 mil exemplares, o que para Sousa (2004, p. 27) “indicava uma crescente apetência social pela imagem”. Apetência, esta, que só aumentou com o passar dos anos.

As primeiras imagens de imprensa tinham como temática as paisagens de locais distantes, mas no final do século XIX os estudos permitiram reduzir o tempo de exposição, melhorar a qualidade das lentes e adotar processos químicos. Esses avanços permitiram a difusão do negativo-positivo e da fotografia como obra de arte múltipla, e não mais única, ou seja, a fotografia passa a ser reproduzida em larga escala. A partir de 1900, o fotojornalismo se insere no cotidiano dos cidadãos, com o surgimento de novos veículos e com a mescla de textos e imagens, além da utilização das legendas. Ainda conforme Sousa (2004), nos EUA, a fotografia se

impõe na imprensa de forma decisiva, não num processo de estetização ou simples complemento do texto, mas de forma a mostrar a imagem como o principal da notícia.

Desse modo, a partir do final do século XIX, o fotojornalismo tornou-se um meio de ilustração direta dos fatos, muito em função dos avanços tecnológicos como o aparecimento da instantânea. Contudo, é no século XX que a imagem prepondera, gradativamente, sobre o texto, devido à revolução industrial, ao processo de alfabetização e também à popularização dos equipamentos e do domínio de seu uso. Na década de 30, por exemplo, a cobertura imagética dos acontecimentos chegou a atingir 38% das páginas dos jornais. Esse *boom* do fotojornalismo se atribui também ao surgimento, em 1935, da telefoto, que permitiu a distribuição de imagens para muitos veículos por meio de agências de notícias, que ainda hoje são centrais na difusão das imagens jornalísticas. Com a ampla aceitação social da fotografia e a sua intrínseca relação com o jornalismo, o fotojornalismo tornou-se crucial para a difusão de valores e inseriu-se em um jogo entre instituições, sendo decisória para movimentos políticos e para a própria legitimação das guerras como ocorreu na Primeira e na Segunda Guerra Mundial, bem como na Guerra do Golfo Pérsico e, mais recentemente, o que este trabalho aborda, no 11 de setembro e na Guerra do Iraque. Neste sentido, Arbex Jr (1997, p. 18) argumenta que “a imagem se transformou numa arma de guerra fundamental”, isto porque a partir dela é possível criar e abastecer o imaginário coletivo, legitimando ações e ideias.

Dulcilia Buitoni (2011) ressalta que a fotografia substituiu gradativamente a ilustração no jornalismo e que as revistas como “O Cruzeiro” e a “Revista da Semana” foram determinantes para criar um público ávido por imagens, sendo o imaginário visual constituído por meio das páginas destas revistas. “O Cruzeiro”, em especial, inovou os formatos jornalísticos ao propor as primeiras reportagens ilustradas em que a imagem organizava os textos, tendo estes uma importância secundária. Neste período surgiram as primeiras fotorreportagens, que migraram, posteriormente, para as páginas dos jornais Última Hora e Jornal do Brasil. Trata-se já da década de 60 e os veículos impressos tiveram de se adequar às imagens popularizadas na televisão. O Estado de São Paulo, tão logo foi criado, em 1966, já trazia fotografias na capa, muitas ocupando uma página inteira. Na esteira destes pioneiros, outras revistas e jornais foram produzidos e postos em circulação, contudo havia neste período uma aceitação tácita da verdade das imagens, sendo

apenas após os primeiros questionamentos na Europa, que a problemática do (ir) real da fotografia ganhou corpo no país, ao mesmo tempo em que um número cada vez maior de publicações foram sendo produzidas.

A partir disso, conforme Buitoni (2010), o fotojornalismo foi se desenvolvendo e permitindo a reprodução em série de muitas imagens. Se as primeiras fotografias jornalísticas valorizavam as belezas naturais do Brasil, posteriormente passaram a ser documentos, mas nem todas as imagens que aparecem na imprensa podem ser tidas como fotojornalismo. Esta distinção a autora faz com base em Pepe Baeza (2001) que defende que apenas a *fotoilustração* e o *fotojornalismo* são efetivamente fotografias de imprensa e, portanto, diferentes das demais imagens produzidas para a mídia. Com base em Baeza, Buitoni (2011, p. 90) afirma que “a foto jornalística está vinculada a valores informativos e/ ou opinativos e à veiculação num órgão dotado de periodicidade. A relevância social e política, a relação com a atualidade e um caráter noticioso também ajudam a classificar este tipo de foto”. Isto é, no fotojornalismo a noção de tempo é de suma importância. Já Baeza (2001, p. 31) define a *fotoilustração* como “toda imagem fotográfica composta por imagens advindas de processos fotográficos (que podem ser em forma de colagem ou fotomontagem)” e também a fotografia combinada com elementos gráficos, sendo especialmente empregada para reportagens especiais e matérias que não dependem de uma atualização dos fatos, por isso são geralmente as temáticas.

Contudo, conforme mencionado no início deste tópico, há uma série de mudanças que estão impactando o fotojornalismo: a questão econômica; a redução das equipes de reportagem e os multitarefas; além da crescente pasteurização das imagens em função da distribuição via agências de notícia e bancos de imagem. A questão econômica diz respeito à redução significativa no número de anunciantes e/ou assinantes dos jornais impressos brasileiros, tanto que o Jornal do Brasil deixou de circular nesta versão. Ao mesmo tempo, a pressão por resultados fez com que os fotojornalistas se tornassem também repórteres, assumindo não só a fotografia, mas a captação da informação e, em alguns casos, até mesmo a gravação de passagens ou de sonoras para os demais dispositivos da organização, este é o caso do grupo Rede Brasil Sul (RBS) do Rio Grande do Sul.

Diante da óbvia falta de tempo, as imagens tornam-se mais registros do que grandes reportagens. Entretanto, a maior alteração do fotojornalismo brasileiro está no número de profissionais nas redações e no seu deslocamento para os locais

onde a notícia ocorre. Isto é, muitos jornais reduziram o número de fotojornalistas, que são também os fotógrafos dos anúncios publicitários, e ampliaram o número de editores de imagens que selecionam o que deve ser visto dentro do ofertado pelas agências internacionais de notícia ou pelos próprios atores individuais midiáticos. Observa-se, nos casos desta tese, que, em especial, as imagens estão centradas em equipes da *Reuters*, *Associated Press* e raramente *France Press*, mas as equipes dos veículos brasileiros pouco se deslocam para acompanhar, por exemplo, os conflitos no Oriente Médio. Isto se deve, de um lado, pela tentativa de minimizar os custos e, de outro, pela certeza da qualidade do material imagético ofertado pelas agências, mesmo que tal material implique numa visão de um olho único, parafraseando Paul Virilio (1999). Neste aspecto, Buitoni (2010, p.104) destaca que “para as grandes estruturas anglo-saxãs como *Image Bank*, *Getty*, *Corbis*, algumas das quais com ações na bolsa, a imagem já não representa um suporte de informação, mas sim um produto de comunicação global”.

O fotojornalismo vive uma fase de dualidade: cresce em espaço e interesse popular, isto é, nunca as imagens foram tão valorizadas, ao mesmo tempo em que entra em declínio em termos de produção sensível, uma vez que está cada vez mais homogeneizada pelo conteúdo ofertado pelas agências e bancos e também pelo próprio condicionamento dos modos de ver. Há uma espécie de limitação à fotoilustração. Mas então como explicar a replicação destas imagens jornalísticas em dispositivos diversos, mesmo os não jornalísticos? Eis um outro ponto a se considerar, diante do webjornalismo, as imagens jornalísticas migram para novos suportes, com novas materialidades, mobilizando imaterialidades, rompendo com a ideia da eternização do referente, uma vez que uma imagem posta num site hoje, pode simplesmente ser apagada 10 segundos depois.

Em contrapartida, criam-se bancos de memórias jornalísticas, fotos-memória em galerias de imagens disponíveis sempre. Isto é, o fotojornalismo tido como janela para o mundo tornou-se, na concepção de Flusser (2002), a mesma perspectiva adotada neste trabalho de doutoramento, como um biombo, isto é, aquilo que impede de ir além. Tal impedimento se dá pelo esgotamento provocado pelo excesso de imagens voláteis e, principalmente, pela cristalização das imagens simbólicas ou predeterminadas como tais. No entanto, como ponto de partida para toda e qualquer fotografia jornalística, está o fato, sendo a distinção de fato e acontecimento um elemento importante para compreender que coisa é essa que

adere às imagens, que a partir de materialidades convoca imaterialidades e que é inerente ao jornalismo.

3.5 VISÕES DO ACONTECIMENTO

O jornalismo deixou de ser compreendido como mero relato dos acontecimentos, desde que a Teoria dos Espelhos, em que o jornalista apenas retrata e reflete o real, foi considerada insuficiente para dar conta do cenário midiático contemporâneo. As imagens inserem-se na mídia para reforçar e contribuir com a construção do mundo, uma vez que o papel atribuído ao jornalismo é cada vez mais o de criação do acontecimento midiático, isto é, o jornalismo não está a serviço da produção de fatos, portanto da criação de elementos que podem vir a se constituir notícia, ainda que muitos veículos de imprensa parecem ter assumido tal postura. O jornalismo está a serviço da informação, mas produzir informação a partir de fatos concretos demanda, inevitavelmente, criar o acontecimento jornalístico a partir de sua tradução e introjeção das lógicas midiáticas inerentes ao campo das mídias.

Em outras palavras, as imagens que inicialmente tinham apenas fins estéticos e eram empregadas como formas de romper com os blocos de texto, tornaram-se, hoje, tão importantes a ponto de complementar os textos e de, muitas vezes, oferecer aos olhos dos espectadores um número maior de significados e de sentidos ou até de contrapor os sentidos originais percebidos no texto verbal. Assim, as imagens perderam a função de âncoras e passaram a ser a base da própria notícia, povoando o imaginário coletivo. No entanto, algumas imagens parecem adquirir uma força maior do que a dos próprios fatos, vivendo para além deles. Neste sentido, faz-se necessário discutir quais são os processos midiáticos envolvidos na transformação de um fato em imagem-acontecimento²⁰.

É certo que o jornalismo vive de fatos, entretanto por que alguns fatos merecem visibilidade e outros não? Pode-se dizer que existem dois tipos distintos de fatos: os que merecem ser conhecidos e os que merecem ser esquecidos. A questão principal é: quem determina a quais grupos os fatos pertencem? Em não

²⁰ A expressão imagem-acontecimento é utilizada, aqui, no sentido de que a imagem do fato torna-se o acontecimento, portanto, não se trata apenas do registro do fato para a criação do acontecimento midiático, mas, sim, a transformação da imagem no próprio acontecimento.

raras vezes são as imagens que tornam um fato importante, são elas que merecem destaque nas publicações mesmo que acompanhadas de poucas linhas de texto. Isto se atribui, em partes, à lógica de que uma boa imagem vale por mil palavras, não sendo possível negar o apelo contido na fotografia. Tome-se como exemplo a imagem de Saddam Hussein sentado de cuecas em sua cela enquanto suas vestimentas estão sendo secas. O fato em si não é um acontecimento, tampouco mereceria destaque no recorte jornalístico do dia e quem sabe nem receberia uma chamada de capa. Porém, os critérios de notícia são outros em tempos de visibilidade aguçada. A imagem de Saddam de cuecas ganhou o mundo e a capa de dois importantes jornais, o *The Sun* e o *The New York Post*, mesmo que ambos tenham uma linha bastante sensacionalista. A partir da publicação da foto obteve-se o acontecimento.

Este é um dos muitos exemplos que podem ser citados sobre a criação do acontecimento midiático em relação à cobertura do fato, pois este último nunca será efetivamente transmitido ou capturado pelo jornalista. Em primeira instância, porque o significado das imagens não se encontra em sua superfície, para aprofundar o olhar e restituir as dimensões que foram abstraídas no momento da produção é preciso promover um movimento de *scanning*, ou seja, um vaguear pela imagem, sendo que o significado se constitui na síntese entre duas “intencionalidades”: a do emissor e a do receptor.

Cientes de que as imagens não são denotativas, se faz importante questionar se a fotografia jornalística que ganha a mídia e se replica em vários meios de comunicação depende ou não do acontecimento? E como reconhecer o potencial de um fato em constituir-se em acontecimento? Para responder a estas perguntas, cabe distinguir, claramente, as palavras acontecimento e fato, pois muitas vezes são usadas como sinônimos. O fato, na perspectiva adotada nesta tese, segue as discussões de Queré (2005), Benetti e Fonseca (2010) e remete à ideia de algo que ocorre involuntariamente, isto é, se referem àquilo que efetivamente ocorreu e do que se tem alguma forma de comprovação. Já o acontecimento é o que Charadeau (2007) denomina de “um fenômeno que se produz no mundo”, ou seja, já é fruto de uma elaboração de sentido. Muitos autores já discutiram e ainda discutem do que é feito um acontecimento. Para Louis Queré (2005), um acontecimento pode ter diferentes naturezas, alguns são pessoais, outros envolvem nações inteiras. O autor,

ao citar Arendt (1980), defende que o acontecimento é um começo e, ao mesmo tempo, um fim, visto que tudo aquilo que é anterior ao acontecimento se perde.

O acontecimento apresenta, pois, um caráter inaugural, de tal forma que, ao produzir-se, ele não é, apenas o início de um processo, mas marca também o fim de uma época e o começo de outra. É, evidentemente, este poder de abertura e de fecho, de iniciação e de esclarecimento, de revelação e de interpelação que nos interessa aprofundar (QUERÉ, 2005, p.03).

O acontecimento, na concepção de Queré, não é apenas da ordem do que ocorre, mas principalmente do que acontece a alguém. Então, por esta lógica, todo acontecimento exige uma afetação e demanda reações. Mais do que isso a lógica do acontecimento não é linear, sendo que esta se dá pela descontinuidade. Dito de outra forma, todo acontecimento demanda uma interrupção no espaço e no tempo, porém nem sempre algo que acontece se dá ao acaso, alguns fatos podem ser previstos com antecedência, bem como as reações por eles suscitadas, mas a sua transformação em acontecimento demanda sempre um investimento de sentido. Segundo Virginia Pradelina de Oliveira Fonseca (2010, p.174), o acontecimento jornalístico é um acontecimento de “natureza especial, que se distingue do número indeterminado dos acontecimentos em função de uma hierarquia, de uma classificação ou de uma ordem ditada pela lei das probabilidades”.

Assim, o que torna um acontecimento midiaticizável são os valores notícia, é a sua dose de inesperado, o seu caráter de unicidade. Quanto mais inesperado for um acontecimento, o mais passível de midiaticização ele é. Isto porque os meios de comunicação e os homens agem, como afirma Arendt (1980), como “profetas virados para o passado”. O texto ritualístico do jornalista nada mais é do que tornar uma ocorrência passada em atual e revesti-la de sentido para que ela permaneça gerando desdobramentos, seja no presente ou no futuro. Eliseo Verón (1997) destaca que os acontecimentos sociais não estão dados, mas são elaborados.

Los acontecimientos sociales no son objetos que se encuentran ya hechos en alguna parte en la realidad y cuyas propiedades y avatares nos son dados a conocer de inmediato por los medios con mayor o menor fidelidad. Sólo existen en la medida en que esos medios los elaboran. (...) Al desbordar la multiplicad de los modos de construcción, la eficacia de las invariables del discurso termina por producir una unificación imaginaria y valiéndose de poder de su designación, el acontecimiento se impone en la intersubjetividad de los agentes sociales. Los medios informativos son el

lugar en donde las sociedades industriales producen nuestra realidad (VERÓN,1997, p.III).²¹

Então, a partir de Verón, é possível dizer que os acontecimentos são elaborações, construções da realidade que seguem determinadas regras próprias dos meios de comunicação. Isto é, alguns acontecimentos só se tornam relevantes quando são expostos pelos meios, passam a existir socialmente apenas quando são midiáticos e quando passam a fazer parte da experiência individual de cada um. Entretanto, Queré aponta como problemática o fato de que muitas notícias se referem a acontecimentos que não chegam a integrar a experiência, dizendo respeito apenas a outros acontecimentos já dados anteriormente. Sua crítica vai mais além: para o autor, os acontecimentos noticiados perdem seu caráter de novidade quando são demasiadamente explorados por diversos dispositivos até que se tornem esvaziados.

Não há lugar nem para a compreensão do acontecimento, nem para a utilização do seu poder de esclarecimento, de revelação, de pôr a prova, onde prevalece a explicação causal e o comentário dos fatos, onde a preocupação de se colar à atualidade impossibilita o menor distanciamento relativamente ao que se passou. A modalidade privilegiada de experiência da notícia é, portanto, a do choque instantâneo: a informação espanta-nos ou perturba-nos, mas não se presta a nenhuma prova, desliza sobre nós sem nos atingir (QUERÉ,2005, p. 23).

Para além dos apontamentos de Queré, Ítalo Calvino (1998) coloca a perda da experiência real como um sintoma do tempo presente, onde os acontecimentos são transformados em notícias e imagens, mediando a vivência e fazendo com que se perca a capacidade de sentir o acontecimento. Para Calvino (1998),

hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo (CALVINO, 1998, p.107).

²¹ Os acontecimentos sociais não são objetos que se encontram já prontos em alguma parte da realidade e cujas propriedades e avatares nos são dados a conhecer de imediato pelos meios com maior ou menor fidelidade. Só existem na medida em que esses meios os elaboram. (...) Ao transbordar a multiplicidade dos modos de construção, a eficácia das inváriáveis do discurso acaba por produzir uma unificação imaginária e, valendo-se do poder de sua designação, o acontecimento se impõe na intersubjetividade dos agentes sociais. Os meios informativos são o lugar onde as sociedades industriais produzem a nossa realidade (VERON:1997, p III) (tradução da autora).

O acontecimento levado ao espaço midiático deixa de ser da ordem da experiência individual e passa a ser da ordem do coletivo. Neste aspecto, as imagens feitas e reproduzidas de recortes dos acontecimentos em si passam a se constituir em novos acontecimentos, determinando, assim, sua compreensão. É neste momento que as lógicas dos meios agem, fazendo com que um fato seja transformado em acontecimento e, posteriormente, alçado à categoria de notícia, ganhando visibilidade e fazendo com que ocorra um processo de circulação de sentidos. Muniz Sodré (2009) distingue fato, notícia e acontecimento. Para o autor, o acontecimento se pauta pela atualidade, por uma “experiência singular do aqui e agora” e o fato, mesmo inscrito na história, é uma “elaboração intelectual”. Porém, o acontecimento não deve ser entendido como uma sucessão do antes e depois, mas, sim, como um diferenciador.

O acontecimento não deve ser entendido como uma sucessão de dois estados das coisas (antes e depois), e sim como a síntese dessa disjunção na linguagem. O que acontece não é mera proposição (atributo da linguagem), nem simples sucessão dos estados das coisas (atributo do mundo), mas um diferenciador, tantos das significações quanto das coisas – em outras palavras, sentido e devir das coisas. (...) Mas relacionado à informação midiática, que é a atualização de um estado de coisas, o acontecimento é uma modalidade clara e visível de tratamento do fato, portanto, é uma construção ou uma produção de real, atravessada pelas representações e vicissitudes da vida social, o que equivale a dizer tanto pela fragmentação às vezes paradoxal das ocorrências quanto pelos conflitos em torno da hegemonia das representações (SODRE: 2009, p. 37).

Assim, o fato e o acontecimento são instâncias distintas, mas interdependentes. A partir do tratamento do fato, o acontecimento constrói, com base em regras e convenções, hábitos e práticas do próprio jornalismo, uma forma narrativa para a própria vida que é registrada por *framings*, ou seja, por fragmentos, visto que a transformação do acontecimento em notícia demanda um recorte prévio. O enquadramento proporciona, por sua vez, a organização da experiência social. Quando se trata, então, da inscrição de um acontecimento na esfera social, a mídia aparece como o dispositivo de conversão do social ao público. Neste sentido, Sodré (2009, p.38) afirma que “a midiáticação é, hoje, o processo central de visibilização e produção dos fatos sociais na esfera pública. Por isto, o enquadramento midiático é a operação principal pela qual se seleciona, enfatiza e apresenta (logo, se constrói) o acontecimento”. No entanto, é importante destacar que o acontecimento é construído não apenas pelos jornalistas, mas por uma gama de atores sociais,

extramidiáticos, que conferem ao acontecimento legitimidade. Isso ocorreu no World Trade Center quando, para reforçar o discurso jornalístico, tanto fontes oficiais, como representantes de entidades e da própria população contribuíram para construir, a partir da derrubada das torres, a Guerra Contra o Terror e a sua permanência no espaço midiático. O mesmo ocorreu, recentemente, com a morte de Michael Jackson quando instâncias não midiáticas passaram a abordar a morte do cantor, dando continuidade ao discurso dos meios.

A notícia é, portanto, uma interpretação do acontecimento, que posteriormente é novamente interpretado pelos atores sociais envolvidos, gerando novas interpretações. É aí que reside o foco da midiatização, do ponto de vista da circulação do sentido, que se dá entre as instâncias da produção (criação da notícia, valores, enquadramentos) e do reconhecimento (apropriação/reprodução/produções). Porém, Márcia Benetti (2010, p.162) acrescenta à discussão que o próprio jornalismo tem se tornado acontecimento. Isso ocorre, na visada da autora, em função do discurso inerente do jornalismo ser marcado por uma “*dimensão acontecimental*” e, ao mesmo tempo, porque a razão de ser do jornalismo é construir acontecimentos a partir das lógicas e dos critérios de noticiabilidade. Desta maneira, o jornalismo é acontecimento quando “pode ser tomado como índice de um presente social, do imaginário que une os homens em uma rede comum de questões existenciais, como índice de uma época e de os valores hegemônicos desta época”. Ou seja, o jornalismo é acontecimento quando assume o lugar de organizador da compreensão da vida cotidiana ou, como diria Harry Pross (1980), quando sincroniza os tempos de vida dos homens.

4 MEDIATIZAÇÃO: CIRCULAÇÃO COMO PODER E PODER EM CIRCULAÇÃO

As imagens são onipresentes na mídia, resultados de um processo de eleição do que deve ser visto, feito pelas instituições midiáticas que organizam o visível, numa antecipação *ad hoc* a valores que emergem no processo de circulação, num jogo de regulações. Essas instituições se configuram como parte dessas relações sociais, mas ocupando um lugar especial, na medida em que organizam as lógicas que passam a ser referências a outras instituições, também mediatizadas, na medida em que participam do concerto midiático pela inscrição em dispositivos. O campo perde, assim, sua característica de fronteira definida para se transformar em espaço articulado pela circulação em dispositivos diversos. Muniz Sodré (2002) afirma que mais do que mediada, a experiência é midiática, instaurando uma nova forma de vida, a focada *no bios midiático*. Mas o que é esse bios, referido por Sodré? Compreende-se que este termo só ganha sentido se pensado em termos dos dispositivos, em suas materialidades (não necessariamente e apenas tecnológica, mas a semio-linguísticas e interacionais). O conjunto desses dispositivos, onde instituições e atores se inscrevem, forma, sem dúvida, um ambiente.

Nesse sentido, é necessário refletir sobre o pensamento de Adriano Duarte Rodrigues, quando este destaca que é a natureza tensional da relação entre os diferentes campos sociais que está na origem da autonomização dos media, sendo que esses campos concorrem entre si visando a mobilizar o conjunto da sociedade, tentando impor suas regras de comportamento. Ora, na medida em que os dispositivos midiáticos estão em todos os lugares, já não se trata de uma concorrência entre campos, mas de ofertas e demandas distribuídas, sobre as quais se instalam estratégias diferenciais de valorização. Se, por um lado, o mundo da experiência, a partir da visada de Rodrigues, que caracteriza e legitima os campos tem migrado para o espaço midiático, por outro lado, perde valor a ideia de campo das mídias.

No diálogo entre Verón, Fausto Neto e Adriano Duarte Rodrigues é possível afirmar que a mediatização não diz respeito apenas ao meio de comunicação, mas, sim, às lógicas que são empregadas, pelas mais variadas instituições, para tornar

conhecido, público, e dar acesso aos acontecimentos que possuem relevância ou aos quais é atribuído relevância. Neste sentido, a premissa de que o campo das mídias organiza os acontecimentos, faz a gestão destes e regula ou determina a presença dos outros campos, bem como de seus discursos, é questionada nesta tese.

A partir do exposto, este estudo adota como caminho de discussão as imagens técnicas, com ênfase na fotografia, considerando-as como constituintes do imaginário, assim como já referido no capítulo anterior. Entretanto, mediante a profusão de imagens técnicas (fotografias, vídeos, *mashups*) produzidas diariamente, interessa saber como algumas alcançam relevo? E quem ou o que define quais imagens devem ser vistas? Defende-se que essa eleição se dá partir do jogo entre as instituições midiáticas e não midiáticas envolvidas, que se movem em dispositivos, adotando as lógicas de especialistas do campo das mídias como referência. Isto é, as instituições não midiáticas e os atores individuais se valem das lógicas das mídias para ter acesso ao espaço noticioso, porém, é o campo das mídias que chancela, *ad hoc* ou antecipadamente, quais as imagens que devem ser vistas e, logo, regulam a regulação da oferta de sentidos que nasce na circulação. Trata-se, então, de valorização das imagens distribuídas em rede²², sendo que este poder é exercido ou disputado por meio dos e nos dispositivos midiáticos.

Desta maneira, este capítulo parte do conceito de midiatização mobilizado neste trabalho, articulado às noções de campo e dispositivos midiáticos para dedicar-se com mais ênfase aos conceitos centrais que são empregados nas análises empíricas dos materiais que são: circulação, poder simbólico, autorreferencialidade e totemismo. Estes quatro elementos teóricos organizam o raciocínio de toda a pesquisa e abarcam as dimensões semiolinguísticas, sócio-antropológicas e comunicacionais, tomando como ponto de partida a hipótese de que a midiatização integra o processo de totemização das imagens a partir da inscrição destas na distribuição, e na circulação (valorização diferencial), via dispositivos midiáticos. Isto implica dizer que as imagens consideradas totens, como a de Michael Jackson negro, do WTC em chamas, em minha visada, hierarquizam as interlocuções sociais em dispositivos e organizam as demais imagens e a própria

²² O termo rede não se refere à rede de computadores ou web, mas sim a um sistema de rede, um imbricado sistema de inserções em dispositivo, remissões, reinserções em dispositivos midiáticos jornalísticos e de atores sociais midiatizados que podem também valer-se de dispositivos na web.

interpretação do acontecimento. Isto é, as imagens-totens produzidas na circulação são estruturas estruturadas estruturantes de outras inscrições e práticas.

4.1 MUDIATIZAÇÃO: A CULTURA DA MÍDIA QUE PERMEIA A SOCIEDADE

Assim como o termo imagem, a palavra midiatização merece um olhar mais aprofundado, visto que o uso da expressão de modo indiscriminado pode não contemplar tudo o que ela realmente representa. De modo geral, a palavra midiatização tem sido empregada para definir a relação entre processos sociais e comunicacionais que resultam na produção de sentidos, ao mesmo tempo em que para discutir a inserção e dependência cada vez maior da tecnologia, dos dispositivos, no dia a dia. José Luiz Braga (2006) afirma que “mediatização” pode ser empregada em dois âmbitos sociais: um que se refere aos processos sociais atravessados pelas lógicas da mídia e, um segundo, considerado por ele como macro, que se refere à “mediatização” da própria sociedade, ou seja, cada vez mais “dentro das lógicas da midiatização, os processos sociais da mídia passam a incluir, a abranger os demais, que não desaparecem, mas se ajustam”.

Dentro desta mesma linha de raciocínio, Antônio Fausto Neto (2008) afirma que a constituição da sociedade se alterou em função dos novos protocolos técnicos que passaram a organizar a vida social.

Já não se trata mais de reconhecer a centralidade dos meios na tarefa de organização de processos interacionais entre os campos sociais, mas de constatar que a constituição e o funcionamento da sociedade – de suas práticas, lógicas e esquemas de codificação – estão atravessados e permeados por pressupostos e lógicas do que se denominaria a ‘cultura da mídia’. Sua existência não se constitui fenômeno auxiliar, na medida em que as práticas sociais, os processos interacionais e a própria organização social, se fazem tomando como referência o modo de existência desta cultura, suas lógicas e suas operações (NETO: 2008, p.92).

Embora vários autores, como Verón (2004), Muniz Sodré (2002; 2006), José Luiz Braga (2006), Jairo Ferreira (2008,2009, 2010) e o próprio Fausto Neto (2008), discutam o conceito de midiatização e surjam diversos caminhos possíveis, é de consenso o fato de que as mídias deixaram de ser meros suportes intermediários das relações entre esferas sociais e passaram a ser uma nova ambiência, uma nova forma de vida. Fausto Neto (2006) destaca que a midiatização é algo maior do que as funcionalidades ou o papel instrumental atribuído às questões midiáticas. Para

ele, o conceito de midiatização emerge da própria comunicação que impõe sobre os demais campos suas próprias regras e lógicas, rompendo com os protocolos “clássicos” preestabelecidos. Deste modo, para Fausto Neto é possível afirmar que a sociedade dos meios, onde as mídias faziam a organização das interações, está ultrapassada, pois em seu lugar, instaurou-se a sociedade da midiatização, isto é, a cultura dos meios é a referência da própria sociedade, regendo os processos e as trocas entre instituições e os atores sociais. Esta perspectiva é adotada em partes neste trabalho, uma vez que entende-se a midiatização como uma nova ambiência, centrada na apropriação cada vez mais ampla da cultura dos meios. Entretanto, como esta tese não está centrada no processo de produção, nem da recepção, adota-se como caminho argumentativo a concepção de que midiatização é essencialmente circulação, ou seja, trata-se de uma propagação da cultura inerente aos meios que é introjetada socialmente, sendo que as lógicas midiáticas perpassam os dispositivos sócio-técnicos que afetam e permitem as trocas simbólicas.

Mesmo antes do estágio atual de complexidade da midiatização²³, Verón (2001) já afirmava que a sociedade se modificou com o surgimento dos meios de comunicação tidos como massivos, não apenas porque foi possível representar a realidade e guardá-la em imagens ou textos impressos, mas também porque, através dos meios, a comunicação passou a ditar as regras da vida em sociedade, gerando uma nova forma de vida, não mais focada na experiência, mas sim na vivência mediada. Desde que a Revolução Industrial ocorreu, muitas transformações se deram não apenas em termos de dispositivos técnico-midiáticos, mas em termos de comportamento, de acesso à informação e de organização, propriamente dita. Com a invenção da prensa de Gutenberg, o surgimento da fotografia, do cinema, do rádio e da televisão, os aparatos tecnológicos passaram a ser adotados no cotidiano das pessoas, criando novas formas de relação, seja entre os homens e os aparelhos, entre os aparelhos e os aparelhos e entre o sentido gerado pelos aparelhos para os homens.

Eliseo Verón (2001, p 14) argumenta que, num primeiro momento, os meios surgiram com fim “nobre”, ou seja, como meios a serviço da comunicação, como

²³ José Luiz Braga (2006) argumenta que a mediatização da sociedade encontra-se em um estágio bastante desenvolvido, porém o processo não está findado, ao contrário, está em fase de concretização. Em muitos aspectos a midiatização já é dominante, mas há uma incompletude que pode ser percebida nos problemas de circulação e na dificuldade da obtenção de respostas sociais.

“funcionários” dela. *“Una sociedad mediática es una sociedad donde los medios se instalan: se considera que estos representan sus mil facetas, constituyen así una clase de espejo”*. Um espelho que reflete uma sociedade que passa a depender destes “aparatos técnicos” para se comunicar, sendo representada nos meios e, mais que isso, pelos meios. Ainda para Verón (2001, p. 15), os meios não apenas são dispositivos de reprodução de um real que copiam de forma aproximada, mas são, sim, dispositivos de produção de sentido. *“Una sociedad em vias de mediatización es aquella donde el funcionamiento de las instituciones, de las practicas, de los conflictos, de la cultura, comienza a estructurarse en relacion direta con la existencia de los medios”*. Isto é, a sociedade mediatizada surge quando os meios deixam de ser apenas uma forma de intermediação e se constituem em instituições que agem conforme lógicas e modos preestabelecidos. A diferença dos meios para as demais instituições é que, na sociedade contemporânea, eles ocupam um espaço central, regendo e sincronizando, termo adotado de Harry Pross²⁴ (1980), os tempos de vida e o tempo de duração dos acontecimentos. Neste sentido, Adriano Duarte Rodrigues (1999) aponta para uma dependência dos dispositivos de mediação para a compreensão do mundo.

De facto, a percepção que temos hoje do mundo tornou-se dependente de complexos e permanentes dispositivos de mediatização que marcam o ritmo da nossa vida cotidiana, sobrepondo-se cada vez mais não à nossa percepção imediata do mundo, mas também aos ritmos de funcionamento das instituições que formam os quadros da nossa experiência individual e coletiva. São cada vez mais os complexos dispositivos técnicos de mediação que ajustam a nossa percepção do mundo às suas capacidades de simulação (DUARTE: 1999, p.01).

Embora a formulação de Rodrigues seja pertinente, observa-se que seus apontamentos ainda se baseiam nas questões dos meios, isto é, onde estes são importantes por seu papel mediador. Contudo, Fausto Neto (2006) destaca que a transição dos meios como meros suportes para a fase de instância de mediação foi apontada por Martín Barbero ao discutir ainda na década de 70 os meios e as mediações, centrando-se nas interações. Isto é, rompe-se com a sociedade focada

²⁴ Harry Pross (1987), embora não se dedicasse ao estudo da mediatização, atribui aos meios de comunicação a capacidade de sincronizar a vida e os tempos de vida. De certa forma é possível fazer uma aproximação do pensamento de Pross com as definições de mediatização. Através do discurso midiático e dos dispositivos empregados pela mídia, este campo social acaba por representar os demais, legitimando-os e se autolegitimando, propiciando a sincronização. Isto é, o que a mídia diz é verdade, é importante e merece ser visto, percebido, pensado.

na cultura midiática, passando à sociedade focada na cultura da midiatização, ou seja, os meios se transformam de suportes a centrais, seja na geração da informação como também na criação/abastecimento do próprio imaginário. Este cenário indica um novo modo de ver as mídias, o que torna as teorias empregadas para explicar a comunicação e seus processos, gradativamente, obsoletas. Fausto Neto (2006) ressalta ainda que

a intensificação das tecnologias voltadas para processos de conexões e de fluxos vai transformando o estatuto dos meios, fazendo com que deixem de ser apenas mediadores e se constituam a partir de uma complexidade maior em um ambiente que desenvolve operações tecno-simbólicas com incidências sobre diferentes processos de interações e práticas sociais. A mídia é definida como uma nova matriz que se funda em novas racionalidades com as quais realiza estratégias de produção de sentidos (FAUSTO NETO: 2006, p.05).

Desta forma, a midiatização é explicada por Muniz Sodré²⁵ (s/d) como sendo um novo *bios*, isto é, a mídia “não é um mero conjunto de canais transmissores de informação, e, sim, um verdadeiro entorno social, cimentado por informação”, que afeta os modos de vida. Isto é, a mídia institui modos de organização da própria vida. Neste sentido, Pedro Gilberto Gomes (2005) vai além ao afirmar que a midiatização é “um novo modo de ser no mundo”. As mídias se inserem no cotidiano, se relacionam diretamente com o funcionamento da sociedade e, por consequência, se imbricam nas instituições, assim a midiatização não diz respeito somente aos meios ou às maneiras de mediação, mas essencialmente aos processos de comunicação que passam a levar em conta as dinâmicas técnico-discursivas e as lógicas das mídias. Entretanto, convém destacar que estas lógicas não se referem apenas ao caráter tecnológico ou instrumental, mas, sim, dentro de uma perspectiva mais complexa e ampla, como dispositivos de construção de uma rede de afetações mútuas. Observando ainda que, conforme Fausto Neto (2006) as práticas de midiatização realizam ao mesmo tempo operações de inteligibilidade das realidades e construção destas realidades.

Para Martin Barbero (2004, p. 36), a questão tecnológica deixou de ser uma questão de meios, para tornar-se uma questão de fins, pois o sistema comunicativo atual é composto não apenas por aparatos, mas por novas linguagens, sensibilidades e pela sobreposição do audiovisual sobre a escrita. Em suas

²⁵ Citação extraída de recente entrevista publicada no site Canalcomum.

palavras, “o que estamos vivendo é a reconfiguração das mediações que constituem seus modos de interpelação dos sujeitos e a representação dos vínculos que dão coesão à sociedade”. Significa dizer, então, que para além dos meios entendidos como instrumentos, os meios se constituem, no momento atual da midiatização, em uma nova ambiência que através de suas lógicas, recursos tecnológicos e operações possibilitam a sua existência. Cada vez mais são as mídias que organizam os acontecimentos e a própria vida, fazem a gestão destes e regulam ou determinam a presença dos outros campos, bem como seus discursos.

Ferreira (2011) avança na discussão da mediação sem desconsiderar as abordagens anteriores. Para o autor, o que se vislumbra não é o fim da mediação, mas uma mediação líquida, isto é, exercida não apenas por um ou outro, mas uma mediação fluida, que implica na alternância de papéis. As mediações mediáticas seriam, na concepção de Ferreira, “a produção de fenômenos que singularizam o processo de mediação, situando os dispositivos como reguladores e transformadores dos contextos”. Essa abordagem resulta em três hipóteses sobre a midiatização. A primeira delas diz respeito à circulação, isto é, no momento em que atores e instituições jornalísticas partilham de dispositivos e de conhecimentos semelhantes a produção não se limita a uma destas esferas, mas sim se dá em revezamentos constantes, ora uma produção/consumidora, ora um consumo produtivo. Ou seja, há uma circulação intermediática, entre dispositivos diversos, jornalísticos ou não, que dialogam e que formam, juntos, o sentido dos acontecimentos. Para esta tese, em especial, a perspectiva adotada é de que a midiatização traduz-se em circulação, ou seja, naquilo que permeia, que é trocado nos fluxos, o que não é estático, uma vez que o sentido também não é.

A segunda hipótese sobre a midiatização levantada por Ferreira (2011), já abordada em textos anteriores (2010, 2006), é a de que os dispositivos midiáticos possuem um papel determinante, uma vez que agenciam a circulação a partir das dimensões técnica e tecnológica e semio-linguística-discursiva. Já a terceira proposição sobre a midiatização, na visada de Ferreira, se refere ao diálogo com Bourdieu quanto às estruturas estruturadas e estruturantes que afetam as interações. Portanto, percebe-se a partir do autor que as três proposições estão articuladas. O conceito de midiatização mobilizado nesta tese acolhe estas várias visadas uma vez que: a) há uma apropriação cada vez maior das lógicas das mídias perceptíveis nos casos analisados; b) o processo de mediação continua sendo

importante ainda que não centrado no fazer dos meios de comunicação, mas no processo de interação, de trocas; c) tais trocas se dão via dispositivos midiáticos que podem ser jornalísticos, portanto, de instituições midiáticas, ou de atores individuais midiaticizados; d) a partir do entendimento de que a midiaticização das imagens está ligada diretamente à circulação destas imagens, identifica-se que aquilo que está em jogo é o poder simbólico, uma vez que as fotografias veiculadas são estruturadas e passam a estruturar outras inscrições, chanceladas pelos dispositivos midiáticos jornalísticos.

Desta forma, na articulação destas quatro etapas, a midiaticização é empregada aqui na tentativa de verificar com maior clareza os códigos, estruturas e sistemas advindos das interações midiáticas que permitam tratar dos casos, ao mesmo tempo em que distinguir a midiaticização dos demais fenômenos comunicacionais. Destaca-se que a midiaticização das imagens, retomando o tema base deste trabalho, não é a tradução do acontecimento tal como foi, mas a construção de um acontecimento tal como é a partir de agora, a partir de sua inscrição na mídia.

4.2 JOGO ENTRE INSTITUIÇÕES: MOVIMENTOS DE REGULAÇÃO E RESTRIÇÃO DAS OFERTAS DISCURSIVAS

A sociedade é formada por um conjunto de elementos que estão constantemente em situação de jogo, ou seja, é constituída por indivíduos autônomos que se relacionam entre si. Para Pierre Bourdieu (1987), a sociedade é definida como um “sistema de relações”, onde cada fragmento interfere, contribui para a formação de um todo. Estes fragmentos podem ser chamados de campos, como, por exemplo, o campo político, o midiático. Bourdieu define campo como sendo uma rede ou uma configuração de relações objetivas. Partindo da ideia de que o “real é relacional”, o mundo social só existe em função das relações, o que inclui as interações, pois as relações entre indivíduos se dão para além das vontades individuais ou das consciências. Isto quer dizer que um campo se forma a partir de relações entre agentes ou instituições, num jogo de poder em que algumas relações são dominantes.

Para o desenvolvimento deste trabalho, a abordagem das instituições midiáticas e não midiáticas é compreendida considerando que elas funcionam a partir de lógicas de campo. Desse modo, o campo é o local onde se manifestam as relações de poder. Todo campo, para que seja considerado como tal, precisa ter uma estrutura clara definida como “regras do jogo”. O campo é, portanto, o local onde acontecem as “concorrências”, onde as lutas são travadas para estabelecer o domínio sobre os capitais, sejam eles culturais, econômicos, enfim, importantes para aquele campo em questão, aqui, para as instituições em jogo que disputam o poder das ofertas discursivas. Mas o campo, aqui, não está restrito às instituições midiáticas, fala-se em campo como espaço demarcado pela distribuição, luta pela valorização, em que atores individuais e instituições midiáticas e não midiáticas, disputam, estrategicamente, mas ao mesmo tempo, se adaptam ao ambiente, mesmo que líquido, que configuram.

Assim sendo, os campos sociais, ao possuírem um determinado domínio e legitimidade, passam a impor suas lógicas para os outros campos. E para que um campo realmente se efetive ele precisa estar em luta com outros campos, uma luta para que sua legitimidade se sobreponha, bem como seu poder. Portanto, em minha perspectiva, as instituições midiáticas e não midiáticas funcionam como campos, uma vez que possuem domínio sobre determinadas lógicas e operam conforme suas normas inerentes, tentando impor seus modos de atuação, como por exemplo, as instituições jornalísticas que são sistematizadas a partir de regras próprias, mas que são legitimadas, conforme seu poder, por atores individuais que replicam seus discursos. O poder simbólico do qual se fala aqui se refere ao termo cunhado por Bourdieu para designar o poder que consegue impor significações como legítimas e, a partir de símbolos, tornar possível a reprodução da ordem. Nesse contexto, o *habitus* funciona como “uma força conservadora no interior da ordem social” ou mais aprofundadamente como

sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de practicas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptada a su meta sin proponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente reguladas y regulares sin ser para nada El producto de La obediência a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestradas sin ser El producto de

La acción organizadora de um director de orquesta (BOURDIEU, 2007, p. 86)²⁶.

Por ser um produto da história, ou seja, por estar vinculado ao passado, o *habitus* origina práticas que são individuais e coletivas conforme esquemas engendrados ao longo dos anos, sendo que estas práticas são sempre afetadas pelas regras preexistentes, isto é, as experiências anteriores afetam diretamente as novas experiências, constituindo-as. Entretanto, na medida em que não estamos analisando as práticas, mas processos de valorização que emergem em disputas estratégicas sobre o que está distribuído, a nossa análise se orienta muito mais para temporalidades dos usos, com suas precipitações em termos de práticas. Esta breve revisão sobre o conceito de campo é indispensável para a análise exploratória dos objetos, uma vez que as instituições não noticiosas, como o Exército, no caso de Saddam Hussein, e a família, no caso Michael Jackson, agem, a partir de seu *habitus*, sobre o campo das mídias a fim de construir o acontecimento, o que só é feito, efetivamente, na esfera da distribuição e da circulação midiática. As instituições midiáticas em jogo valem-se de sua experiência e se autonomizam para impor suas regras a outras instituições, configurando um formato de campo das mídias que extrapola as instituições midiáticas, embora essas afetam as demais instituições e atores individuais fazendo com que as mesmas passem a ter (e a precisar desenvolver) determinados conhecimentos sobre a própria lógica dos meios.

Na distribuição, as instituições midiáticas acolhem o que é produzido por atores e outros campos e promove a interação destes com a sociedade. Embora cada dispositivo midiático tenha suas características inerentes e formas de ação, no conjunto, os dispositivos configuram um campo de visibilidade, promovendo a inserção desses discursos e locais de fala no espaço público. Porém, ao promover a inserção destes discursos, eles passam a carregar, além da fala da instituição em que foi gerado, o viés do campo midiático e de suas lógicas, uma vez que conforme

²⁶ Sistemas de disposições duradouras e transferíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas a seu objetivo sem inculcar o propósito consciente de certo fins nem o domínio expresso das operações necessárias para alcançá-los, objetivamente reguladas e regulares sem ser para nada o produto da obediência de determinadas regras, e, por tudo isto, coletivamente orquestradas sem ser o produto da ação organizadora de um diretor de orquesta (BOURDIEU) (tradução da autora).

Tesche (s/d) o discurso midiático precisa tornar-se cada vez mais familiar ao seu destinatário “para ganhar legitimidade e interatividade”.

Entretanto, nos casos em análise, percebe-se que há uma apropriação do fazer midiático por parte das instituições não midiáticas para que seus discursos alcancem espaço no recorte midiático, isto é, as instituições não midiáticas regulam as ofertas discursivas ao oferecer imagens sobre a morte de Saddam ou do 11 de setembro, ao mesmo passo em que restringem o acesso das instituições midiáticas aos acontecimentos, contribuindo para determinar a construção do próprio fato noticioso. Significa dizer que as instituições não midiáticas, a partir de lógicas de campo e com base em suas próprias regras e recursos, acabam por agir como selecionadoras, espécie de filtros do que deve ser visto, ainda que isso não signifique que apenas o discurso ofertado pelas instituições não midiáticas será mantido. Ou seja, as instituições não midiáticas interferem na eleição da angulação das coberturas, pois se valem também de lógicas dos meios para acessá-los. Este é o caso da captura de Saddam Hussein, onde o exército produziu fotografias para disponibilizá-las ao campo das mídias, sendo que as imagens foram produzidas exatamente com o intuito de serem ofertadas para os meios, ou seja, a instituição recorreu a um dispositivo midiático para gerar imagens que foram, mais tarde, veiculadas.

Este processo de atravessamento dos meios de comunicação na vida social, seu domínio cada vez mais amplo fora do espaço jornalístico, pode ser considerado um exemplo do que Muniz Sodré chama de “bios midiático”. Para Sodré (2001), as instituições, as práticas sociais e culturais se “articulam diretamente com os meios de comunicação, de tal maneira que a mídia se torna progressivamente o lugar por excelência da produção social do sentido”. Ou seja, a mídia não é um conjunto de canais transmissores de dados, mas um “entorno social”. Considerando, metaforicamente, a mídia como um espelho da sociedade, Sodré ressalta que “o espelho abandonou o corpo e agigantou-se. Hoje, parece que só existimos se refratados no espelho da mídia”, o que reforça a necessidade das instituições não midiáticas e dos atores individuais de aprender a operar o espelho para ter possibilidade de ser refratado, segundo as suas lógicas e valores, e não de outros.

4.3 LÓGICAS INTROJETADAS: O CONTÁGIO DO FAZER DAS INSTITUIÇÕES MIDIÁTICAS

A vida é, cada dia mais, demarcada pelas lógicas dos meios de comunicação que são adotadas não apenas por instituições não midiáticas que determinam suas agendas através da mídia, mas também por atores individuais que organizam seu calendário-tempo conforme os calendários seguidos pelos meios²⁷. Uma prova disso são os vídeos postados no YouTube montados a partir de imagens fotográficas veiculadas em revistas e jornais sobre a execução de Saddam Hussein, por exemplo, ou o “tributo” ao 11 de setembro, eventos datados e “comemorados”, ciclicamente, nos mais variados dispositivos midiáticos, tendo em vista que uma das lógicas dos meios é a rememoração de acontecimentos marco. Até mesmo os movimentos sociais se valem dos protocolos de instituições midiáticas para que possam exibir seus protestos e, assim, ter direito a voz, em meio ao emaranhado de vozes que não ganham relevo senão via midiatização.

A sociedade midiatizada é aquela caracterizada pelo fato de que suas práticas sociais precisam levar em conta a referência da existência das lógicas midiáticas, ou seja, são contagiadas pelo fazer das instituições midiáticas. Um bom exemplo desse processo é o recente caso da morte do cantor Michael Jackson. A midiatização do caso fez com que delegados, leigos, enfermeiros passassem a valer-se da mídia e de suas lógicas para apresentar argumentos, para ter acesso aos meios e, logo, para estimular e pautar o pensamento dos cidadãos e dos demais campos. A fatalidade do caso fez com que as instituições midiáticas se tornasse o próprio investigador, revestindo-se de um discurso que não é dela. Isto pôde ser percebido nas capas de vários jornais, nos quais a conversa telefônica entre o atendente dos paramédicos e o funcionário do cantor foi reproduzida, com datas exatas, como se a morte estivesse sendo reconstruída, passo a passo, hora a hora, no campo das mídias. A morte, ainda nebulosa, ocorreu duas vezes: uma, como o fato, outra, na construção do acontecimento e de sua publicização, mesmo esta tendo sido posterior à divulgação da morte através de um blog. Não sendo o bastante, o corpo do cantor permaneceu sem ser enterrado por mais de uma

²⁷ Quando me refiro a calendário-tempo, faço menção ao ritual midiático defendido por Harry Pross (1980) de que os meios estipulam datas e as seguem ano após ano, interferindo no modo como as pessoas se relacionam com o próprio passar dos dias, caso, por exemplo, das comemorações de 10, 15, 20 anos, das reportagens cobrindo mudanças de estação.

semana, afinal assim como sua morte se deu midiaticamente, seu velório também teria de sê-lo. Assim, instituições midiáticas e não midiáticas participaram desses rituais, sendo que milhares de vídeos, blogs e sites surgiram para reforçar e manter em curso a morte dupla. Isso ocorre porque, em função da midiatização, os discursos dos campos passam a se imbricar e se misturar, já não sendo mais possível identificar quem é aquele que fala.

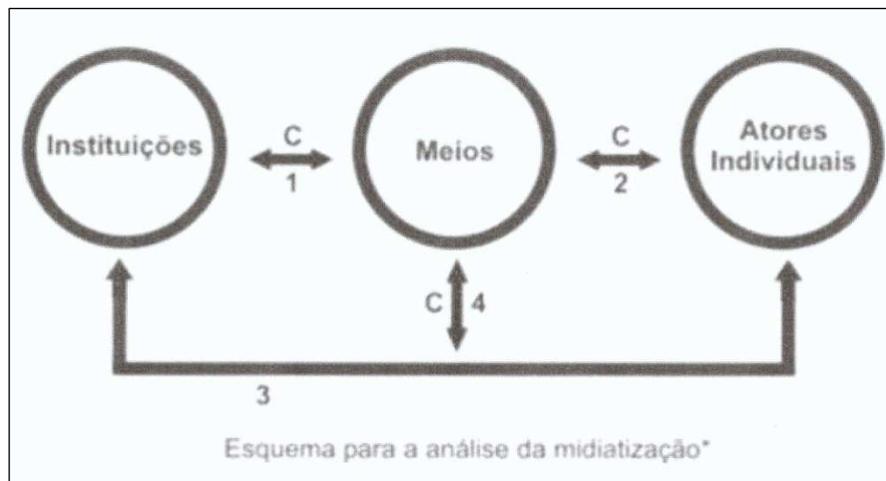
Para compreender como se dá esse processo é importante recorrer ao esquema da semiose da midiatização de Verón, tendo em mente, no entanto, que há uma dificuldade instalada ao tratar a midiatização fora dos objetos de análise. Verón não considera seu esquema como um modelo teórico, porém, esta tese toma como ponto de partida este esquema e, a partir dele, mobiliza outros elementos que permitam analisar e compreender o processo de midiatização das imagens, principalmente a partir da circulação. Para definir conceitualmente do que trata a midiatização, Verón (1987) recorre a três pólos de atuação: instituições, os meios e os atores individuais. O primeiro elemento, as instituições, diz respeito aos múltiplos ordenamentos organizacionais da sociedade, sendo que as instituições possuem regras próprias de funcionamento. Por isso, os meios de comunicação também podem ser considerados como instituições, no caso, aqui, chamadas de instituições midiáticas. Assim, as instituições midiáticas existem em função dos dispositivos, ou seja, têm neles sua base e seu fazer. Observa-se que os dispositivos midiáticos são operadores de interações que organizam e permitem a efetivação dos processos comunicacionais. Já os atores são indivíduos que integram uma sociedade, mas que não representam um conjunto.

Assim, um ator individual pertence a esfera do social, mas, aqui, figura separadamente. Já os meios, que estão no centro do esquema da midiatização de Verón (1987, p.12), são, em sua visada, “um dispositivo tecnológico de producción-reproducción de mensajes asociado a determinadas condiciones de producción y determinadas modalidades (o prácticas) de recepción de dichos mensajes”²⁸. Em outras palavras, os meios são dispositivos tecnológicos de produção-reprodução, isto é, não são apenas o suporte das mensagens, mas, como estão diretamente ligados à condições de produção, se constituem em um mercado de oferta de

²⁸ “Um dispositivo tecnológico de produção-recepção de mensagens associado a determinadas condições de produção e determinadas modalidades (ou práticas) de recepção de mensagens ditas” (tradução da autora).

discursos. Para Verón (1987) isso significa estudar o funcionamento das regras econômicas explícitas que definem o mercado de oferta discursiva dos meios e corresponde às lógicas da produção. Contudo, nem todo dispositivo pode ser considerado um meio, o autor ressalta que um dispositivo só se torna um meio de comunicação quando as mensagens que gera são disponibilizadas ou estão acessíveis para uma pluralidade de indivíduos.

Figura 1 - Esquema de Verón (1987)



Fonte: Revista Diálogos (1997)

O esquema de Verón, acima figurativizado, aponta, além das instituições, dos meios e dos atores individuais, algumas intersecções. A letra C, que aparece associada a flechas duplas, designa os coletivos que se produzem dentro dos processos de comunicação, pois se os atores são individuais é porque ocorre uma produção de coletivos que possibilitam agrupamentos e associações. O coletivo é o interpretante, ou seja, instituições, meios e atores individuais se relacionam e se imbricam, constantemente, porém as interpretações se dão a partir de quatro “zonas”: a primeira, na relação dos meios com as instituições da sociedade; a segunda, a relação dos meios com os atores individuais; e a terceira, a relação das instituições com os atores, tendo como aspecto fundamental o efeito dos meios sobre a relação das instituições com os atores. Contudo, é importante ressaltar que em qualquer uma dessas “zonas” há um fluxo de mão dupla, isto é, uma afeta a outra. As instituições afetam os meios que propiciam um *feedback* às instituições, os meios afetam os atores individuais que respondem e geram novas afetações. Entretanto, o aspecto mais crucial do esquema acima está na seta 04 que diz

respeito a como os meios transformam ou se relacionam com as instituições e os indivíduos.

O esquema de Verón é essencial para a compreensão de como as imagens são midiáticas, uma vez que, em apenas três polos, o autor sintetiza a relação de mediação que é bastante complexa. Entretanto, em minha visão e a partir de estudos de Ferreira (2009), o emprego do termo “meios” não dá conta de abordar a mediação em seu estágio atual. O próprio Verón deixa clara a possibilidade de que os meios também sejam tratados como instituições e é nesse caminho que esta tese se desenvolve, uma vez que a noção de instituição midiática parece superar e se sobrepôr à noção de meios, visto que possibilita compreender as operações de produção, reconhecimento e, principalmente, circulação, sem demandar a abordagem dos dispositivos apenas a partir de sua perspectiva tecnológica.

Desta maneira, o movimento que se faz neste trabalho é o de apropriação do conceito de Verón para um rearranjo dos elementos, substituindo a expressão “meios” por “instituições midiáticas”, assim como às instituições é agregado o elemento não midiáticas, visando diferenciar uma instituição da outra. Quanto às instituições midiáticas, é válido destacar que estas estão ligadas diretamente aos dispositivos midiáticos com o propósito de operar o mercado discursivo. Já as instituições não midiáticas e os atores individuais recorrem aos dispositivos com outros fins, embora ao fazerem isso acabem se afetando, assim como afetando as instituições midiáticas. Então, qual o lugar dos dispositivos midiáticos? O seu lugar, a partir da revisão do esquema da mediação proposto por Verón, é o de intersecção, ou seja, os dispositivos estão entre as esferas em jogo. Este “estar entre” traz à tona a necessidade de abordar a mediação a partir da noção de circulação.

4.4 DISPOSITIVOS MIDIÁTICOS COMO ELO DA CIRCULAÇÃO

Definir dispositivo midiático não é tarefa fácil, porém, ao não fazê-lo corre-se o risco de que a expressão usada ao longo desta tese seja compreendida apenas como um sinônimo para meios de comunicação, o que de fato não é. O conceito de dispositivo vem sendo reduzido por muitos autores apenas a sua dimensão técnica e tecnológica. Entretanto, dispositivo midiático, em minha visada, é um local onde o

social, a tecnologia e a própria semiologia estão articulados. Como afirma Ferreira (2007), o dispositivo é, “por um lado, um conjunto de materialidades, e, por outro, o conjunto de relações e intersecções com processos sociais de comunicação”. Não há um consenso sobre a definição de dispositivos midiáticos nem mesmo na área de comunicação, uma vez que o termo aparece empregado para definir a tecnologia ou a partir de uma dimensão linguística. Porém, para os autores que se debruçaram sobre o tema, o dispositivo tem como papel central o de ser mediador, ainda que seja empregado para as mediações efetuadas via mídias massivas (rádio, TV) ou mídias não massivas (fotografia, telefone). Deste modo, se dispositivo pode ser uma palavra usada para além dos processos midiáticos, esta tese adota desde já a complementação da expressão para dispositivos midiáticos, uma vez que é a midiatização o foco.

Em comunicação, o termo vem sendo empregado de muitas maneiras, sendo fácil encontrá-lo, principalmente, atrelado a sua dimensão técnica nos estudos dos equipamentos, dos aparatos envolvidos nos processos de comunicação. Charadeau (1997), por exemplo, defende que o dispositivo é a tecnologia como mediação. Contudo, esse uso atrelado à tecnologia contrasta com o lugar epistemológico que o conceito tem, segundo Ferreira (2006), na teoria social crítica como nos estudos de Foucault e Delleuze, por exemplo. Para sair desta limitação imposta pelo termo, Ferreira propõe pensar que o dispositivo é triádico, ou seja, engloba tanto sociedade, tecnologia como linguagem. A partir de Peraya (1999), Ferreira argumenta que o dispositivo é um lugar de interações entre os três universos. Rodrigues (2001) também utiliza o termo dispositivo para referir-se à enunciação, entendendo o dispositivo como um gestor das interações. Mouillaud (1997) também participa da discussão de que coisa é um dispositivo ao ressaltar que estes “não são apenas aparelhos tecnológicos de natureza material, mas um local onde o enunciado toma a forma”. Esta concepção de dispositivo considera-o como um lugar de afetações múltiplas que implicam sobre a construção do sentido. Neste aspecto, Ferreira (2006) ressalta que tanto produção como recepção são partes do dispositivo midiático.

Com essas três dimensões²⁹ procuramos uma síntese para o conceito de dispositivos de comunicação. As relações entre as três dimensões são de acoplamentos e deslizamentos, gerando – como afirmam as perspectivas epistemológicas complexas – efeitos dissonantes, ressoantes, fractais, irregularidades, etc. o que significa que gera sentidos não só resultantes de determinadas ordens (gêneros, modelos, formatos). Com o conceito de dispositivos sócio-semio-tecnológicos buscamos a superação de diversas antinomias que identificamos (FERREIRA: 2006, p. 11).

Mediante o exposto, adoto nesta tese o conceito de dispositivo como um elemento organizador da percepção da própria sociedade³⁰, ou como afirma Rodrigues (2000), os dispositivos geram um efeito de realidade, que faz com que a realidade tenda para o resultado do funcionamento dos dispositivos de mediação, sobrepondo-se à percepção espontânea dos nossos órgãos sensoriais. “Deste ponto de vista, o campo dos media consoma a natureza ortésica e protésica da técnica moderna, ao dotar-nos de dispositivos que substituem o funcionamento e os órgãos sensoriais de percepção da realidade”.

Entretanto, estudar o dispositivo midiático para compreender a circulação vai além. Não basta pensar o dispositivo como produto da midiatização, mas, sim, pensá-lo como um mediador dos processos de interação, uma vez que, na circulação, as interações se dão entrecortadas por diversos dispositivos. Assim, os dispositivos atuam como organizadores, sincronizadores da produção e da “recepção³¹” dos sentidos, ao mesmo tempo em que dinamizam os processos sociais. Cabe, aqui, um apontamento importante, o dispositivo por si só não é um dispositivo midiático, mesmo que faça parte da comunicação. Um dispositivo só se torna midiático quando o *habitus* discursivo midiático está impregnado nele, quando ele integra relações de produção, circulação e de reconhecimento.

²⁹ Sócio-anropológica, semiolinguística e técnica-tecnológica.

³⁰ O dispositivo é tratado como elemento organizador da sociedade em dois movimentos: o primeiro, por se constituir como a forma de ligação entre o real e a experiência, o que implica que a experiência se dá afetada, empregando o termo afetada em relação a afeto mesmo, pela midiatização e seus mecanismos. O segundo movimento diz respeito às imagens que, ao serem midiatizadas, reforçam o caráter de prótese dos dispositivos, uma vez que tanto a fotografia impressa como o vídeo na internet podem servir como memórias extensoras do homem.

³¹ Recepção a partir do que já foi explicitado anteriormente, não de atores individuais passivos.

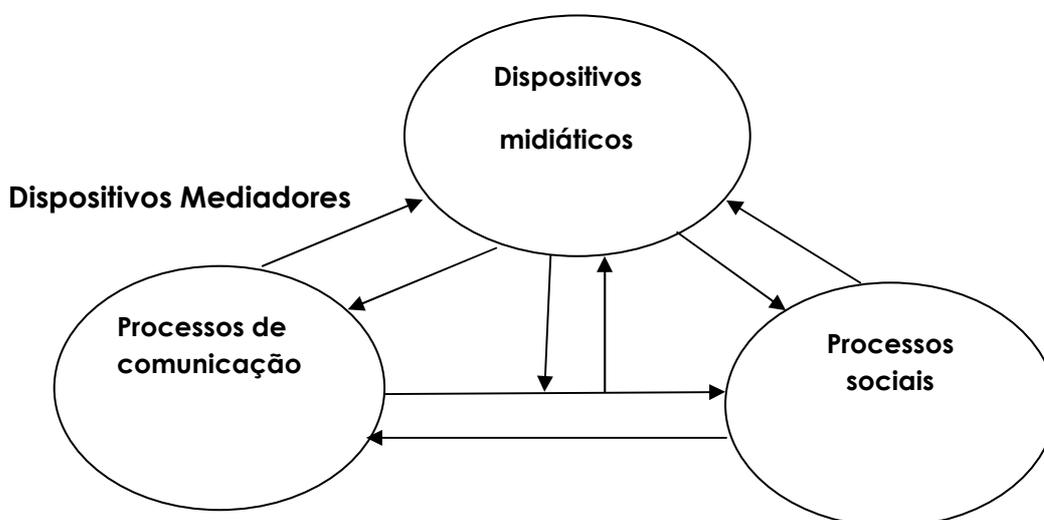
4.5 O LÓCUS DE INTERSECÇÃO DOS DISPOSITIVOS

Entender o lugar dos dispositivos midiáticos como de intersecção entre processos sociais e processos comunicacionais é o caminho adotado nesta tese para abordar a midiatização. Este caminho está centrado nos estudos de Jairo Ferreira (2009) e é observado empiricamente nos materiais analisados. Por esta visada, a midiatização é definida a partir das relações e intersecções entre dispositivos, processos sociais e os comunicacionais, de modo que os dispositivos são entendidos como incidências dos demais processos que se articulam entre si. Já os processos sociais dizem respeito às instituições e aos atores individuais que estão em interação e que são atravessados pelos protocolos dos processos comunicacionais. Já estes últimos estão em construção a partir da própria midiatização. Segundo Ferreira (2007),

isto significa que os dispositivos são configurados conforme determinados processos sociais (analisados pela sociologia, antropologia, psicologia social, ciência política, economia, etc), mas também incidem neles; que os dispositivos afetam os processos de comunicação, assim como são delineados por esses; e que os processos de comunicação e a produção social estão em relação, inclusive no que se refere às práticas sociais estruturadas e às distribuições das condições de existência individuais e institucionais. As intersecções se referem aos processos em que um determinado polo atua sobre a relação dos outros dois (FERREIRA, 2007, p 02).

Isto implica dizer que os processos comunicacionais interferem nas relações entre dispositivos e processos sociais, ao mesmo tempo em que os dispositivos intercedem nas relações entre processos comunicacionais e sociais. Ou seja, cada processo afeta o outro, sendo, cada vez mais, as relações intersecionadas por dispositivos midiáticos. O esquema abaixo tenta representar graficamente este processo.

Figura 02 – Esquema entre processos



Fonte: Ferreira (2006;2008)

Nas coleções de imagens que integram o corpus deste trabalho é possível perceber, claramente, o jogo entre estas três esferas, sendo que, em função da ação dos processos sociais, a escolha das imagens no caso Saddam Hussein, por exemplo, acabam sendo multideterminadas. Entretanto, nas outras duas coleções de materiais, a relação entre processos sociais e dispositivos não se dá da mesma forma, pois há uma participação bastante acentuada dos processos de comunicação, bem como das inscrições múltiplas em dispositivos. No caso Michael Jackson não foram as instituições não-midiáticas que forneceram as imagens do acontecimento, mas mediante a falta de imagens do fato em si, a família e a própria gravadora, que detém os direitos autorais da obra do cantor, tiveram um papel importante na geração da informação para os dispositivos midiáticos, disponibilizando imagens do cantor no auge de sua carreira. Não obstante, a polícia norte-americana passou a oferecer, no mercado discursivo, os detalhes da morte que foram empregados na maior parte dos dispositivos ligados às instituições jornalísticas. Isto é, as imagens do caso resultaram de uma intersecção entre os processos sociais e os comunicacionais, sendo que os dispositivos foram utilizados tanto por instituições não midiáticas como por midiáticas, para por em circulação os

discursos. No entanto, os processos comunicacionais se sobrepuseram uma vez que eram acionados também em dispositivos de atores individuais, por exemplo.

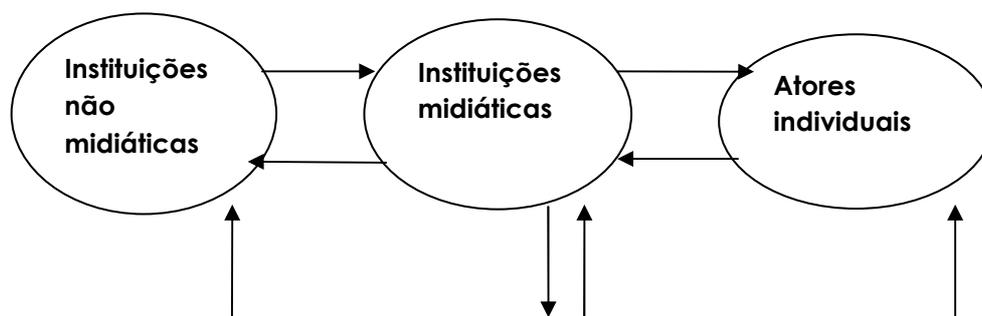
Já no caso do WTC, as imagens e informações sobre a queda do *World Trade Center* foram geradas a partir de fontes não midiáticas, como Corpo de Bombeiros, Polícia Civil e órgãos relacionados ao governo norte-americano, sendo que estas instituições passaram a deter o acesso às informações e, assim, a afetar diretamente “os meios” ou as instituições midiáticas jornalísticas, liberando mais ou menos dados, permitindo o acesso de repórteres e fotógrafos ou distribuindo imagens para as agências de notícia. Porém, apesar da tentativa das instituições não midiáticas de não permitir o acesso ao local do acontecimento, a imagem da colisão do avião nas torres foi eleita como a síntese do acontecimento ao ser replicada a toda e a cada vez que o atentado era discutido, demonstrando uma sobreposição dos processos comunicacionais sobre os sociais. Aqui, torna-se de grande importância visitar o esquema da midiatização de Verón (1987), no qual o autor coloca em jogo instituições, meios e atores individuais sendo afetados mutuamente e já apresentado anteriormente. Embora o autor não trate os meios como instituições, é possível afirmar que os meios de comunicação também podem ser considerados como tal, uma vez que também geram ordenamentos sociais a partir de objetivos definidos.

No entanto, uma instituição midiática se caracteriza por seu trabalho diário com e nos dispositivos midiáticos, enquanto que as instituições não midiáticas utilizam os dispositivos visando a atingir os seus propósitos. Essa distinção é essencial, pois, para as instituições midiáticas, os dispositivos são não apenas parte do seu fazer, mas constituintes da própria instituição. Diante do exposto, os dispositivos midiáticos se tornam decisórios para compreender o processo de midiatização, pois é o dispositivo que media as interações entre instituições midiáticas, não midiáticas e atores sociais, incluindo as mediações das interações entre os processos comunicacionais e os processos sociais, reiterando a ideia já expressada anteriormente, e ancorada na análise exploratória das coleções, de que a midiatização se dá na intersecção entre processos comunicacionais e sociais, sendo que as instituições midiáticas introjetam suas lógicas no fazer de outras instituições e, principalmente, no fazer dos atores sociais.

Desta maneira, este trabalho adota, para a discussão, não o clássico esquema de Verón, mas uma adaptação deste, subtraindo o termo “meios” para

colocar em seu lugar o termo “instituições midiáticas”, pois parte-se da ideia de que é mais produtivo para entender as lógicas da midiatização, principalmente, destacando o papel da circulação. A expressão instituição midiática amplia o espectro de atuação em relação aos meios, pois permite compreender os dispositivos não apenas do ponto de vista tecnológico. O esquema passa a ser, então:

Figura 03 – Esquema mobilizado de instituições



Fonte: Verón com alterações feitas pela autora desta tese

Com a supressão da expressão “meios” e a alteração para instituições midiáticas, torna-se possível identificar melhor as relações entre as setas que demonstram as trocas incessantes entre as instituições não midiáticas, as midiáticas e os atores individuais, sendo que interessa principalmente descurar as relações entre estas três esferas, perceber o que exatamente circula. Adotando a perspectiva de Ferreira (2006, 2007, 2009, 2010) e de Fiegenbaum (2010), o lugar dos dispositivos está no espaço entre estas relações. Partindo da noção de que as instituições não midiáticas “se valem” dos dispositivos para atingir seus propósitos e de que as instituições midiáticas existem de modo indissociável dos dispositivos, os atores individuais utilizam os dispositivos e são, também, afetados por eles, o que reforça a ideia de afetações múltiplas e constantes. A midiatização é, portanto, o constante movimento entre instituições não midiáticas, midiáticas e atores individuais, sendo que às instituições midiáticas cabe o papel de promover as interações sociais, gerando uma nova “ambiência midiática”³², uma vez que as instituições midiáticas, e não os meios, passam a ter a centralidade das interações

³² Expressão utilizada por Fausto Neto (2006) e também Pedro Gilberto Gomes (2002).

e, portanto, configuram-se em pretensos “controladores” do mercado discursivo, aqui, do discurso apresentado pelas imagens, embora sejam “demônios” regulados pelo “inferno” (o ambiente de distribuição, em que se requisita valorização, para que haja circulação).

4.6 CIRCULAÇÃO: MOVIMENTO DE FRONTEIRAS

Ao colocar o problema da mediação no âmbito da circulação dos sentidos percebe-se que o processo pode ser melhor estudado, pois os atores individuais não se configuram há muito tempo como meros receptores, como se acreditava nas primeiras teorias da comunicação como a matemática. Ao contrário, cada vez mais os atores individuais são co-produtores dos discursos e geradores de sentido. Isto significa que não se pode estudar a mediação apenas na perspectiva de uma recepção, exceto se pensarmos em níveis de produção e recepção, que se alteram conforme as investidas e os trâfegos de sentido. Deste modo, as três instâncias da mediação se revezam nas operações de produção e reconhecimento, sendo que este intervalo entre estas trocas é o que interessa aqui estudar como sendo a circulação dos materiais significantes, ou o elemento que se dá na fronteira entre um componente do esquema e outro e que faz a ligação destes.

Neste sentido, para Jairo Ferreira (2009), a comunicação como circulação está na base da proposição de comunicação dialógica. Isto é, o diálogo pode traduzir o esquema da mediação na medida em que cada um dos elementos do processo comunicativo, produtores e receptores, ocupam as mesmas funções de modo alternado. Além disso, os dispositivos midiáticos estão cada vez mais presentes no dia a dia das pessoas e eles transitam, circulam. Isto pode ser percebido na apropriação dos dispositivos pelos atores individuais que recorrem a eles para também produzir conteúdos e significações, caso, por exemplo, dos vídeos e postagens no *YouTube* a partir de dados veiculados em outros espaços, geralmente jornalísticos.

4.6.1 **Em torno da circulação e da circularidade de sentidos**

Deste modo, todo o sistema produtivo de sentidos conta com: produção, circulação e consumo, sendo que, para abordar estes aspectos, é fundamental descrever as condições de funcionamento de cada um. Neste sentido, Verón (1980) fala em condições de produção, condições de circulação e, por fim, de consumo ou de reconhecimento. Para que estas etapas sejam realizadas ocorre, inevitavelmente, um jogo entre ideologias e poder que são apreendidas a partir das marcas que ficam presentes nas matérias significantes. No entanto, sempre estarão em funcionamento gramáticas de produção e de reconhecimento, sendo que a circulação, por sua vez, se dá entre estas duas instâncias.

Não existe, em contraposição, a bem dizer, trações da circulação: o aspecto circulação só pode ser tornado “visível” na análise como desvio, precisamente, entre os dois conjuntos de traços, os da produção e do reconhecimento. O conceito de circulação não é, de fato, senão o nome desse desvio (VERON: 1980, p. 193).

Produção e reconhecimento são os dois pólos do sistema produtivo do sentido, já a circulação, na visada de Verón (2004), é “defasagem entre os dois”, uma defasagem ou desvio que muda conforme o tipo de produção significativa objetivada. Assim, mais do que olhar o modo de produção e inferir sobre como essa produção se deu, ou quais foram os efeitos gerados em termos de reconhecimento, a circulação resulta da análise de ambos os processos, uma vez que ela é o que os liga. A circulação surge onde há troca, isto é, reconhecimento de um valor, onde produção e recepção se dizem acordo. Isto implica dizer que, diferentemente do que afirma Verón, a circulação não é a defasagem, pois defasagem representa um hiato no tempo, a circulação é um processo de igualdade onde produção e reconhecimento se equivalem e se ligam. Desta forma, tanto os traços da produção como do reconhecimento, as leituras possíveis de serem realizadas precisam ser retomadas, pois o foco da circulação está no que ocorre no caminho entre a produção em si, e suas regras, até o efeito gerado na recepção, como, por exemplo, a reinscrição destes materiais significantes. Há que se ter em mente que as condições da circulação são variáveis conforme o tipo de suporte ou dispositivo midiático e também segundo a “dimensão temporal que se leva em consideração”. Portanto, compreender a circulação é compreender como se dá o trabalho de

construção do sentido e como o sentido se transforma ao longo do tempo. Para Jairo Ferreira (2007), é na circulação que o processo de produção de sentido se efetiva.

Da mesma forma, Antônio Fausto Neto (2006) afirma que o “mistério” para a comunicação está exatamente na circulação, ou seja, nas condições em que as realidades são afetadas pelas lógicas dos meios.

Os processos de produção de significação dão lugar a novos métodos de operações de sentidos, em função de lógicas de sentido pelas quais palavras abandonam suas pertencas a sistemas culturais de significação e ingressam nas lógicas de fluxos. Do ato significativo, ao *acting out*, ou ato indicial que beira o *acting out*. As lutas já não têm como meta velhas teologias morais, éticas, confessionais e políticas. São travadas visando o acesso à operacionalidade do código e não o exercício/aprendizado das gramáticas significacionais instituídas pelas racionalidades das instituições que definiam esquemas e modelos de pertença (FAUSTO NETO, 2006, p. 05).

Isto quer dizer que a circulação se dá entre dois momentos distintos: primeiro, há um processo de produção do discurso propriamente dito, tendo em sua base operações específicas de produção que envolvem o campo midiático, suas rotinas produtivas, seu modo de fazer, indivíduos, atores e instituições. Estas operações, que resultam na gramática de produção, dependem, diretamente, dos dispositivos em que estão inseridas e de suas lógicas. Pelos mecanismos de circulação, o sentido gerado se desloca em relação à recepção, sendo que este discurso passa a ser reconhecido, é reinvestido de valores pelos atores individuais, e volta a gerar sentidos, produzindo novos discursos sobre esta produção anterior. Há, desta forma, uma constante relação entre as operações de produção e as operações de reconhecimento, ainda mais quando se pensa este reconhecimento se dando a partir dos dispositivos midiáticos e de seus protocolos estabelecidos. O reconhecimento passa, necessariamente, pela influência do próprio dispositivo que acrescenta sentidos para além dos já previstos. A comunicação, e em especial o jornalismo, implica sempre no movimento de trocas incessantes de materiais significantes, o que, para Jairo Ferreira (2005), representa que a comunicação é “em sua gênese, circulação”. As instituições midiáticas recebem informações, dados, sentidos que são redimensionados dentro do próprio campo de disputa, e, quando chegam até o “receptor-leitor-telespectador” já são revestidos de camadas de sentidos atribuídos, não mais pelas instituições não midiáticas de onde partiu a

informação. E por que se torna pertinente compreender este processo? Porque, à primeira vista, o que se recebe, em casa, é apenas o sentido gerado já em sua segunda instância, onde o que é apresentado é produto de uma leitura guiada pelo próprio dispositivo e por operações de produção que não podem ser retomadas sem uma análise mais aprofundada.

Em se tratando de jornalismo, em especial de fotojornalismo, mesmo que o público esteja ciente de que não se trata do real, mas, sim, de uma leitura desse real, muitos desses sentidos serão retomados e, em não raras vezes, reproduzidos e interiorizados, o que já vem sendo discutido desde a década de 70 com a hipótese do Agenda-Setting cunhada por Maxwell McCombs³³. Ainda, conforme Jairo Ferreira (2005), em função do processo de circulação,

o discurso é objeto do discurso, em que as falas de agentes, instituições e campos sociais são reintegrados a outras, numa distribuição conforme as posições sociais (objetivas) dos interlocutores. Esse processo se expressa enquanto processo em que os materiais significantes são objetos interpretados e transformados, deslocando o lugar social de fala dos outros, através de diversos agentes do processo enunciativo que entrelaçam objetos (referentes) e imagens de outros agentes sociais (vinculados a instituições e campos sociais) (FERREIRA, 2005, p.07).

A circulação, a partir desta visada, é, portanto, um processo em que o sentido circula, muda, altera-se conforme a lógica dos meios que, ao sintetizarem fatos na forma de discursos (imagéticos ou não), reinterpretam, gerando outras formas de vínculos. Seria possível dizer que as imagens, quando chegam nas redações, possuem o sentido atribuído por fotógrafos e jornalistas, mas que, quando são midiáticas, passam a receber influência dos dispositivos, das lógicas dos meios e recebem um novo sentido, este último o consumido pelos atores individuais que podem assumir o sentido dado, reconhecer-se nele ou produzir novos sentidos a partir de então. No entanto, cada vez mais os outros campos sociais, que não o midiático, já se valem das regras do trabalho jornalístico e passam a gerar processos de noticiabilidade em outros dispositivos de modo a gerar um mecanismo

³³ Maxwell McCombs publicou recentemente uma atualização da Teoria da Agenda, onde faz um apinhado da teoria desde sua criação, em 1968, e concentra-se na discussão da chamada agenda de segunda dimensão que se detém na questão do enquadramento e na criação das imagens que “se tem dentro da cabeça”. Assim, revendo a afirmação de Bernard Cohen, McCombs destaca que a mídia não apenas diz sobre o que pensar, mas diz também como. Além disso, o autor reitera o papel das mídias em promover o consenso social, o que, na perspectiva desta tese, é fundamental, uma vez que o símbolo prescinde do consenso. McCombs aponta uma agenda intermídias, conceito que será apropriado para esta tese em curso, colocando-a em diálogo, neste estudo, para uma discussão da circulação entre dispositivos midiáticos.

de circularidade³⁴, ou seja, além da circulação do sentido há uma circularidade desse sentido produzido de modo a estar sempre retornado, indo, vindo e sendo reabastecido de novos e mais sentidos. Nas palavras de Verón (2005, p.54), a circulação “designa o modo como o trabalho social de investimento de sentido nas matérias significantes se transforma no tempo”.

Entretanto, estas categorias de Verón foram flexibilizadas, considerando discussão de Ferreira (2007³⁵, 2009³⁶ e 2010³⁷) sobre a circulação. Neste último artigo, Ferreira sugere que, para sair das aporias situadas nas investigações sobre a midiaticização em tensão com os estudos de recepção (o esgotamento dos modelos sócio-demográficos de análises da recepção; o princípio da incerteza que cercaria o fenômeno da recepção no âmbito da circulação midiática, fatores, inclusive, ditos por Verón em seus estudos), a circulação deve ter como foco principal os processos evidenciados nos dispositivos midiáticos vinculados a um conjunto de instituições que disputam o sentido, via discursos, recursos técnicos e tecnológicos e valores em jogo, através dessas mediações. Forma-se nesse conjunto um campo de sentido, em jogo, em que as estratégias de cada instituição se regulam pelo conjunto, num processo de circulação. Nesse aspecto, para analisar a circulação de sentido nas relações entre instituições midiáticas, não midiáticas e atores sociais, é necessário inserir um terceiro: os dispositivos midiáticos difusos, assinados por indivíduos, ou instituições difusas da sociedade civil. O estudo da circulação, a partir da visada de Ferreira (2010), passa a ser a análise das mútuas afetações entre os pares em disputa, regulações de estratégias e o deslocamento sobre lugares de autoridade, isto é, sobre o que se diz aí. Neste trabalho, o conceito de circulação posto em operação é exatamente o de trocas e afetações mútuas, sendo necessário para tal operacionalização uma reorganização dos elementos do esquema de Verón para ancorar a discussão de circulação intermidiática, isto é, aquela que se dá entre os dispositivos.

³⁴ Circularidade midiática refere-se a um conceito já discutido por Klein e Rosa (2006) a partir do qual mais do que a circularidade do tempo nas imagens, é possível encontrar a circularidade das imagens no tempo, por meio de sua reiteração em dispositivos diversos.

³⁵ Ferreira, Jairo. *Mídia e movimentos sociais: linguagens e coletivos em ação*. São Paulo: Paulus, 2007.

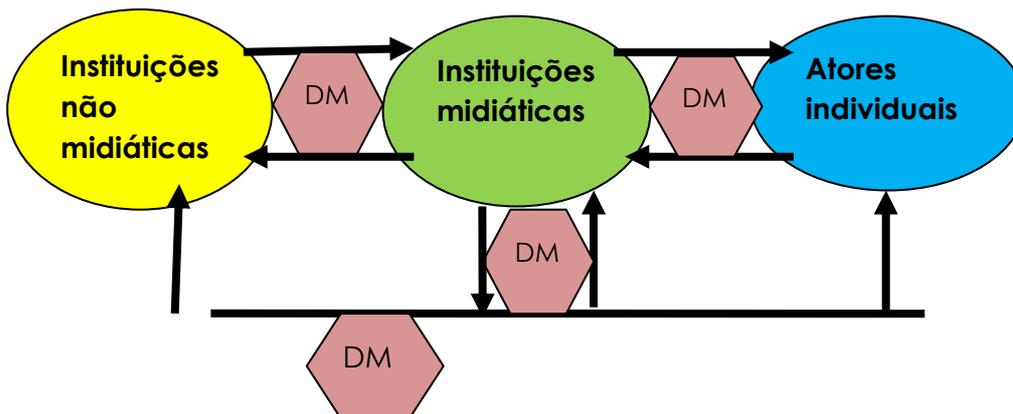
³⁶ Ferreira, Jairo. Espaço crítico no jornalismo para além da indústria. In: *Metamorfoses Jornalísticas II: a reconfiguração da forma*. (Edunisc, 2009).

³⁷ Artigo em produção sobre a circulação.

4.7 CIRCULAÇÃO INTERMIDIÁTICA: A TRANSFORMAÇÃO DO CENÁRIO DE INSTITUIÇÕES ENVOLVIDAS NA CONSTRUÇÃO DO ACONTECIMENTO PELA PRÉSENÇA DE NOVOS DISPOSITIVOS MIDIÁTICOS

A partir da compreensão de que a circulação é uma mútua afetação entre os envolvidos no processo comunicativo e de que a circulação é essencialmente dialógica (troca), o esquema para análise da midiaticização de Verón passa a ser mobilizado, neste trabalho, a partir da discussão com Ferreira e Fiegenbaum (2010), de onde se obtém o esquema abaixo mobilizado:

Figura 04 – Esquema mobilizado instituições/dispositivos



Fonte: A

autora com base em Fiegenbaum (2010) e Ferreira (2007)

No primeiro círculo têm-se **Instituições Não Midiáticas (INMs)**, substituindo o termo instituições de Verón. Estas instituições configuram-se como organizações da sociedade que não possuem fins midiáticos, aqui especificamente jornalísticos, mas que recorrem aos dispositivos midiáticos para atingir seus propósitos. No centro, o círculo está ocupado pela expressão **Instituições Midiáticas (IM)** e não mais meios, uma vez que são estas instituições que operam os dispositivos para organizar os discursos. Já o terceiro círculo contém os **Atores Individuais (AIs)** que são, conforme o próprio Verón, indivíduos em sua singularidade, mas que, neste caso, são vistos não como um fim, mas como produtores de sentidos. As setas demonstram que as três esferas se afetam constantemente, sendo que os

dispositivos midiáticos estão compreendidos entre as setas de modo a demonstrar que o processo de circulação pode se dar das mais variadas formas e entre as diversas esferas. Isto significa que é nos dispositivos midiáticos que a circulação se efetiva gerando relações que podem ser das mais variadas ordens entre estes três sistemas. É aos dispositivos que Instituições Não Midiáticas, Instituições Midiáticas (com ênfase nas jornalísticas) e Atores Individuais recorrem para “construir” os sentidos, porém, a partir de lógicas do campo das mídias, o que reitera a noção de mediação, pois tanto os dispositivos empregados pelas Instituições Não Midiáticas como pelos Atores Individuais são atravessados pelas regras inerentes do *habitus* do campo das mídias, o que resulta na sua forma de emprego. Dito de outro modo, a mediação se efetiva nos dispositivos, sendo que mesmo instituições não midiáticas e atores individuais, ao recorrerem aos dispositivos, acabam por empregar/reproduzir a lógica das mídias, pois os dispositivos conservam a característica das instituições midiáticas, sendo que, portanto, seu uso por outras instituições não modifica completamente sua lógica de funcionamento. Observa-se que o espaço público é um entorno, contexto, sem dúvida objeto de outras ciências sociais, filosóficas e históricas, mas que não é o objeto desta investigação.

Deste modo, as imagens que, historicamente, são postas à prova quanto a sua existência, ganham um novo status nessa ambiência intermediária. As imagens são não apenas a ilustração, fotos-documento, mas se constituem em textos e discursos que, mediaticamente, permitem a circulação dos materiais significantes de forma quase constante, num eterno retorno. Ou seja, uma imagem que alcança a condição de visível, portanto que é mediada, e é afetada por operações de produção conforme lógicas dos meios, circula até ser reconhecida e, posteriormente, reinscrita nesse processo de mediação incessante.

Esse processo propicia uma difusão massiva de imagens, muitas vezes de apenas uma imagem, em diversos dispositivos midiáticos diferentes, passando, posteriormente, a adquirir vida própria nos meios. Em outras palavras, a se descolar ou deslocar (num afastamento) do que representa para se tornar uma imagem pertencente apenas a essa ambiência dos meios. Vive-se uma época em que as imagens já não pertencem mais aos retratados, mas, sim, à própria mídia que passa a deter o poder sobre a imagem do indivíduo ou do acontecimento, o poder de exibir ou não, o poder de mostrar novamente, de inserir, de apagar.

Saddam Hussein perdeu seu direito de imagem no mesmo instante em que foi preso; sua imagem tornou-se propriedade das instituições em jogo que a empregaram conforme as lógicas das instituições midiáticas. Neste caso, em especial, é pertinente ressaltar que as imagens disponibilizadas para serem veiculadas vinham não apenas da instituição midiática que cobria acontecimentos, mas do próprio Exército Americano que, seja através do suposto vazamento de fotografias, seja através de assessorias de imprensa e agências de notícia, valia-se dos protocolos midiáticos para produzir e fazer circular estes materiais significantes. O que se percebe é uma apropriação dos processos midiáticos pelas instituições não midiáticas e pelos atores individuais que abastecem os próprios meios através da inscrição de imagens em dispositivos que podem ser jornalísticos ou não. A circularidade, assim, se inscreve em dois movimentos: o de uso e apropriação das imagens pela mídia e o de sua legitimação replicante em dispositivos. Os meios passam a ser a fonte única da realidade, onde os acontecimentos e os próprios envolvidos se submetem à lógica dos processos midiáticos.

Desta maneira, a circulação intermidiática, que afeta o cenário das instituições, se dá em função da presença de produtores e receptores que se alternam em suas funções, uma vez que na midiatização ambos recorrem aos dispositivos sejam eles jornalísticos ou não. Conforme Ferreira (2009), a recepção pode ser produtiva, assim como a emissão pode ser consumidora. Isto é possível, pois com a apropriação do conhecimento das mídias pelas instituições não midiáticas muitas organizações passaram a utilizar dispositivos para estabelecer contato com atores individuais e também com a instituição midiática. No entanto, o que interessa de modo especial para este trabalho é a transformação da recepção em produção no que tange aos atores individuais, pois as análises exploratórias demonstram que são eles os responsáveis pela reinscrição das imagens jornalísticas em dispositivos diversos e difusos, o que gera uma segunda etapa de circulação não só intramediática, mas, principalmente, intermidiática, incluindo aí dispositivos midiáticos jornalísticos e não jornalísticos. Isto é, os atores individuais cada vez mais mobilizam dispositivos como blogs, sites, vídeos, assumindo de vez a função de produtores de discursos e de “manuseadores” dos materiais significantes já exibidos anteriormente em dispositivos jornalísticos, contribuindo via replicação para a criação de imagens símbolos.

Do mesmo modo, a produção se torna consumidora, uma vez que se apropria de ofertas integradas a outros dispositivos. Ferreira (2009) destaca que este processo sempre existiu na relação dos meios (dispositivos/instituições) com a cultura. O que chama a atenção, no entanto, e torna o momento atual emblemático, é o fato de que se instaura uma produção para a produção cíclica, isto é, há de um lado a produção para o consumo, de outro o consumo que produz e por fim, a produção consumidora que resulta em novas produções, chegando ao ponto de ter circulando não mais o fato, mas apenas o fruto desta rede minuciosa de produções via dispositivos midiáticos. Neste sentido, Ferreira (2009) levanta a questão de como se dá a autonomização da circulação intermediária. Segundo o autor, há um fluxo intermediário que permite que o produto midiático, aqui em especial a imagem, reingresse na produção midiática através da mobilização de dispositivos. “É uma modalidade importante de circulação autonomizante: produção para o consumo que é apropriada como produto para a produção (ou produção para o consumo que se transforma em produção para a produção visando o consumo)”.

Destaco, aqui, porém, que, ao inscrever as imagens em dispositivos e estas tornarem a figurar em outros dispositivos como resultados de novas produções, têm-se um potencializador de mecanismos de criação simbólica, pois ver sempre o mesmo leva a crer que há apenas aquilo a ser visto. Virilio (1995) já apontava esta questão, ainda que de outra perspectiva. O autor sugere que a mídia ao propiciar uma gama de imagens muito semelhantes, senão iguais, estaria suscitando um “olhar do olho único”, porém, este mesmo processo parece ser revitalizado, hoje, não apenas pela força das mídias, mas porque este olhar ciclope passa a ser adotado também pelos receptores-produtores midiáticos, mesmo em seus dispositivos não jornalísticos. Isto propicia, em minha perspectiva, a criação de imagens-totens, ou seja, imagens-símbolo que se sobrepõem aos acontecimentos e que se tornam a figurativização destes, integrando o imaginário coletivo. Antes de aprofundar e de construir o conceito de imagens-totens, é importante abordar as imagens simbólicas frente à perda da referência.

4.8 A FORÇA SIMBÓLICA DAS IMAGENS MEDIATIZADAS

O símbolo, para Peirce (2003, p. 73), “é um *representámen* cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu interpretante”. Ainda para Peirce (2003, p. 73), “um símbolo, uma vez existindo espalha-se entre as pessoas. No uso e na prática seu significado cresce”. Isto quer dizer que aquilo que passa a circular nos meios é a força simbólica. Assim, a fotografia como testemunha da morte de Michael Jackson nasce da força indicial, se despreende, no entanto, pela sua exploração midiática em diversos dispositivos, passa a adquirir uma força simbólica que rompe a relação entre a fotografia indicial com o símbolo que circula, sem, por outro lado, eliminar a característica indicial. Para Cassirer (1994), a chave da natureza humana é o símbolo, sendo este o traço identitário dos *homo sapiens*, pois esta seria a única espécie capaz de agir não apenas como um “efetuador” ou “receptor”, mas com base em um “sistema simbólico”. Tal sistema, conforme o autor, permite uma vivência em uma realidade mais ampla.

O homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes deste universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana. Todo o progresso humano em pensamento e experiência é refinado por essa rede, e a fortalece. O homem não pode mais confrontar-se com a realidade imediatamente; não pode vê-la, por assim dizer, frente a frente. A realidade física parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem. Em vez de lidar com as próprias coisas o homem está, de certo modo, conversando constantemente consigo mesmo (CASSIRER:1994, p 2).

Aprofundando ainda mais sua visada, Cassirer (1994) destaca que o homem não deveria ser definido como um “*animal rationale*”, mas, sim, como um “*animal Symbolicum*”, pois o pensamento e o comportamento simbólico são os elementos mais característicos do homem e “todo o progresso da cultura humana está baseado nesta condição”. Dito deste modo, percebe-se que o termo símbolo, como é adotado neste trabalho, vai muito mais além de sinais reconhecíveis e que podem ser reproduzidos, um símbolo diz respeito ao universo dos significados e à interpretação do mundo. Neste sentido, Cassirer (1994, p.7) reforça que o princípio do simbolismo “com sua universalidade, validade e aplicabilidade geral, é a palavra mágica, o abre-te-sésamo que dá acesso ao mundo especificamente humano, ao mundo da cultura

humana”. O autor, desta forma, define o homem como um ser simbólico em essência porque precisa constantemente recorrer às representações e interpretações para compreender o mundo a sua volta.

Philippe Joron (2006) lembra que o símbolo serve de liame entre uma coisa e suas possíveis significações, sendo que este “permite explicar coisas ou eventos que não somos dados a perceber diretamente”. Isto é, através dos símbolos as possibilidades são infinitas, porque o significante pode se remeter a várias ordens e significados. Neste mesmo sentido, Gilbert Durand (1989, p. 12) destaca que “o símbolo é então uma representação que faz surgir um sentido secreto, ele é a epifania de um mistério”. E Durand vai além ao afirmar que o simbolismo e a própria linguagem simbólica são os elementos essenciais da realidade cotidiana, mesmo sabendo que a criação de símbolos nunca é neutra. Castoriadis apud Joron (2006, p 303) destaca que a sociedade recolhe material simbólico nos sistemas culturais, sejam eles do presente ou do passado, de modo que a construção do simbolismo não é totalmente livre, pois precisa levar em consideração o que já existe ou existiu.

Estas colocações tornam-se indispensáveis, neste trabalho, uma vez que entender a criação simbólica, a partir da mediação, implica compreender que os processos de circulação são essenciais para determinar os modos de representação e de interpretação dos acontecimentos e da própria realidade, nos termos de Durand. Desta maneira, quando uma fotografia se torna um símbolo de um acontecimento, maior é o seu valor de circulação em dispositivos de instituições midiáticas e também em dispositivos midiáticos de atores individuais, ampliando seu poder de pregnância, de transcrição (ainda que aproximado) do real. Para Norval Baitello Júnior (1999, p.109-110), os símbolos só podem se manter quando são reiterados e repetidos. “Os símbolos carecem do apoio e da confirmação, eles precisam ser reiterados no coletivo para que possam ter sua credibilidade legitimada e mantida. Sem a legitimação da sociedade eles retornam ao universo da fantasia individual”.

Percebe-se, então, que a problemática do contrato social³⁸ é central na análise crítica dos meios. Falar em simbólico e, principalmente, na criação de símbolos pelos e para os meios, remete ao contrato social, pois um símbolo só se efetiva mediante a replicação e legitimação da sociedade. Pierre Bourdieu (1998,

³⁷ Emprego a expressão contrato social, aqui, no sentido de que, para que uma imagem seja transformada em símbolo, é preciso que ela seja aceita e reconhecida socialmente, partilhada.

p.7) destaca que o poder simbólico é “esse poder invisível, o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”. Em sua visada, o poder simbólico nada mais é do que um poder de construção de realidades, sendo que “os símbolos são os instrumentos por excelência da integração social”.

Entretanto, falar do simbólico relacionado aos meios massivos é contraditório em relação à teoria crítica. Como uma forma de sanar essa contrariedade, identifica-se uma saída possível que é o tratamento do simbólico como um terceiro, o que implica em uma terceiridade sem secundidade e primeiridade, ou mediante o apagamento destas³⁹. Essa perspectiva parece ser bastante importante para a discussão da mediatização das imagens e dialoga com as pesquisas sobre a degenerescência dos signos de Francisco José Paoliello Pimenta. Para Pimenta (2008), uma das principais características atuais dos processos sógnicos é a interferência dos meios técnicos. Essa interferência afeta diretamente os processos sógnicos que passam a acumular, cada vez mais, as características daquilo que representam, buscando estabelecer relações existenciais com os objetos.

Deste modo, no caso das imagens, identifica-se uma presença cada vez maior do “objeto no interior do signo”, de maneira que os interpretantes precisam estar fundamentados de modo intenso na realidade a que se visa representar. Entretanto, alguns destes processos geram semioses degeneradas, ou seja, semioses não adequadas para atuar sobre o pensamento daquele que interpreta esta realidade. Somente a terceiridade, mais abstrata, é que acolhe processos genuínos. “A ideia de degenerescência nos mostra que os processos sógnicos precisam se ancorar na realidade existente, que não só fundamenta suas relações com o objeto, mas também lhe fornece as condições existenciais de se poder chegar às interpretações”. Além disso, a partir de Peirce, índice e ícone precisam da generalidade para que tenham significado, sendo que isso só ocorre por meio dos símbolos, que são regras gerais capazes de alterar crenças ou hábitos do pensamento. Neste mesmo aspecto, Bourdieu (1998) defende

³⁸ Apagamento, no sentido de que não é possível romper 100% com a característica indicial, mas é possível, por exemplo, que a iconicidade se sobreponha. No caso deste trabalho, o símbolo é ampliado, pois a imagem deixa de se referir ao referente para se constituir neste referente.

o poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isto significa que o poder simbólico não reside nos *sistemas simbólicos* em forma de uma *illocutionary force*, mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe são sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença (BOURDIEU: 2011, p.14).

Por outro lado, é necessário ter clareza de que o objeto empírico analisado – a imagem em meios massivos – já está superado ontologicamente para análise da imagem em processos de midiatização. Os novos dispositivos fundam novas possibilidades de contrato social, incluindo o valor da imagem no conjunto dos registros semiodiscursivos. Identifica-se, desta maneira, uma contraposição entre as operações da fotografia publicitária⁴⁰ (condensação em linguagem de tempos e espaços diferidos, gerando efeitos de simulação) e as operações, em análise, da imagem em jornalismo, na qual ocorre uma condensação em um tempo e espaço que é tomado como símbolo de diversos tempos e espaços descartados, como se defende aqui, pelas lógicas da midiatização. Desta forma, é importante considerar os limites ontológicos na construção da tese, ou seja, o objeto de estudo impõe limites epistemológicos.

O poder simbólico das imagens midiáticas, portanto, se dá pela ordem do aparecimento no espaço midiático, apagamento/ocultação da indicialidade e reaparecimento a partir de lógicas próprias do campo das mídias, o que gera, em meu entender, um descolamento do fato, que deixa de estar acessível inclusive à memória. Isto é, o que se torna acessível é apenas o símbolo construído. Deste modo, os movimentos de criação simbólica pela midiatização, centrando-se principalmente na atuação das instituições midiáticas e dos atores individuais, permitem o surgimento do que chamo aqui de imagens-totens, ou seja, imagens que ganham tamanho relevo que ultrapassam a durabilidade dos fatos, transformando-se elas mesmas em sínteses dos acontecimentos.

A criação de imagens simbólicas pela midiatização implica, assim, ao mesmo tempo, no apagamento/desaparecimento de imagens do espaço midiático e na

⁴⁰ Na linha de Pesquisa IV do PPGCOM Unisinos, Cristina Lima discute a fotografia publicitária em sua dissertação de mestrado.

veneração de um número cada vez mais restrito de imagens, indo em direção ao que Paul Virilio (1995) já chamava de visão de um olho único, apesar da existência e do acesso a uma multiplicidade de dispositivos e de formas de ver. Vilém Flusser (1999) utiliza a metáfora da gula para exemplificar a ideia do consumo das imagens, isto é, para o autor tcheco, o trabalho da comunicação e da mídia é “devorar para criar vazios devoradores”, ou seja, devorar imagens para gerar mais imagens para o consumo. Ou devorar imagens para devolver apenas uma imagem, esta, cristalizada como um símbolo do acontecimento, ainda que se trate de uma imagem esvaziada.

A criação simbólica coloca em relação o poder simbólico, a circulação das imagens e o fenômeno de autorreferencialidade, pois as imagens se tornam cada vez mais janelas para si próprias. A síndrome da autorreferencialidade é próximo assunto a ser tratado neste capítulo, porém não a partir da visada de Fausto Neto, que discute a revelação do ato de construção midiática, mas, sim, do conceito criado por Norval Baitello, a partir da teoria alemã, para pensar as imagens midiáticas, e discutida por Winfried Nöth e Lúcia Santaella, mais recentemente.

4.9 AUTORREFERENCIALIDADE MIDIÁTICA: ADERÊNCIA DO REFERENTE

A midiatização das práticas sociais trouxe consigo algumas novas incorporações ao vocabulário, expressões antes raramente ouvidas ou limitadas aos estudos antropológicos aparecem, agora, para traduzir a sensação experienciada no cotidiano diante de imagens fotográficas ou em movimento que migram de dispositivo em dispositivo, numa espécie de dança. A dinâmica das reiterações das fotografias, seja dos atentados do 11 de setembro ou de Michael Jackson negro, no auge da carreira, mostra mais do que a circularidade do tempo nas imagens, ou seja, do tempo transcorrido, mostra, na verdade, a circularidade das imagens no tempo. Klein e Rosa (2008) já discutiram o vaivém das imagens midiáticas, sendo que, para eles, a memória é atualizada por meio de tais reinscrições, bem como novos significados e relações são acrescentados àquilo que já é considerado conhecido. Contudo, no estudo realizado pelos autores não havia a preocupação com a presença maciça da participação dos atores individuais e das instituições não midiáticas na produção de materiais significantes como agora.

Assim, atualmente, a circularidade das imagens é muito mais gritante do que se podia pensar. Há uma reaparição de determinadas imagens e um apagamento de outras tantas, o que gera uma evocação limitada de imagens, isto é, ao ver determinado fato, automaticamente algumas imagens imateriais são convocadas, como se a simples exposição de uma fotografia pudesse fazer reviver todo o acontecimento. Isto se dá porque a imagem em questão não é simples, ela é a imagem “eleita” pela circulação reiterante, isto é, aquela imagem que não apenas permite acessar o acontecimento, como se constitui nele. Esse fenômeno chama-se autorreferencialidade⁴¹ midiática, termo cunhado por Norval Baitello Júnior em diálogo com autores como Flusser, Gebauer e Wulf, Harry Pross e Hans Belting. Para Baitello Júnior (2005, p. 55),

o fenômeno da autorreferência implica em uma supressão do mundo em favor das representações bidimensionais em circuito fechado, ou seja, as imagens se referem sempre e apenas às imagens (...) As imagens midiáticas possuem um enorme poder (conferido pela reprodutibilidade técnica) e atingem uma capilaridade e penetração nunca sonhadas anteriormente. Assim, tanto maior sua força diante de um público cada vez mais amplo, de indivíduos seriados, ou divididos seriados, nivelados por um repertório cada vez mais simplificado e superficial, transformados crescentemente em existências em efígie, ou seja, em puras imagens (BAITELLO: 2005, p.109).

Neste aspecto, as imagens midiáticas, frutos da mediatização, se baseiam em imagens precedentes, de modo que a representação de um acontecimento não é apenas a representação de algo, mas uma reapresentação das formas pelas quais este mesmo acontecimento já foi mostrado antes. A crítica explícita de Baitello trata da superficialidade destas imagens, o que, para Flusser (2008, p.55), significa que na sociedade atual as pessoas estão ordenadas em torno das imagens e não do que elas efetivamente significam.

As imagens projetam sentidos sobre nós porque elas são modelos para o nosso comportamento. Devemos entusiasmar-nos para, em seguida codificar nosso entusiasmo em determinados gestos. (...) Nossos gestos passam doravante não apenas a se constituir como reações às imagens, mas passam a dirigir-se igualmente rumo às imagens. As imagens passam a ser nossos interlocutores, os parceiros da solidão que nos condenaram (FLUSSER: 2008, p. 60).

⁴¹ Nesta tese será adotada a palavra autorreferencialidade a partir das novas regras da ortografia brasileira, porém, em citações de autores em que o texto original foi escrito antes desta mudança, optou-se pela manutenção da citação original.

Para Flusser, a circulação intensa das imagens e a remissão a elas faz com que se crie um sistema fechado, um circuito, onde as imagens determinam os homens e os homens determinam as imagens, isto é, não há escapatória, nem saída. A poesia do texto de Flusser, identificada em suas metáforas, deixa claro o papel preponderante das imagens, em especial, aqui, das fotografias, que parecem se mover de dispositivo em dispositivo, rompendo com as regras clássicas do fotojornalismo. Durante muitos anos a publicação que apresentasse a melhor imagem era a mais valorizada, hoje, há uma eclosão de publicações que trazem em suas capas as mesmas imagens, em não raras vezes sob as mesmas manchetes, sem que se tenha feito um acordo prévio. Isto ocorre, simplesmente, porque as imagens são os acontecimentos e porque há lógicas midiáticas já interiorizadas tanto pelas instituições jornalísticas como pelas não midiáticas envolvidas em tais fatos. Isso pode ser perceptível, também, nas reinscrições destas imagens jornalísticas em dispositivos de atores difusos e até mesmo sua transformação em animações, como *stop motions*, ou vídeos feitos apenas e estritamente com base nestas fotografias. Ou seja, o espaço do fotojornalismo também se tornou referencial, no sentido de que as imagens veiculadas primeiro serão, inevitavelmente, empregadas em novas veiculações a partir de novas operações.

Na esteira de Baitello, Malena Segura Contrera (2004), ao falar de uma crise do jornalismo, destaca a síndrome da autorreferência.

O repertório exibido atualmente pelo conjunto dos meios de comunicação tem origem no próprio sistema midiático, ou seja, o processo de seleção das pautas e situações a serem noticiadas se volta à repercussão daquilo que já foi veiculado anteriormente, com recortes predefinidos que impedem uma leitura histórica dos fenômenos e da experiência cotidiana. A notícia repercute a própria mídia, em que uma dinâmica de retroalimentação, que se nutre ainda da expectativa sobre o que seriam as necessidades da audiência (CONTRERA: 2004, p.09).

Contrera aborda não apenas a referencialidade das imagens, mas também o fato de a mídia repercutir a si mesma. Esta mesma perspectiva já havia sido mencionada por Bourdieu em “Sobre Televisão”, em 1997, mas no sentido da mídia como protagonista de seu próprio discurso, que é um aspecto importante, mas diferente do levantado nesta tese. No mesmo sentido, ainda que com outra abordagem, Antonio Fausto Neto (2008) destaca que, no período conhecido como “sociedade dos meios”, a legitimidade do discurso jornalístico se dava por este ser

uma espécie de fala intermediária. Contudo, com a transformação da sociedade para uma era midiaticizada, onde o papel das mídias deixou de ser o de intermediação para ser o de articulação, ocorreu um despertar para uma nova vocação, não mais a representacional. Assim, tem-se, de um lado, a apropriação do saber das mídias por outros campos e, em contrapartida, de outro, a necessidade de protagonização da mídia, ou seja, ela passa a chamar atenção para o que diz e os modos como faz para dizer ou mostrar determinada coisa. Um exemplo é o programa Profissão Repórter que se autodenomina “os bastidores da notícia”. Ou seja, Fausto Neto fala em autorreferencialidade no sentido de se autorreferir mesmo, ou seja, do jornalista ou do *modus operandi* do dispositivo aparecer no próprio dispositivo.

Margareth Steinberger Elias (2007), assim como Fausto Neto, problematiza a autorreferência no jornalismo. Para a autora, a mídia tem diversas formas de lidar com os limites impostos pela dificuldade de acompanhar todos os fatos ocorridos em um mesmo dia e que poderiam, potencialmente, se constituir em notícia. O primeiro modo seria desenvolver uma forma mais eficaz de recolher informações; o segundo, “desenvolver recursos de manipulação capazes de fabricar uma informação desvinculada dos fatos; terceiro, investir na sua imagem junto ao público, levando-o a “esquecer” dos seus limites.” Segundo Steinberger, é exatamente o último modo que a mídia adota, ou seja, investe em sua própria imagem para que não seja possível pensar que muitos assuntos ficam de fora do recorte midiático. “Há uma tendência dos gêneros jornalísticos se tornarem auto-reflexos, referindo-se com frequência crescente ao mundo criado pela própria mídia, seus personagens, focos e enquadramentos”. Entretanto, apesar da ciência da importância destas visadas, nesta tese, quando se utiliza a expressão autorreferencialidade, há a intenção clara de falar em termos de referente semiótico e sociocultural, isto é, em termos de referente da imagem. Portanto, não é a protagonização do jornalismo que está em jogo, mas das próprias imagens sejam elas fotográficas ou não, sejam elas fruto deste modo de ser do jornalismo inaugurado a partir da quebra da vocação representacional do fazer jornalístico ou não.

Sfez (1994), por sua vez, já se aproxima mais da escalada da referência adotada neste trabalho ao dizer, em sua *Crítica à Comunicação*, que tanto os emissores quanto os receptores iriam desaparecer diante do fim da referência, o que implicaria em uma nova forma de se fazer comunicação. O olhar profético de Sfez

talvez já esteja em curso. Winfried Nöth (2006) também se voltou para esta temática da extinção da referência. Para ele, as imagens podem ser não-representacionais de duas formas: como *metaimagens* e como *autorreferentes*. No primeiro caso, as metaimagens são imagens sobre imagens, ou seja, se referem a outras imagens. Já no segundo grupo se enquadram as imagens que se referem a elas mesmas, ou seja, “possuem o seu objeto de referência dentro e não fora do seu quadro imagético próprio. Autorreferência é o oposto de toda a referência”. Há, ainda, imagens que podem ser metaimagens autorreferenciais, no entanto, para além da classificação ampla que Nöth desenvolve, é importante destacar a preocupação com as imagens e seu papel de não-coisa, seja pela abordagem jornalística, como faz Fausto Neto, semiótica ou mesmo sócio-antropológica, como Belting e Baitello.

Lúcia Santaella, na esteira dos autores acima citados, desenvolve atualmente um projeto de pesquisa, na PUC-SP, centrado nesta discussão em parceria com o Interdisziplinäre Arbeitsgruppe Kulturforschung (IAG), da Universidade de Kassel, na Alemanha. Neste projeto, a autora brasileira discute o fato de as mídias referirem-se cada vez menos aos signos das coisas do mundo, para se referirem aos signos das próprias mídias. Deste modo, em sua perspectiva, vivencia-se o surgimento de um novo paradoxo semiótico, uma vez que a referência é exatamente a relação do signo com o universo a que o signo se reporta. Assim, a autora vai se munir do cabedal teórico da semiótica peirciana para dar conta desta questão, principalmente enfatizando a recursividade das mídias digitais e dos jogos, isto é, o foco não é exatamente a imagem enquanto fotografia, por exemplo. Outro aspecto a se considerar é que, na justificativa desta pesquisa, Santaella enfatiza a ausência de trabalhos sobre este viés semiótico, contudo, o Centro de Estudos de Semiótica da Cultura (CISC), que tem como principal nome Norval Baitello, também professor da PUC SP, já vem há anos desenvolvendo pesquisas neste sentido.

Esta síndrome é um conceito essencial para a definição de que coisa são as imagens-totens, uma vez que o processo de circulação das imagens, em minha perspectiva, permite que, pela replicação das mesmas imagens em dispositivos diferentes e difusos, ocorra a criação simbólica através da reiteração de apenas poucas imagens escolhidas, por protocolos midiáticos, para serem vistas. Parte-se da ideia de que as imagens midiáticas, em função da síndrome da referência, acabam por se transformar na realidade e substituem, deste modo, o objeto ausente,

ocupando o seu lugar. Gebauer e Wulf (2004) afirmam que os meios ou os dispositivos, recriam a realidade, modificando-a.

A miniaturização e a aceleração da realidade transforma-se em um substituto para o cotidiano das experiências reais e da verdade. Para o cotidiano não é a realidade que se torna imagem, mas as imagens tornam-se realidade. Aqui surge uma pluralidade de realidades imagéticas. A diferença entre realidade e ficção desaparece. As imagens estão imediatamente disponíveis e por isso vão ao encontro dos desejos de onipotências dos homens. Tudo parece realizável pelo menos na imagem. Imagens simulam imagens à procura de imagens e realidades perdidas (GEBAUER; WULF: 2004, p 50).

Esta última frase sintetiza a síndrome da autorreferência, pois as imagens midiáticas passam a procurar as imagens à que se referem, ou seja, as imagens que foram perdidas, exatamente, no momento em que foram produzidas a partir de dispositivos midiáticos, sendo impossível recuperar o referente propriamente dito, pois como questiona Baudrillard (1999) “o que acontece com o objeto quando estamos ausentes? ele volta a ser real?” No que diz respeito às instituições midiáticas, a partir da noção de circulação, as imagens midiáticas se referem a outras imagens precedentes, sendo que, cada vez mais, elas são reinscritas, reforçando sua força simbólica ao permitir uma espécie de religação das esferas em jogo via dispositivos.

A partir de um certo momento, as imagens passam a se produzir a si mesmas, quer dizer elas se fazem a partir de outras imagens. Deparamo-nos então com o fenômeno da auto-referência, ou seja, uma imagem de uma pessoa já não precisa de uma pessoa. Basta uma outra imagem. A imagem de um objeto já pode ter como referência a imagem de um objeto. O mundo passa a se tornar cada vez mais distante e dispensável (BAITELLO:2005, p.75-76).

O que interessa, portanto, a partir de tais considerações é que a síndrome da autorreferência está instalada, o que implica, neste objeto de análise, no descarte do referente, uma vez que a imagem o substitui. Dito de outro modo, o descarte se dá porque a imagem em si é mais valorizada, sendo legitimada como o próprio objeto ausente. Michael Jackson morreu magro, branco, em crise, transformado, mas midiaticamente morreu negro, de cabelos longos e encaracolados, no auge. Isto só é possível porque a imagem reiterada do cantor foi legitimada socialmente, sendo que as demais imagens foram impedidas de transitar pelos dispositivos pelos próprios atores individuais envolvidos, ou seja, não há uma determinação das instituições

mediáticas de que o referente deve ser banido, há elocubrações neste sentido, mas é na esfera da circulação e das trocas de materiais significantes que tal síndrome se evidencia, assim como será visto, posteriormente, nos materiais empíricos.

É válido ressaltar também que o fenômeno da autorreferencialidade se relaciona com as ideias de iconomania e iconofagia, defendidas por Baitello (2010) a partir de Warburg e Flusser. Tais conceitos situam a produção midiática das imagens como uma produção oceânica, ou seja, incapaz de ser mensurada e que não foi acompanhada por outras formas de criação como a arte. Ao contrário, a própria arte passou a valer-se da imagem midiática. Sem atribuir juízo de valor, Baitello argumenta que, neste cenário, um dos sintomas da escalada das imagens midiáticas é que elas se tornam presença constante, às vezes determinante, e referência axial. De tal forma que o consumo ilimitado de imagens gera devorações em sequência, pois o homem devora as imagens, ao mesmo tempo em que ele é devorado por elas. Ao entender a devoração como um fim, ou um tipo de apagamento, pode-se compreender que as imagens apagam aquelas que as precederam e que, por movimento de circulação próprios da midiatização, as fotografias jornalísticas reinscritas em dispositivos múltiplos sofrem apagamentos ou reavivamentos, dependendo dos fins iconofágicos dos campos e das instituições em jogo, afinal, trata-se de um poder a ser exercido: o de controlar a síndrome da referência para que ela tenha mais ou menos força. Baudrillard questiona: como serão as imagens futuras?

Ao que tudo indica, o apagamento dos referentes em favor da própria superfície da imagem decretará como serão as próximas fotografias, de um lugar, de um atentado, um acontecimento, pois cada vez mais a circularidade da mídia estipula a previsibilidade do que virá depois. Ressalta-se, porém, que isto não significa atribuir a responsabilidade às instituições midiáticas única e exclusivamente, mas à aceitação da facilidade da comunicação, dos “trajetos curtos” que são adotados ora pelas instituições não midiáticas, ora pelos atores individuais midiatizados, ora pelas instituições midiáticas jornalísticas. Não se trata, portanto, de um agente da crise da referencialidade, mas de uma exacerbação da imagem enquanto discurso e poder que evocam imagens imateriais ou, como sustenta Cassirer (2001), estruturas profundas do social que funcionam com fins totêmicos.

4.10 TOTEMISMO: DA PERTENÇA À COLETIVIDADE À CRIAÇÃO PELA MEDIATIZAÇÃO

Pensar a imagem como totem demanda compreender, antes de mais nada, o conceito desta teoria e de que maneira ela pode ser aplicada a um objeto resultante da produção do homem como é a fotografia. Diversos autores ao longo dos séculos vêm estudando o totemismo, seja ligado à psicanálise, como Freud em *Totem & Tabu*, seja à filosofia e à religião, como Émile Durkheim e Ernst Cassirer, ou à antropologia estruturalista, como com Levi-Strauss. No entanto, independentemente do tempo e do contexto da abordagem do totemismo, percebe-se nestes autores traços comuns com o identificado nas imagens que ocupam, hoje, grande espaço no campo das mídias, mas que essencialmente extrapolam as molduras deste campo, uma vez que os protocolos midiáticos estão impregnados na vida cotidiana. Freud (1950, p.05) alerta que o totemismo já não é mais praticado com a mesma intensidade do que fora no passado, mas que ainda há a presença de alguns vestígios, seja na abordagem psicanalítica ou mesmo na antropologia.

Na visada desta tese, o conceito de totemismo é deslocado para a abordagem contemporânea das imagens, portanto, utilizam-se, do conceito original, os elementos que permitem identificar traços totêmicos, de sacralização, nas imagens inseridas na mídia, mas não significa que esta apropriação do conceito seja uma deturpação deste, ao contrário, uma mobilização. Feita esta ressalva, pode-se dizer que, simploriamente, o totemismo trata da crença, a crença que liga o homem ao seu estado mais primitivo, ou seja, ao seu lado mais animal, sem que com isso incorra na ausência de uma racionalidade. Na verdade, a ideia de totem está ligada à concepção de uma substituição, isto é, o objeto tomado como representativo assume o lugar daquilo que representa e passa a ser adorado, sacralizado por isto.

Strauss (1975, p. 13) defende que o totem é uma projeção de atitudes mentais “incompatíveis com a exigência de uma descontinuidade entre o homem e a natureza”, isto é, trata-se de um elemento estritamente da ordem do interno que é exteriorizado socialmente. Contudo, como isso pode ser possível? Como algo particular do indivíduo, uma crença, pode ser coletiva? Strauss defende que o totemismo trata de uma organização social com forte vínculo mágico-religioso e que pode se dar em relação a objetos animados ou inanimados. E que, para Freud (1950, p. 07), independe do lugar, isto é, o totem não prescinde de que todos os

membros desta organização social estejam reunidos, mas, sim, que tenham a mesma crença.

Neste mesmo aspecto, antes de Strauss, Émile Durkheim publicou, em 1912, um estudo intitulado “As formas elementares da vida religiosa”, recentemente reeditado no Brasil (2009). Nele, o autor discute o totemismo a partir da religião ou a religião estruturada a partir da noção de totem, ou seja, trata da questão da representação e dos rituais, ambos de grande interesse para este trabalho de doutoramento. Durkheim afirma que a crença e os ritos estão diretamente ligados e são inerentes a todo sistema totêmico, pois o culto ao objeto, à coisa, deriva da crença partilhada, ao mesmo tempo em que o ritual é empregado como uma forma de justificar tal crença. A partir da discussão de clãs australianos, o autor discorre sobre o totem que é “a espécie de coisa que serve para designar coletivamente o clã”, isto é, o grupo é definido pelo totem ao mesmo tempo em que se reconhece nele, por isso é fruto de uma coletividade. Nenhum objeto ou animal é considerado um totem por si só ou na individualidade, a sua existência demanda a existência de uma coletividade.

Neste sentido, as imagens que transitam por diversos dispositivos midiáticos, sejam estes jornalísticos ou não, estão inseridas em rituais diversos, mas existem para uma coletividade de indivíduos, que diferente dos clãs australianos, não possui uma homogeneidade, ao contrário, são heterogêneos e difusos. No entanto, há um reconhecimento e uma crença comum que perpassa estas imagens. Durkheim (2009, p.99) deixa claro que um objeto ou animal só pode ser totem se for uma regra geral. No caso das imagens, tal regra se dá via os próprios processos de midiaticização que vão do aparecimento da imagem na mídia, sua reinscrição em dispositivos diversos, ao retorno à própria instituição midiática jornalística e sua reverberação. Este processo, em minha visada, não cria o totem, mas permite que se forme uma coletividade, ou seja, que se estabeleçam relações, trocas de sentido, em torno de determinada imagem.

O totem pode ser um nome, mas raramente é apenas um nome, ou seja, não se adora ou se respeita um nome, mas, sim, algo que simboliza, portanto, representa um outro. Nas palavras de Durkheim, o totem é uma espécie de emblema que identifica o clã e que, onde estiver, é reconhecido por seus membros e, obviamente, seus inimigos. No que tange à fotografia de um fato, ela mesma pode ser considerada, metaforicamente, como um emblema, algo que adere e que

representa o objeto ausente. Entretanto, no item anterior tratou-se exatamente da crise da referencialidade ou da perda do referente em função da própria imagem. Neste caso, frente a este apagamento do referente, o totem seria, ao menos esta é a proposição deste trabalho, exatamente este terceiro produzido quando a referencialidade é apagada, sendo reconhecido e mantido por meio de uma consenso orquestrado também via dispositivos midiáticos. Essa imagem que se refere a si mesma torna-se o emblema, que diferencia os grupos de acontecimentos e que se configura como uma marca distintiva. Os emblemas distinguem os acontecimentos e os eternizam na imagem material, mas, principalmente, na imaterial, isto é, no imaginário, na medida em que se afirma na fragilização de sua indicialidade.

Além disso, Durkheim, ao abordar o animal totêmico e o homem, problematiza o fato de que os objetos que representam ou figurativizam o totem despertam sentimentos religiosos, ou seja, um caráter de sagrado que se manifesta no impedimento do acesso a tal objeto. Como exemplo cita que se determinado animal é sagrado, sua força está no fato de que este animal não pode ser consumido. Freud (1950, p. 23), neste mesmo sentido, observa que

o desejo instintivo se desloca constantemente, a fim de fugir ao *impasse*, e se esforça por encontrar substitutos — objetos substitutos e atos substitutos — para colocar em lugar dos proibidos. Como consequência disso, a própria proibição também se desloca de um lado para outro, estendendo-se a quaisquer novos objetivos que o impulso proibido possa adotar. Qualquer novo avanço feito pela libido reprimida é respondido por um novo aguçamento da proibição (FREUD: 1950, p. 23).

A proibição o torna mais sagrado, ao mesmo tempo em que ele é sacralizado pela proibição. Isto significa que quanto menos acessível determinado objeto/animal estiver, mais força simbólica e de representação terá. Para Durkheim (2009),

o número e a importância das interdições que isolam uma coisa sagrada e a retiram de circulação correspondem ao grau de santidade de que ela é investida, chega-se ao curioso resultado de que *as imagens do ser totêmico são mais sagradas do que o próprio ser totêmico* (DURKHEIM: 2009, p 128) [grifos do autor].

A observação destacada pelo próprio autor já deixa ver que as imagens, sejam elas mentais ou não, são mais sagradas do que o próprio ser que representam. Isto é, são investidas de uma força imanente, superior, porque as representações do totem têm mais eficácia do que o próprio totem. Tome-se como

exemplo o caso do 11 de setembro, o vazio deixado pelas torres, a estátua erguida no *ground zero*, são menos representativas do que a imagem das torres em chamas. De um lado, isto se justifica pela indicialidade da imagem: a fotografia mostra o fato acontecendo diante dos olhos, mas passados tantos anos o poder da imagem se sobrepõe a qualquer outro modo de representação, inclusive de uma nova torre em fase de construção.

Evidencia-se, então, que a ligação do conceito de totem para Durkheim, assim como Strauss, não estava restrito ao homem menos civilizado ou primitivo, mas, sim, ao homem e suas crenças e que a noção de força também advém de uma origem de fundo religioso ou cultural. Para Strauss (1975), o termo totemismo

engloba relações colocadas idealmente entre duas séries: uma natural, outra cultural. Por um lado, a série natural compreende categorias, por outros indivíduos. A série cultural compreende grupos e pessoas. Todos estes termos são escolhidos arbitrariamente, para distinguir em cada série dois modos de existência, coletivo e individual. (...) Há quatro maneiras de associar dois a dois os termos precedentes de séries diferentes, isto é, de satisfazer nas mídias condições à hipótese inicial de que existe uma relação entre as duas séries (STRAUSS:1975, p. 25).

A partir do quadro formulado por Strauss, observa-se o modo que o autor mobiliza as categorias Natureza e Cultura em relação com categoria- grupo- pessoa ou indivíduo-grupo-pessoa. São possíveis quatro combinações, porém, o próprio autor destaca que o mais interessante desta abordagem reside, exatamente, no diálogo entre natureza e cultura, isto é, o totemismo, como sistema, é fruto de uma “totalidade empobrecida”, sendo o totem aquilo que resta para aquela tribo ou sociedade, ou que o totem só se efetiva diante de um distanciamento prévio. Assim sendo, as imagens fotográficas que integram o corpus desta tese são, de um lado, uma ausência e, de outro, frutos de um distanciamento, primeiro, geográfico, mas principalmente temporal, pois as imagens que permanecem circulando, de cada um dos acontecimentos, são aquelas que voltam a ser inseridas na circulação ritualisticamente, seja numa data alusiva aos atentados, seja na captura de Osama Bin Laden. Enfim, observa-se que estas imagens receberam um direito de sobrevivência, isto é, de permanecer em circulação. Mas quem atribui esse direito?

Para Durkheim (2009, p. 238), “o caráter sagrado que uma coisa adquire não está, portanto, implicado nas propriedades intrínsecas dessa coisa: é *acrescentado a ela*”. Esta afirmação reforça a ideia de que a imagem se torna totem pela

circulação, isto é, não apenas por suas características de linguagem fotográfica, ângulos, enquadramentos, mas essencialmente pela propriedade sagrada acrescentada – processo de valorização subjacente à própria circulação - a ela nas várias inscrições em dispositivos, partindo, a meu ver, dos jornalísticos e, depois, ciclicamente repercutindo e produzindo novas inscrições em outros dispositivos difusos e diferidos.

A questão que surge a partir deste raciocínio é: como um grupo ou coletividade escolhe determinada imagem como emblema e por quê? Durkheim, ao buscar respostas para esta dúvida, indica que um totem poderia “brotar” das condições de vida em comum que constituem um sentimento de pertencimento à determinada sociedade. Entretanto, pensando nas imagens midiáticas, trata-se menos de uma condição de vida em comum que brota e mais de um pertencimento produzido, orquestrado pela produção/valorização dos símbolos. O próprio autor aborda a importância do símbolo para a existência dos sentimentos sociais, uma vez que sem os quais a vida social seria impraticável. Strauss (1975, p. 77) se contrapõe a Durkheim quanto às motivações que levam um grupo a transformar determinado objeto/ser em totem. Para ele, é insuficiente dizer que a origem do sagrado está nas emoções que engendram ou perpetuam ritos, ou seja, que essa postura seja fruto de um pensamento instintivo. “Em verdade as pulsões e emoções não explicam nada; elas sempre resultam. (...) são consequências, jamais causas”. Strauss responde a questão da seguinte forma:

o pretense totemismo depende do entendimento; e as exigências às quais responde, a maneira pela qual procura satisfazê-las, são em primeiro lugar de ordem intelectual. Neste sentido, nada há de arcaico ou longínquo. Sua imagem é projetada, não recebida; ela não extrai sua substância de fora. Pois, se a ilusão encobre uma centelha de verdade esta não está fora de nós, mas em nós (STRAUSS: 1975, p. 108).

A partir desta concepção de que há algo “em nós”, que permite escolher ou definir coletivamente determinada imagem como emblema ou totem, torna-se necessário compreender o que é esse algo. Cassirer (2004, p.308) defende que é o pensamento mítico, pois a relação entre homem – animal, homem – totem, não é uma relação causal, unilateral, mas mágica. Tal visão coincide com a de Durkheim sobre uma crença partilhada entre os membros de um mesmo clã ou sociedade, sendo este elemento comum transmitido de geração para geração ainda que inconscientemente. Cassirer (2004, p. 311) destaca que o totem é um tipo de traço

de “identidade que não é meramente deduzida, mas uma identidade em que se acredita miticamente, porque é uma identidade vivida magicamente”. Essa magia estaria ancorada no sentimento de vida que é comum aos homens, ou seja, todo homem busca se unir a outras pessoas e grupos para valorizar a ideia da vida, por isso a fotografia é tão forte como elemento mágico no momento em que eterniza o objeto representado. Essa possibilidade de antecipação e de proteção da morte, ao mesmo tempo, faz com que a imagem seja também mais valorizada pelos homens, sendo que a problemática da morte aparece nos três casos analisados nesta tese de modos distintos e implicam em maneiras distintas de relação social.

No 11 de setembro, há o medo da morte e a vitimização; no caso Saddam, há o castigo da morte, a condenação, e no de Michael Jackson, a manutenção da vida para além da morte. Ou seja, nos três casos evidencia-se a força mágica que o totem demanda, sendo mais ou menos forte conforme o envolvimento dos grupos para os quais tais imagens se destinam. Cassirer (2004, p. 315) destaca, neste aspecto, que, às vezes, há uma proximidade tão intensa entre o homem ou grupo e o totem que é difícil diferenciar quem é quem. “É como se cada clã por assim dizer se visse objetivamente em seu animal totêmico, como se reconhecesse nele sua essência, sua singularidade, a direção fundamental de sua ação”.

O autor vai mais além ao afirmar que o reconhecimento do totem está numa consciência mítico-religiosa, ou numa forma de intuição já profundamente arraigada e, por isso, dotada de grande força, ou seja, trata-se de uma estrutura profunda do social convocada, uma vez que a estrutura da própria sociedade está aportada em algum tipo de mediação. Neste aspecto, Durkheim e Cassirer se encontram, uma vez que, para o primeiro, o totemismo é, em síntese, a projeção externa de certos laços sociais internos. No entanto, há limites para este mundo interior, a sua configuração só se torna visível à medida que o ser começa a agir. Isto é, uma imagem fotojornalística evoca imagens interiores, estruturas e laços do social já arraigados pela cultura, no entanto, só é possível perceber as manifestações sobre este mundo no momento em que atores e instituições passam a operar sobre estas imagens, ou seja, quando agem efetivamente, seja na interpretação do sentido posto em circulação, seja produzindo ou mesmo reinscrevendo tais imagens. As estruturas do imaginário mostram os operadores desses dispositivos, por exemplo, nas obras de Bachelard.

As considerações até agora esboçadas podem ser sintetizadas em: a) o totem é uma força de imanência mágica; b) possui bases ancoradas em estruturas do social; c) demanda de um reconhecimento coletivo para se efetivar como totem; d) possui a consciência mítica como base, ao mesmo tempo em que reflete a cultura. Neste sentido, Cassirer (2004) fala que a construção da imagem mítica está sempre sendo testada, posta à prova, mas tal esforço nada mais faz do que reforçar esta imagem.

À construção do mundo mítico de imagens corresponde o constante esforço de sair dele, mas de tal modo que ambas, a afirmação e a negação, pertencem à forma da própria consciência mítico-religiosa e se reúnem nela num ato indiviso. Se considerado mais profundamente, o processo de destruição se comprova como um processo de auto-afirmação, assim como o último só pode realizar-se graças ao primeiro (CASSIRER: 2004, p. 395).

Esta autoafirmação se dá, de certo modo, pelo fato de que mesmo tentando destruir ou romper com as imagens-totens que circulam, estas não destroem o totem, ao contrário reafirmam-no, senão do mesmo ponto de vista, mas pela manutenção do seu poder de absorção daquilo que representam, uma vez que acolhem, para si, o conteúdo do fato, agora transformado em acontecimento midiático. Cassirer (2004) trata isso como a criação de uma “proto-coisa” ou como “um poder que intervém no acontecimento real e em seu encadeamento causal”. Essa imagem da proto-coisa ou imagem-totem, como denominada nesta tese, está ligada ao exercício da cultura que precisa ser conservada pela sociedade, para que o sentido seja partilhado, ao mesmo tempo em que carece de um aniquilamento de outras possibilidades. Isto é, o totemismo implica na extinção de possibilidades para além daquelas figurativizadas ou “encarnadas” pelo totem. Em outras palavras, as imagens-totens agem nem tanto como figura, mas, sim, como configuração de relações. Conforme Cassirer (2004, p. 432), diante da realidade empírico-real das coisas, a imagem é uma aparência que tem sua própria verdade, “a imagem não age mais no espírito como algo autônomo e material, mas se tornou para ele a expressão pura da sua própria força criadora”.

Assim, tomo como ponto de partida a hipótese de que a midiatização integra o processo de totemização das imagens a partir da inscrição destas na circulação via dispositivos midiáticos. Isto implica dizer que as imagens consideradas totens, como a de Michael Jackson negro, do WTC em chamas, convocam estruturas profundas do social. Ainda que Freud (1950) e Levi Strauss (1975) considerem raras as

oportunidades de um objeto inanimado constituir-se em totem, verifica-se, em Cassirer e Durkheim, que isto é possível, desde que aceito socialmente e que o objeto passe não apenas a representar uma determinada coletividade, mas também a proteger este grupo. Mas como uma fotografia ou um vídeo pode proteger uma sociedade tão heterogênea? Pode, de um lado, antever situações semelhantes, fazendo com que o terrorismo, por exemplo, não seja esquecido. De outro, pode preservar a imagem totemizada de interferências, quebras, isto é, pode proteger o conteúdo da crença, da identificação, caso de Michael Jackson como um negro pobre eternizado como um mito. Enfim, em minha visada, as imagens-totens hierarquizam as interlocuções sociais e organizam as demais imagens e a própria interpretação do acontecimento. Isto é, as imagens-totens produzidas na circulação são estruturas estruturantes de outras inscrições e práticas, contudo, cabe verificar esta discussão nos materiais empíricos.

5 ENCAMINHAMENTOS METODOLÓGICOS

Esta pesquisa parte da premissa de que o conhecimento só se dá quando o pesquisador mergulha no empírico, o que, a princípio, pode parecer uma tarefa simples e que ao longo desta pesquisa mostrou-se a parte mais desafiadora. Pois, para isso é preciso recorrer a juízos perceptivos que só se dão mediante processos de abdução (Peirce, 2003), ou seja, a partir das rupturas, quando um objeto, após observado de modo intenso, é capaz de apresentar sentidos diversos daqueles já habituais. Para quem poucas vezes se ateuve a observar o objeto empírico em profundidade, mesmo em outras instâncias de pesquisa, seguir esta afirmação, que entendo como um conselho de Peirce que tomei emprestado, tornou-se bastante difícil, porque foi necessário romper com a minha própria lógica de pensar a o estudo, ao mesmo tempo em que foi através disso que o trabalho efetivamente passou a existir. Assim, neste item discorro sobre a delimitação do corpus empírico, os movimentos metodológicos de raciocínio que nortearam a pesquisa em curso, bem como a explicitação da metodologia e das técnicas empregadas para analisar os materiais.

Este trabalho está orientado pelas proposições gerais de investigação, porém considero importante destacar que, para chegar a essas proposições, foi necessário romper com valores já preconcebidos. Assim, na tentativa de formular uma hipótese, partindo do geral para o singular, acabei encontrando três perguntas que resultaram em três proposições de trabalho interligadas entre si. Dentre elas, porém, proponho-me aqui a direcionar a hipótese geral do trabalho, segundo a qual, por processos de circulação intra e intermediática, as imagens são inscritas e reinscritas em dispositivos midiáticos difusos a partir de lógicas da midiatização, que envolve também certas configurações estéticas, o que resulta na criação e fixação de imagens-símbolo dos acontecimentos ou em imagens-totens.

5.1 A DÚVIDA DA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO

A palavra epistemologia designa a construção social do conhecimento, no entanto, esta definição ampla, embasada na perspectiva de Bachelard (1983), muitas vezes parece não se aplicar à área da comunicação. Primeiro, porque

construir conhecimento exige que seja feita uma discussão aprofundada de determinado tema a partir de teorias pré-existentes, visando não apenas dialogar com elas, mas superá-las. Ao mesmo tempo, agir de modo epistemológico faz com que seja necessário empregar algum tipo de método que possa ser aplicado à área, porém, muitas pesquisas são feitas sem levar em consideração estes itens citados acima, fazendo com que o campo epistemológico da comunicação deixe de ser considerado como produção de conhecimento. Como a tônica do doutorado é, exatamente, a produção do conhecimento, passei a guiar a construção de minha pesquisa na visada da epistemologia como investigação, isto é, uma reflexão que gera a produção de conhecimento científico, seguindo as ideias de autores como Gaston Bachelard (1983).

Para o autor, o conhecimento sempre projeta luz em algumas partes do objeto e deixa outras tantas nas sombras, abrindo caminhos para a observação. Assim, o conhecimento nunca é algo completamente novo, ele depende daquilo que o precedeu, e isso inclui não apenas apontamentos prévios como também preconceitos. O pesquisador deveria, na perspectiva de Bachelard (1983, p. 148), esquecer antes, para conseguir ir mais longe. Na área da comunicação se percebem muitos trabalhos que possuem temas e recortes diferentes, mas que se assemelham por se encaixarem em receitas prontas, de forma que ficam no limite das bordas daquilo que já foi apresentado. Contudo, acredito que seja necessário ir além, o que implica no apagamento da opinião pela opinião. Neste aspecto recorro novamente a Bachelard (1983), que defende que “a opinião pensa mal; ela não pensa: ela traduz necessidades em conhecimento (...) Nada pode se fundar sobre a opinião: é preciso primeiramente destruí-la. Ela é o primeiro obstáculo a se superar”.

Deste modo, superar a opinião é o que permite a produção do conhecimento, uma vez que identificando situações problemáticas, abrindo espaço para questionamentos, percebendo lacunas não preenchidas de sentido é possível avançar, criar algo novo e não apenas observar objetos. Assim, a impressão inicial fomenta possibilidades e ideias que demandam um aprofundamento, uma verticalização e, por consequência, uma ruptura com o empirismo. Obviamente que todo objeto selecionado para ser estudado exerce certo magnetismo sobre o pesquisador. Em meu caso a proximidade com o objeto, tendo em vista meu trabalho também como docente de fotojornalismo e o contato já prolongado com as imagens, não representa que este objeto me seduza completamente, ao contrário,

quanto mais esmiúço os casos, mais caminhos, mais perguntas sem respostas se descortinam diante de meus olhos e mais as imagens me perturbam.

As perguntas, aliás, são essenciais para toda e qualquer forma de produção de conhecimento. Conforme Bachelard (1983, p.120), o ato de conhecer se opõe ao conhecimento já estabelecido, o que torna imprescindível a retomada constante da indagação.

A pesquisa científica exige, em vez da parada da dúvida universal, a constituição de uma problemática. Ela começa realmente com um problema, mesmo que esse problema seja mal proposto. O eu científico é então esse programa de experiências, ao passo que o não-eu científico é já a problemática constituída. (...) Em outras palavras, o problema científico coloca-se a partir da correlação de leis. À falta do protocolo preliminar de leis, um fato limitado à constatação corre o risco de ser mal compreendido (BACHELARD, 1983, p.116).

Ou seja, sempre é importante retomar a problemática, revê-la, afinal ela vai sendo modificada e construída ao longo da pesquisa, principalmente porque é discutida a partir de novos e velhos conhecimentos. O grande diferencial do pesquisador de comunicação, onde me autorizo a me localizar, é o fato de que não se estuda um determinado fenômeno que pode ser repetido centenas de vezes, na prática, tampouco é possível efetuar testes, experiências em laboratórios fechados longe da sociedade para só depois apresentá-los a ela. Na área de comunicação, “o laboratório é social”, como afirmam Berger e Luckman (1998). Isto significa que ao mesmo tempo em que observo as imagens, sou também afetada por elas. Latour (2007) afirma que a sociedade produz a si própria e, por isso, como analistas da sociedade, os estudiosos da área nada mais são do que elementos do laboratório questionando o local mesmo onde estão inseridos. Contudo, para que uma reflexão seja efetuada, é preciso lançar o olhar sobre objetos, tendo em vista que não apenas o objeto é percebido, mas ele também percebe aquele que o observa.

Para Pedro Gilberto Gomes (2004), o estatuto da mídia como objeto de estudo torna-se um local privilegiado para passar a pensar e refletir sobre a sociedade, uma vez que a mídia e seus processos acabam por retratar e reproduzir as práticas da sociedade. Focar a atenção nesses inter-relacionamentos sociais é compreender que, no campo da comunicação, sujeito e objeto estão constantemente em tensão e em diálogo. Quando se aborda a comunicação a partir da perspectiva dos dispositivos tecnológicos se está discutindo não a eficácia do dispositivo, mas o

modo como se dá a interação entre sujeitos. Por outro lado, quando se discute a comunicação como linguagem também se trabalha, essencialmente, com interações. Nesta tese, que tem seu foco na circulação, o papel das interações para a criação de imagens-totens mostrou-se essencial.

5.2 ENTRE O OBJETO EMPÍRICO E O CONSTRUÍDO

Ferreira (2011) sugere que a construção de um objeto científico passa, primeiramente, pela consciência das perguntas mobilizadoras, pois, para se investigar algo, é preciso saber o que se está, de fato, buscando. Pensar em método, assim, significa encontrar caminhos para responder as perguntas, pois não há “dialética ascendente ou descendente sem perguntas que nos guiem”. No entanto, para além das perguntas é preciso construir os objetos empíricos e, para isso, é imprescindível pensar no processo de manipulação dos materiais. Para Ferreira (2011), o corpus não deve ser um elemento “ortopédico”, independente, recortado no tempo, mas, sim, inserido em processos de interação/transformação. Tal transformação atinge diversas esferas, do objeto, dos pares, mas essencialmente, a transformação do pesquisador, no que me identifico sobremaneira.

No entanto, os materiais devem se relacionar com outras dimensões, como os indícios, as categorias, hipóteses, interpretações e teorias. A constituição das coleções se dá a partir da organização sistemática dos índices, uma vez que, como sugere Braga (2008), os indícios devem ser selecionados para que o objeto possa se revelar ao pesquisador de modo mais concreto e, conseqüentemente, menos abstrato. Contudo, como identificar um indício do comunicacional? Adoto, nesta tese, a ideia de que os mananciais de outras ciências sociais podem ser mobilizados, mas somente na fase das interpretações, isto é, na organização das coleções entram em jogo indícios diferenciais, ao mesmo tempo em que são relacionáveis entre si e em suas características transversais.

Tais elementos transversais, por esta perspectiva, são agrupados em categorias não visando a uma classificação fechada e restritora, mas, sim, a construções analíticas/operacionais que precisam ser tensionadas seja com as hipóteses e interpretações, seja com as teorias. Deste modo, o estudo que proponho

está focado na circulação das imagens e, logo, dos sentidos gerados e fornecidos por estas imagens e sua inscrição em dispositivos midiáticos de instituições midiáticas ou não, ou seja, não se trata de analisar nem a emissão nem a recepção especificamente, mas o que circula. A partir deste foco, o conceito adotado de imagem é mais amplo do que o de uma fotografia, mas diz respeito a uma imagem que ganha corpo por aparecer em diversos dispositivos diferentes para além dos acontecimentos que “sintetizam” ou representam, constituindo-se, elas próprias, em acontecimentos. Isso leva a crer que as imagens são, não apenas atravessadas por sentidos propostos por instituições não midiáticas, mas também por lógicas das próprias instituições midiáticas jornalísticas que escolhem, reproduzem, enfraquecem e dão vida às imagens. Embasada nestas perspectivas, o que venho tentando, ao longo deste doutoramento, é tornar as relações entre proposições e operacionalizações mais claras e visíveis, para além de meus próprios olhos.

5.3 DELIMITAÇÃO DO CORPUS

Desde graduanda meu interesse esteve centrado nas imagens, principalmente nas fotografias, porém, foi no mestrado que passei a ter contato com as imagens do 11 de setembro que, de alguma forma, ampliaram a inquietude diante dos processos de midiatização das imagens. A partir de 2001 passei a recolher reportagens, fotografias, vídeos que abordassem a queda das Torres Gêmeas. O atentado terrorista pareceu inaugurar, para mim, um novo modo de pensar e de fazer o fotojornalismo, uma vez que as imagens do atentado ganharam espaços mais amplos do que as capas de jornais e as manchetes de TV, tornaram-se onipresentes na mídia e foram empregadas por atores difusos em blogs, sites e na criação de vídeos.

Com o passar dos anos e com os desdobramentos do 11 de setembro resultando na Guerra Contra o Terror, passei a me interessar também pelas imagens da busca por Saddam Hussein e sua subsequente captura até o desfecho de sua execução em 2006. As imagens, embora não tratassem imediatamente do mesmo fato, estavam interligadas de tal modo nos meios de comunicação, que a maioria das reportagens sobre o Iraque fazia alusão ao atentado terrorista, mesmo este tendo autoria assumida. Esse material recolhido ao longo de anos, somado às

pesquisas na internet, onde uma gama de fotografias sobre os dois temas estavam disponíveis, indicava que havia um esforço midiático para que estas imagens não se perdessem, nem mesmo escapassem da memória e que os movimentos de replicação destas imagens estariam gerando algo que, até então, eu não havia percebido: as instituições jornalísticas faziam um esforço de elaboração discursiva sobre a própria comunicação, buscando impor suas regras. As imagens jornalísticas dos dois casos reverberaram em blogs e espaços não jornalísticos, permanecendo vivas para além do tempo dos acontecimentos. Mas quem ou o que, afinal, determina a vida das imagens?

Motivada por esta pergunta, passei a observar a circularidade das imagens também de outros acontecimentos, como, por exemplo, as mudanças imagéticas do presidente Lula ao longo dos anos, que resultou no apagamento da imagem de Lula sindicalista, as imagens de Che Guevara e Fidel Castro, para, enfim, em 2009, me deparar com a morte de Michael Jackson e a profusão de imagens sobre o fato. Assim, efetuando cruzamentos, ainda que apenas empíricos, identifiquei relações entre os três casos, 11 setembro, Saddam Hussein e Michael Jackson, sendo que os três integram o corpus deste trabalho por critérios diversos, entre eles: quantidade e qualidade do material disponível, pertinência social das notícias e, principalmente, pela replicação em grande escala destas imagens o que torna os casos relacionados do ponto de vista dos mecanismos da midiatização.

Um problema se instalou logo no início: o fato de que os materiais analisados são de dispositivos distintos, porém, mesmo ciente da dificuldade de comparar ou de analisar materiais diversos, uma vez que o trabalho efetuado em cada dispositivo interfere na forma de veiculação das imagens, preferi manter a imagem como centralidade inscrita em dispositivos. Assim, os materiais foram agrupados em dois grupos de dispositivos: os midiáticos jornalísticos e os não jornalísticos empregados por instituições ou atores individuais difusos. O primeiro grupo, dos dispositivos midiáticos jornalísticos, é formado de textos, fotografias, sites e vídeos produzidos por instituições midiáticas jornalísticas, como a CNN, Globo, Jornal Folha de São Paulo, New York Times, The Guardian, entre outros. Já o segundo grupo, dos dispositivos midiáticos não jornalísticos, é formado por sites, blogs, vídeos postados no *YouTube* em que as imagens dos três casos são empregadas, na maior parte das vezes, as mesmas imagens (fotografias) reproduzidas dos dispositivos jornalísticos.

Levando em consideração o desenvolvimento da pesquisa e as análises empregadas para a construção das hipóteses, observou-se que os dispositivos midiáticos não jornalísticos selecionados dizem mais respeito aos atores individuais do que às instituições não-midiáticas, o que em minha perspectiva não desvaloriza o estudo, mas mostra que há limitações do próprio objeto. Deste modo, neste conjunto de materiais está implicada a mobilização de aportes teóricos que deem conta de dispositivos que constituem a relação entre atores individuais e instituições midiáticas, sem, com isso, recorrer à noção do sistema interacional de resposta proposto por Braga (2006). Isto é, este trabalho não busca identificar como os atores individuais abordaram o fazer da mídia nestes casos, mas como os atores individuais valeram-se de dispositivos também midiáticos, ainda que não jornalísticos, para reinscrever as imagens publicadas na mídia, ampliando seu valor.

5.3.1 Materiais I

O primeiro grupo de materiais foi organizado a partir da reunião de diversas publicações impressas e online onde os casos 11 de setembro, Saddam Hussein e Michael Jackson eram retratados. Especificamente sobre o 11 de setembro foram recuperadas, via web, no site *Newseum*, arquivos das principais capas de jornais do mundo que se referem ao dia do atentado e também aos dias subsequentes. O objetivo dessa recuperação é identificar em jornais diversos a incidência de imagens semelhantes ou iguais, bem como ângulos de cobertura. Além disso, obteve-se, também, acesso às principais notícias das redes de TV norte-americanas, como ABC, CNN e FOX, sobre o momento da colisão. As galerias da Folha de São Paulo e do site Terra também integram este primeiro grupo de materiais que se refere às instituições midiáticas, no caso, jornalísticas.

Assim como no caso do WTC, a cobertura da derrubada da estátua de Saddam e de sua captura foi localizada em jornais como o *The Guardian* e a Folha de São Paulo, bem como sua imagem no interior da cela, durante a prisão, foi recuperada na capa do jornal *The Sun* e também do *The New York Post*. Já a imagem da condenação e do enforcamento foi recuperada em sites de emissoras e empresas jornalísticas bem como em arquivos históricos.

No que tange ao caso Michael Jackson, procedeu-se o mesmo movimento de identificação e seleção de dispositivos midiáticos nacionais e internacionais que tenham se focado na cobertura da morte do cantor, tendo como foco as imagens empregadas. Por isso, no ato de seleção dos materiais me ative, essencialmente, às capas ou às imagens principais dos sites e reportagens. O que se identificou ao longo desta “coleta” de materiais é que, na cobertura dos casos, houve uma profusão de dispositivos com as mesmas imagens e com títulos muito semelhantes, o que reforça a ideia de uma circulação intra e intermediária.

5.3.2 Materiais II

O segundo conjunto de materiais se refere às imagens empregadas por atores individuais difusos em dispositivos midiáticos não jornalísticos, ou seja, em dispositivos pessoais como *blogs* e vídeos postados no *YouTube*. A partir dos casos recortados, foram feitas buscas na internet por imagens e também por palavras-chave relacionadas aos fatos em análise. Percebeu-se, então, que o número de postagens sobre os acontecimentos em questão é extremamente vasto, somente sobre o 11 de setembro são identificados mais de um milhão de blogs sobre o tema e cerca de 37 mil vídeos, a maioria deles contendo as imagens das torres em chamas ou do momento da colisão.

Do caso Saddam Hussein também foram selecionados alguns blogs e vídeos do YouTube que abordam desde sua captura até sua execução. Ao todo, são mais de 18 mil e 500 vídeos sobre o ditador disponíveis na web, destes, pelo menos 2 mil abordam especificamente o passo a passo da execução do líder iraquiano. Sobre Michael Jackson a participação dos atores individuais difusos é ainda mais intensa, são mais de 9 milhões de vídeos sobre o cantor e outros milhares de blogs e sites focados em lembrar a carreira do astro ou ligados a fãs clubes e admiradores. Essa profusão de vídeos e imagens ampliou-se após sua morte, sendo que nos dispositivos analisados identifica-se que há uma reprodução de imagens iguais em dispositivos diferentes, isto significa que uma mesma imagem de arquivo ou banco de imagem pode aparecer em um blog ou site e ser compartilhada, ampliando ainda mais seu espectro.

Outro aspecto importante, no que diz respeito aos materiais II, é a incidência de dispositivos que fazem alusão aos casos de modo a rememorar o seu acontecimento, seja por meio de homenagens aos bombeiros mortos no 11 de setembro, seja “comemorando” um ano da morte do chamado “rei do Pop”. No aspecto metodológico da seleção, os critérios empregados foram: o destaque para as imagens dos casos recortados e o cruzamento com imagens empregadas em dispositivos midiáticos jornalísticos, ou seja, além do destaque espacial e topológico atribuído aos casos, considereirei pertinente, também, o fato de estes dispositivos estarem empregando imagens ou enquadramentos empregados também pelo campo das mídias. Cabe, aqui, destacar que a internet tornou-se a principal fonte de dados de diversas temáticas e, também, especificamente de imagens, sendo cada vez mais empregada por instituições, midiáticas ou não, e por atores individuais que recorrem ao “espaço democrático” da web para postar suas visões de mundo ou comentar acontecimentos.

Em síntese, o corpus de análise desta pesquisa é constituído por dois conjuntos de materiais que se desmembram e formam as três coleções quanto aos casos 11/09, Saddam Hussein e Michael Jackson. Observa-se, contudo, que tais coleções não são homogêneas em termos de documentação, uma vez que aparecem materiais significantes que priorizam as imagens estáticas, portanto, fotografias, mas também são consideradas imagens em movimento e animações feitas a partir de fotografias jornalísticas. Isto implica na constatação de que o objeto pesquisado é complexo, o que exige metodologias da pesquisa e técnicas de investigação combinadas ou hibridizadas a partir da abordagem pragmaticista de Peirce, na qual indução, dedução e abdução são elementos que atuam conjuntamente e não são excludentes entre si.

5.4 MÉTODO DE RACIOCÍNIO: MOVIMENTOS DE NOMADISMO

A definição de método adotada nesta pesquisa não é aquela em que normas predeterminadas resultam na formatação e na execução da pesquisa, mas, sim, método como movimento do pensamento, um caminho que o pesquisador segue a fim de encontrar respostas para perguntas ou mesmo para suscitar novas aberturas. Maria Immacolata Vassalo Lopes (2001, p. 89) afirma que o método “constitui o

espaço por excelência da reflexão de um campo de conhecimento sobre si mesmo, enquanto prática teórica”. Já Pierre Bourdieu (2004) defende o método como um “*modus operandi*”, ou seja, uma forma de operar entre as impossibilidades lógicas e o próprio erro, uma vez que se tende a negar o erro ou a fugir dele. No entanto, em ciências sociais, o erro é praticamente companheiro, visto que, por ser a sociedade seu laboratório e este estar em constante mutação, é possível que o certo hoje, se torne rapidamente não mais aplicável amanhã. Assim, o método exige um constante movimento contra a ciência régia e a favor da ciência nômade, perspectivas adotadas a partir de Félix Guatari e Delleuze (1997). Conforme os autores, o “guerreiro” vive a dualidade de necessitar de uma disciplina ao mesmo tempo de só encontrar na indisciplina a forma de evitar a formação do Estado ou a sua ação de poder. No que tange ao pesquisador da comunicação, este necessita agir como um “guerreiro”, recorrendo à metáfora de Guatari e Delleuze, uma vez que precisa seguir determinadas normas instituídas pela própria academia, por exemplo, mas, por outro lado, carece de momentos de indisciplina para que possa observar seu objeto em movimento e não restrito àquilo que a ciência normativa, fechada, lhe impõe.

O cientista nômade, categoria na qual tomo a liberdade de me incluir, é aquele que efetua, ao longo de sua trajetória, deslocamentos constantes, já que os objetos de análise não são estanques ou mesmo homogêneos. Os movimentos de nomadismo focam-se na compreensão das singularidades e na interação destas, o que possibilita gerar novos pontos de vista, num sistema rizomático e não linear. Esta visão quebra com a ideia de que método significa fôrma, ou seja, enquadrar o objeto e as análises em percursos definidos e estáticos ou, como diria Pierre Bordieu, “o método transformado em receitas de cozinha”. Para construir o objeto é preciso perceber que ele só é construído, cientificamente, através do método e que este último não significa uma “camisa de força”. Ao contrário, significa a liberdade de ver, uma vez que, conforme Vinh Bang (1966), o método é mediação e não um formato.

Para José Luiz Braga (2007), a comunicação é, essencialmente, abdutiva. Isto é, a abdução é o movimento de partida, de onde se retira o substrato necessário para a busca de teorias e argumentos. A abdução permite que os *insights*, o ver diferente do já visto, venham à tona e, a partir de então, se proceda aos demais movimentos: a dedução e a indução. Colocando o objeto sob o olhar do

pesquisador, para que este o observe e perceba nele diferenças, pontos de encontro, ângulos não pensados, o próprio objeto acabará por suscitar conceitos e informações sem as quais as observações se tornarão superficiais ou vazias, ou ainda meramente empíricas. Nesta junção entre abdução, dedução e indução é que reside a riqueza do trabalho científico, já que são etapas de um processo e não categorias que podem ser escolhidas ou descartadas. Como afirma Jairo Ferreira (2007),

a construção do campo epistemológico implica em mobilizar o ciclo de procedimentos relacionados ao método (a dedução, a indução e a abdução). A ausência de uma cobertura desse ciclo em muitas pesquisas da área da comunicação, ou, mais ainda, a ausência de uma hegemonia sobre a necessidade de que esse ciclo esteja contemplado nas nossas investigações, e em nossas produções, estaria no centro de uma autonomização ainda incompleta perante outros campos científicos (FERREIRA, 2007, p.12).

A perspectiva de que abdução, indução e dedução são etapas de um mesmo processo foi desenvolvida por Peirce, que as considera como classes de raciocínio, ao mesmo tempo em que também são tipos de argumentos usados a fim de obter a clarificação das ideias. Peirce (1999) considera a dedução como um raciocínio necessário que se caracteriza por partir de um estado de coisas hipotético, definido sob aspectos abstratos, para a observação, sendo que as inferências obtidas precisam ter relação com as premissas iniciais e as da conclusão. Assim, tem-se o assunto como provado.

O raciocínio indutivo, na visada de Peirce, consiste em observar, buscando inferências, que permitam construir regras interpretativas, qualitativas e quantitativamente válidas. Desta forma, a validade da indução reside na articulação entre o singular e a teoria, sua aplicabilidade, verificação. Por fim, mas não necessariamente nesta ordem, a abdução ou instinto, segundo Peirce (1999 p, 220), “é o processo de formação de uma hipótese explanatória. É a única operação que apresenta uma ideia nova”. Ou seja, a abdução é o momento da criação, da percepção, nos observáveis, de algo destoante, de alguma coisa que pode vir a se constituir, diferentemente dos demais movimentos que mostram que algo deve ser, como na dedução, e que alguma coisa é assim, como na indução.

Em minha pesquisa, proceder a estes movimentos de raciocínio talvez tenha se configurado como um dos principais desafios, porque para pôr o pragmatismo em

operação, segundo a lógica de Peirce, é preciso romper com as ideias preconcebidas. Desde a origem deste trabalho está uma determinada percepção intuitiva de como os dispositivos midiáticos jornalísticos agenciam a construção das imagens simbólicas ou definem a escolha destas, muito pelo trabalho como repórter e fruto de constatações práticas dos processos de seleção das imagens para compor uma capa de um jornal, por exemplo.

No entanto, ao longo da execução da pesquisa estes constructos foram sendo derrubados ou revistos, uma vez que a tendência inicial era seguir uma linha dedutiva, simplesmente ignorando ou impedindo as processualidades abduativas. A hipótese inicial, por exemplo, dava conta de um novo tipo de iconoclasmo, ou seja, tratava-se, para mim, de uma quebra de imagens produzidas pelo campo das mídias exclusivamente. Mobilizando as formas de raciocínio, constatei que tal argumentação não dava conta da midiatização, deixando de contemplar o que o objeto indica a minha intuição e percepção. Desta forma, este trabalho não é constituído de um método, mas da articulação dos três tipos de raciocínio mobilizados conforme os materiais empíricos.

Ferreira (2008; 2010) propõe o estudo do método a partir da relação lógica entre regra, caso e resultado, que foi o caminho empregado nesta pesquisa, novamente em movimentos de nomadismo. Na dedução, por exemplo, parte-se da regra, e aplica-se tal conhecimento no caso, buscando atingir resultados. Já na indução, parte-se do caso, infere-se um resultado e, posteriormente, mobiliza-se a regra. Na abdução, por sua vez, a regra é o ponto de partida, passando-se para o resultado para somente depois chegar ao caso. Pela formulação de Ferreira (2010), a regra pode ser tanto uma teoria ou uma proposição teórica produzida pelo próprio investigador, por isso é base da abdução. Os resultados são, por sua vez, desde informações, conjuntos de materiais até formalizações empíricas em categorias, o que já demanda um esforço complexo de raciocínio e representa “os saltos” produzidos ao longo da investigação. O caso leva em conta as concretizações, ou como as proposições se articulam com os resultados, demandando reflexões mais aprofundadas. Estas esferas articuladas determinam o tipo de pesquisa realizada.

A pesquisa empírica deve abranger os três tipos de premissas (regras, casos e resultados). Uma hipótese que parta de um caso constituído (a partir de uma pesquisa exploratória) é de tipo mais abduativo; que parta de teorias constituídas, mais dedutiva; e de dados e informações, mais

indutiva. Afirmamos “mais” porque não há um tipo de argumentação (dedutiva, abdutiva e indutiva) que ocorra de forma “pura”. Se o processo é matricial, cada forma de argumento, mesmo quando constituído em hipótese de uma investigação, está em relação com os outros e é uma resultante de conclusões aos outros dois (FERREIRA: 2010, p. 82).

Em artigo posterior, Ferreira (2011) trata das reflexões, considerando as interpretações como uma forma de remissão ao contexto comunicacional, mesmo que envolva outros tipos de contextos como o econômico, cultural, etc. Para identificar os contextos comunicacionais, o autor defende que é preciso seguir uma dialética descendente, isto é, buscar novos materiais, categorias, hipóteses, e também uma dialética ascendente, ou seja, articular conceitos e teorias.

A construção da pesquisa nesse sentido é reconstrução permanente de seus liames internos. De seus vínculos (entre o empírico, indício, categorias, hipóteses, interpretações, conceitos e teorias). O objeto se desmaterializa. Sai de seu lugar ortopédico. Atinge a plasticidade da arte. Da revelação do que está escondido (FERREIRA: 2011, p.10).

Neste sentido, conforme argumenta o autor, a pesquisa desenvolvida para este doutoramento engloba os três tipos de raciocínios de Peirce, mas o faz de maneira mais abdutiva, uma vez que a hipótese de base é construídas a partir de um caso, resultante de uma pesquisa exploratória. A partir dos dados coletados foram convocadas teorias e dados. Ressalta-se, porém, que este movimento ocorreu tardiamente, uma vez que, logo no início do desenvolvimento da tese, todos os caminhos levavam a crer que esta seria marcada pela dedução. Hoje observo que o aparente “andar em círculos” era, na verdade, o proceder da investigação. No próximo item, apresento as metodologias e técnicas empregadas para desenvolver a pesquisa, organizando os materiais e descrevendo as processualidades de análise.

5.5 METODOLOGIAS E TÉCNICAS DE INVESTIGAÇÃO

Uma das premissas desta pesquisa considera que a midiatização é um processo no qual instituições midiáticas jornalísticas, instituições não-midiáticas e atores individuais estão implicados em mútuas afetações, sendo que a articulação destas três esferas se dá via dispositivos midiáticos, isto é, essencialmente na circulação. No entanto, interessa menos, aqui, a estrutura do dispositivo em si e

mais o que circula, o que perpassa este lócus de produção do sentido, entendendo a circulação não como defasagem, mas como distribuição, baseada em processos de valorização que emergem das trocas contínuas de materiais significantes. Assim, os dispositivos são espaços de realização de processos comunicacionais, acolhendo resistências, visibilidades, permitindo replicações e apagamentos de imagens.

A base teórica da investigação, como formulada nos primeiros capítulos, está alicerçada nos conceitos de circulação, autorreferencialidade, poder simbólico e de totemismo, sendo que a operacionalização destes conceitos é perceptível nos dispositivos midiáticos selecionados, sejam jornalísticos ou não. São estes dispositivos múltiplos que compõem o material empírico de análise de minha pesquisa, pois ao observar como se dão as operações de eleição das imagens-síntese de cada um dos casos no campo das mídias, a partir de agrupamentos mobilizados em categorias como inscrição, apagamento, restrição de fotografias, busco explicitar como, e em que grau, a circulação é determinante para a criação das imagens-totens e qual a função de tais imagens no sentido de organização do visível. Nesta parte, portanto, apresento as escolhas metodológicas que fiz ao longo do trabalho e procedo à apresentação dos procedimentos e técnicas que o objeto e hipóteses construídas.

Destaca-se que neste espaço estão em análise, efetivamente, as operações comunicacionais, portanto midiáticas, para criar imagens símbolos e, posteriormente, imagens-totens que hierarquizam as demais produções de sentido sobre os casos que integram o corpus. Contudo, para chegar a tais operações foi preciso observar outros dois tipos de operações que ocorrem no âmbito dos dispositivos, as semio-técnicas e as sócio-antropológicas, que envolvem as três esferas da midiatização. O caminho para se chegar à realização das análises apresentadas nos capítulos seguintes, porém, seguem um percurso bastante amplo que perpassou os quatro anos do curso de Doutorado e que só pôde se constituir, efetivamente, como método após a qualificação.

5.5.1 **Análise empírica: o modo de fazer**

A análise dos dispositivos midiáticos, na perspectiva com a qual estou trabalhando, implica em considerar o dispositivo em suas dimensões discursivas, técnico-tecnológicas e sócio-antropológicas, sendo esta última de vital importância para a discussão do totemismo, centrada na existência de estruturas profundas do social que são convocadas midiaticamente. Assim, as metodologias empregadas ao longo do doutoramento foram sendo revezadas, num processo de sobreposição e não de exclusão. No início, por exemplo, o foco estava na análise de conteúdo e semiótica (da cultura), sendo, posteriormente, agregados os métodos específicos de estudo de caso, uma vez que, na tentativa de dar conta do todo, a tendência é se afastar do objeto, ampliando demais seu espectro. Deste modo, as metodologias foram revistas, reapropriadas. Além disso, foram necessárias combinações, uma metodologia híbrida que pudesse dar conta das imagens entendidas como textos, dos textos verbais dos títulos e legendas e, também, da produção efetuada via dispositivos de atores individuais na web, englobando até mesmo imagens em movimento. Contudo, tais movimentos acabaram demandando a construção de um procedimento de análise apropriado para o objeto empírico da pesquisa e para os referenciais teóricos mobilizados, o qual apresento a seguir.

Num primeiro momento, passei a observar os materiais de modo individual, tomando como base os critérios de noticiabilidade empregados, visando identificar, em cada um dos casos, os fatores que levaram à publicação daquelas imagens. Depois procedi ao cruzamento dos critérios de noticiabilidade dos casos entre si, a fim de identificar semelhanças e discrepâncias. Contudo, no decurso das análises, constatei que apenas a noticiabilidade não permitia que eu mobilizasse os materiais ou que chegasse a dar conta das perguntas, uma vez que estas não se localizam no plano da emissão nem da recepção, mas naquilo que circula entre estas esferas.

Assim, passei a focalizar as análises tomando como ponto de partida a questão de como se dá a eleição das imagens, ou seja, quais os processos envolvidos? Tendo esta dúvida como norte, identifiquei, nas análises, que nos três casos há um jogo entre instituições midiáticas e não midiáticas que passei a considerar como um jogo de campos. A partir de então, recorri ao esquema de Verón para abordar a midiatização, revisitando-o com base nos estudos de Jairo

Ferreira, com o propósito de observar os processos de circulação entre as instituições não midiáticas, midiáticas e atores individuais. Ao analisar o primeiro grupo de materiais, ou seja, o que diz respeito às instituições midiáticas, busquei identificar algumas estratégias empregadas nos dispositivos, como a inserção das imagens e suas relações com os títulos, a replicação destas imagens sobre outras, e, principalmente, comparar diversos dispositivos a fim de identificar quais imagens foram publicadas e quais foram replicadas.

Já na análise dos materiais II, ou seja, o grupo composto por dispositivos midiáticos não jornalísticos empregados por atores individuais difusos, passei a observar quais imagens foram empregadas, que tipo de discurso foi produzido e, principalmente, como estes atores mobilizaram as imagens nos dispositivos que partilham. Além disso, me detive na observação das imagens do ponto de vista de sua replicação, ou seja, quais imagens apareceram tanto em dispositivos midiáticos jornalísticos como em não jornalísticos. Ao notar que várias imagens veiculadas em dispositivos assinados por instituições midiáticas foram replicadas em dispositivos não jornalísticos, me concentrei em observar as relações entre aquilo que é veiculado pelas mídias e o que é reproduzido em outras instâncias, visando a analisar os mecanismos de circulação das imagens e de seus discursos. Assim, os casos foram analisados individualmente, levando em conta três grupos de características: **1) os indícios da construção das imagens-síntese ou vetoras; 2) as exclusões e inclusões midiáticas-jornalísticas e 3) a convenção produzida nos dispositivos de instituições não midiáticas e atores individuais.**

O primeiro grupo (os indícios da construção das imagens-síntese ou vetoras) é formado pelas imagens abstraídas dos dispositivos midiáticos, analisados do ponto de vista descritivo imagético (ângulos, enquadramentos, posicionamento do fotógrafo) e contextual. Já no segundo grupo (as inclusões e exclusões midiáticas-jornalísticas) são feitas as análises das inscrições destas imagens em dispositivos jornalísticos, estratégias e rituais empregados a fim de construir os sentidos e os discursos. Por fim, o terceiro grupo (a convenção produzida nos dispositivos de instituições não midiáticas e atores individuais) é formado pelos dispositivos midiáticos não jornalísticos que empregam as imagens vetoras e que tratam das temáticas dos casos 11/09, Saddam Hussein e Michael Jackson, de maneira a verificar os modos de inscrição desenvolvidos pelo consumo-produtivo. Tem-se, portanto, um primeiro plano descritivo, depois relações contextuais concretas nos

dispositivos de inscrição e, por fim, inferências relacionais em cada caso tendo como referência de reflexão as dimensões: semio-técnica, sócio-antropológica e comunicacional que orientam as análises, sem, entretanto, congelar o processo abduutivo em curso nas leituras que foram realizadas durante a investigação.

Deste modo, passei a considerar como operações semio-técnicas os recursos de enquadramento da fotografia, elementos plásticos e textuais utilizados nos dispositivos, jornalísticos ou não, que, articulados, produzem um efeito de sentido. Já como características sócio-antropológicas, considerei os elementos do social convocados, arquétipos, estruturas profundas que se revelam por meio dos discursos e das angulações e pela rejeição das imagens destoantes. Têm-se valores como: bem x mal; vilão x mocinho; sucesso x fracasso, ocidente x oriente; branco x negro, dicotomias humanas que se refletem, principalmente, num valor prévio de exclusão midiática. Por fim, a categoria do comunicacional dá conta das lógicas e operações que as instituições midiáticas utilizam para organizar as duas esferas anteriores. Para verificar isso, passei a me ater aos títulos, legendas, inserção de imagens dentro de imagens, movimentos de replicação de fotografias e nos fluxos de interação via dispositivos.

Para tornar mais evidenciada a construção das imagens vetoras ou simbólicas pela midiatização, foi desenvolvido um esquema que permite visualizar, ainda que de modo muito simples, a exclusão das imagens do espaço midiático. Tal esquema centra-se no movimento metodológico *top-down bottom up*, técnica aplicada nos estudos de Sistemas da Informação. Consiste em decompor a estrutura significativa a partir do último elemento, no caso deste trabalho de doutoramento, parte-se da imagem tida como vetora até chegar às demais imagens produzidas e que foram excluídas da circulação. Assim, posteriormente, é possível identificar quais fotografias se ligam entre si e quais possuem um tempo de vida prolongado, permitindo a verificação dos elementos e processualidades que implicaram em tal distribuição midiática.

No entanto, tendo em vista que a hipótese deste trabalho está centrada nos processos de circulação intra e intermidiáticas que propiciam a criação de imagens-totens, isto é, imagens que se tornam a referência dos acontecimentos, não foi suficiente apenas apontar quais as imagens e processualidades estão envolvidas. A partir do acionamento do esquema da midiatização de Verón, os três casos foram transformados em coleções, sendo as análises dos materiais I e II cruzadas para

tentar compreender como se dá esse processo de circulação. Têm-se, então, os casos analisados em suas particularidades e, depois, de modo transversal, buscando ocorrências comuns e destoantes. Tais ocorrências foram estudadas, aqui, a partir da leitura de Freud, que as divide em sintomas de repetição e sintomas de diferença. Os sintomas de repetição são aqueles que podem ser retomados nos três casos, já as diferenças trazem as particularidades, inclusive contextuais, de cada uma das coleções.

A análise coletiva dos materiais, então, configura um segundo momento da análise empírica onde, além do levantamento relacional das repetições e diferenças, fez-se a identificação das lógicas mobilizadas para a produção das imagens simbólicas a partir da criação de um quadro de etapas estratégicas, formado por seis procedimentos: APARECIMENTO/OFERTA–APAGAMENTO/DESAPARECIMENTO – REAPARECIMENTO – REPLICAÇÃO – RESTRIÇÃO – TOTEMIZAÇÃO. O aparecimento diz respeito ao acesso das imagens ao espaço midiático, portanto foram verificadas as fotografias que tiveram lugar nas publicações e que características determinaram esse aparecimento. Já a etapa de apagamento/desaparecimento diz respeito aos mecanismos de destaque ou de apagamento de uma imagem/fato pelas instituições midiáticas que podem ser verificados na sobreposição de imagens, em fotomontagens, construções de textos visuais e verbais que denotem um posicionamento frente à temática e ao desaparecimento de imagens que chegaram a ser inscritas, mas que foram excluídas da circulação. O reaparecimento se refere à permanência de uma ou poucas imagens em dispositivos difusos, rumando para a etapa seguinte, de replicação, ou seja, repetição de determinadas imagens que resulta na restrição do que é tornado visível e, portanto, na criação do totem que não é somente o símbolo, mas uma esfera que transcende esta característica.

Estas categorias foram ligadas a outras como acesso, falta e excesso; existência, interpretação da existência e restrição da existência e da interpretação, sendo que todas estas categorias estão conectadas para produzir a totemização. Este quadro de etapas estratégicas foi feito em cada um dos casos e depois analisado em termos de incidências comuns.

Em síntese, ao analisar os materiais I, observo quais são as imagens sobre os casos, como elas aparecem e o modo como tratam os temas, ou seja, como os acontecimentos aparecem para o midiático. Assim, também procuro saber o que se

diz nos dispositivos midiáticos jornalísticos sobre as instituições não-midiáticas envolvidas e como se diz, para que seja possível identificar como os dispositivos midiáticos interagem com os demais elementos do esquema da midiatização. Por fim, ao analisar os materiais II, procuro perceber como os atores individuais difusos se relacionam com os conteúdos veiculados por instituições jornalísticas, se reproduzem, ou não, as lógicas das mídias e de que modo afetam as próprias instituições midiáticas ao replicar as imagens e dar continuidade a sua circulação. Contudo, os materiais I e II não estão apresentados dissociados, mas, sim, integrados em cada caso.

Ressalta-se que as inferências são produzidas também transversalmente a partir das três dimensões já mencionadas: semio-técnica, sócio-antropológica e comunicacional, sendo que, após identificadas as imagens vetoras, estas são postas à prova, ou seja, são problematizadas também por meio das tentativas de ruptura, estratégias de quebra das imagens-totens. Tal tentativa ocorreu nos três casos analisados, sendo que um conjunto de imagens alternativas às totêmicas são convocadas para esta tese com o propósito de testar, no conjunto dos casos, as hipóteses e proposições construídas, muitas destas imagens produzidas pelo discurso da arte, por exemplo. Portanto, na construção da metodologia desta pesquisa procurei levar em consideração minhas perguntas, proposições e hipóteses, bem como os fundamentos teóricos suscitados pelo próprio objeto empírico construído, procurando atender ao objetivo central desta pesquisa que é compreender como se dá o processo de midiatização das imagens, suas regularidades, diferenças e operações originais.

Assim, a partir da compilação dos dados e de sua sistematização, bem como da análise relacionada, transversal, dos materiais, é que se torna viável investigar como os dispositivos midiáticos atuam na mediação da circulação das imagens, considerando que a replicação (ritualística) de imagens, a partir das categorias já mencionadas anteriormente, é parte do processo de circulação e valorização, que resulta na fixação de uma crença simbólica, ou, como tenho chamado, ainda que em busca de um termo metafórico ideal, a criação de imagens-totens.

Nos capítulos seguintes apresento os resultados das análises feitas a partir desse procedimento metodológico mobilizado, procurando evidenciar o papel da circulação no que tange às imagens e também os modos como a midiatização é operada nos dispositivos midiáticos. Reitero que, ao longo da análise, de cada caso

já vão sendo produzidas inferências, as quais depois são organizadas a fim de constituir as inferências transversais. Ou seja, apresento os “casos”, identifico e analiso as “regras interpretativas”, na tentativa de buscar relações com os “resultados” que se observam na análise.

6 ANÁLISES DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO SIMBÓLICA PELA MEDIATIZAÇÃO

A partir da ideia de que toda imagem carrega consigo uma gama de narratividades, sejam estas visuais ou mentais, este capítulo é constituído pelas análises dos materiais empíricos mobilizados tendo como foco a busca pelas respostas das perguntas iniciais. Mas, mais do que isso, articulam-se aqui três dimensões: a primeira está baseada em uma narrativa, relacionada à própria imagem, pois esta trata de um discurso inerente, de uma produção de sentido que se refere a uma esfera **semio-técnica**, à multiplicidade de vozes que estão presentes desde a produção da imagem em que entram em jogo um observador, um narrador e um leitor.

A segunda dimensão diz respeito ao aspecto **sócio-antropológico**, ou seja, aos movimentos de produção e consumo que se alternam e que inserem os atores nos discursos. Isto implica em ligações com narrativas anteriores, muitas delas arraigadas no social e pertencentes apenas ao imaginário, uma vez que a geração do sentido não é instantânea ou imediata. Assim, a atribuição de significado por parte do leitor, do espectador ou do usuário se dá nas relações entre as dimensões semio-técnicas e sócio-antropológicas que são as traçadas consigo e com o outro.

Contudo, é nos fluxos que se percebe as trocas de sentido, onde insere-se a terceira dimensão, isto é, a **comunicacional** que dá conta dos espaços compartilhados de valores sobre o que deve ser distribuído, valor que direciona a circulação, uma vez que se defende, aqui, que a criação de símbolos envolve, essencialmente, a circulação de materiais significantes em espaços e tempos diferidos e, em não raras vezes, difusos. Assim, a partir destas três dimensões que organizam o raciocínio, se processa a análise do conjunto de materiais divididos em três casos que foram estudados, conforme apresentado no capítulo de metodologia, em sua especificidade em um primeiro momento. Esta etapa inicial centra-se na identificação destas dimensões, ainda que sem um viés de categorização, mas na leitura social destas imagens apropriadas pelo social a partir de movimentos descritivos das imagens em si, de relações contextuais concretas, principalmente a partir da inserção em dispositivos midiáticos jornalísticos, e inferências concretas em cada caso. Observa-se, porém, que o trabalho que realizo aqui é o de analista que se concentra nos materiais postos em distribuição, sendo que utilizo os três círculos

do esquema da midiatização (instituições não-midiáticas, midiáticas e atores) para organizar a investigação, isto é, as três esferas são mobilizadas em termos de circulação.

Numa segunda etapa, os casos são analisados em conjunto, ou seja, tento identificar as relações transversais entre os casos e as processualidades partilhadas para definir ou gerar a criação de imagens-totens, isto é, imagens que se autonomizam ou se tornam autorreferentes, produzindo inferências também transversais. Estas inferências levam em conta a discussão da autorreferencialidade midiática, ou seja, um terceiro que não possui mais uma ligação direta com um primeiro, ainda que ele esteja ali, mas que passa a substituir o referente, numa espécie de simbolização de si mesmo ou em termos de imagem, numa “*mise en abyme*”⁴².

6.1 INDÍCIOS DA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS-SÍNTESE DO *WORLD TRADE CENTER*

A primeira colisão contra as Torres Gêmeas ocorreu às 8h40min da manhã do dia 11 de setembro, contudo, a primeira imagem veiculada foi capturada por câmeras de televisão cerca de um quarto de hora depois, isto é, quando a segunda torre foi atingida. Esta imagem apresenta o exato momento em que o segundo avião se choca contra a torre, resultando na implosão da mesma.

⁴² O conceito de *mise en abyme* aparece em diversos trabalhos e é conhecido como perspectiva em abismo. Dallenbach (apud SOUZA, 2005, p. 02) define este termo como “toda incrustação (enclave) mantendo uma relação de semelhança com a obra que a contém”. Já Anuschka Lemos (2007) destaca que o ato de fotografar pode ser considerado a produção de abismos, ou seja, da criação de um texto dentro do outro. Na esfera sócio-antropológica pode-se aplicar o mesmo conceito, uma vez que a leitura de um texto material, por exemplo, implica em lembranças ou acionamentos de outros textos e de outras imagens, não só materiais, já vistas.

Figura 5- Aeronave se aproxima da torre do WTC



Fonte: <www.folha.uol.br/galeria>

A partir da transformação desta imagem em movimento em uma imagem estática obteve-se a seguinte fotografia que passou a tornar-se emblemática no 11 de setembro, principalmente porque ela foi feita de modo a capturar o “instante prenhe” ou decisivo, como afirma Henri Cartier Bresson.

Figura 6 - Segunda aeronave atingindo o WTC



Fonte: <www.folha.uol.br/galeria>

Analisando os registros visuais da imagem acima, numa leitura semiotécnica, tem-se um enquadramento que denota movimento, ou seja, o avião entra na imagem da direita para a esquerda, sendo que a torre está no centro da imagem. Como o movimento de leitura ocidental é da esquerda para a direita, o leitor se coloca na posição do atacado, do atingido, ou seja, das próprias torres. O plano de

detalhe enfatiza o avião pouco antes da colisão e este elemento passa a ser o destoante, que perturba o olhar. O momento do avião colidindo contra a torre foi registrado, também, de outro ângulo, onde o avião está prestes a colidir contra a torre, sendo que o enquadramento foi feito tendo o avião no foco principal.

Figura 7- Momento exato da colisão



Fonte: <www.folha.uol.br/galeria>

A inferência é que, embora esta imagem também tenha sido empregada na cobertura jornalística do atentado, sua durabilidade no espaço midiático foi menor se comparada à imagem anterior, muito porque ela congela o acontecimento, faz com que a noção de movimento se perca e, conseqüentemente, seu efeito de sentido, a ideia de afetamento social. Além disso, o avião está centralizado e, retomando a noção do eixo direito-esquerda, de Luciano Guimarães (2006), que se refere à dimensão sócio-antropológica, se pode observar que, nesta imagem, o objeto que primeiro se lê, da esquerda para direita, é o próprio avião, contudo, o lado emocional não é convocado do mesmo modo que na imagem anterior, pois não há uma inclusão do espectador, exceto uma presença na distância, ou seja, o observar da cena.

Na esteira destas imagens, outras foram sendo ofertadas em grande quantidade ainda no dia 11 de setembro. Imagens que mostravam as torres em chamas foram se proliferando nos mais diversos ângulos, como pode ser observado no grupo abaixo.

Figura 08- Fotografia com plano geral



Fonte: <www.noticias.terra.com.br>

Figura 09- Torres em chamas vista em baixo para cima



Fonte: <www.extra.globo.com>

Figura 10- Foto com profundidade de campo



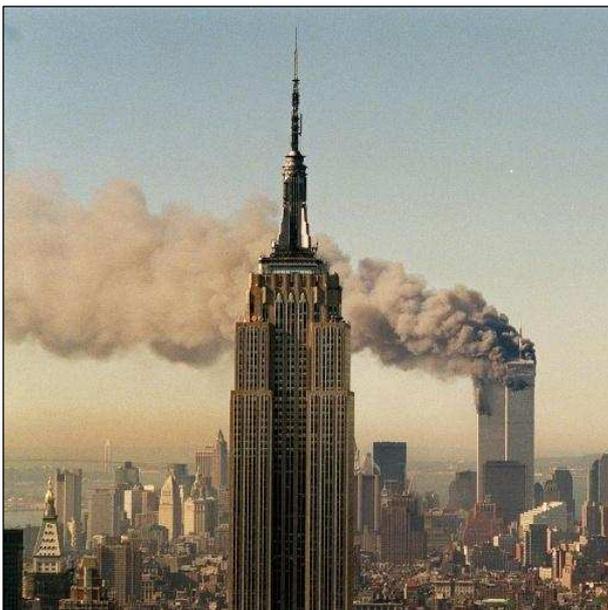
Fonte: <www.extra.globo.com>

Figura 11- Torres Gêmeas em chamas



Fonte: Jornal Diário da Manhã de 11/09/2005

Figura 12- Fumaça vista de todos os pontos da cidade



Fonte: <www.folha.uol.br/galeria>

Figura 13- Fogo toma conta do andar superior



Fonte: <<http://rosangelabarretos.blogspot.com/2011/09/11-de-setembro-o-dia-do-terror....>>

Figura 14- Cidade foi tomada pela fumaça

Fonte: <www.g1.globo.com>

Figura 15- Implosão da torre norte

Fonte:<www.noticias.uol.br>

Figura 16- Implosão da torre norte vista em close

Fonte: <www.noticias.uol.com.br>

Entretanto, neste grupo de fotografias selecionadas em agências de notícias e no site *Getty Images*, observa-se que o fato é apresentado de modo diferente, mesmo que todas as imagens se refiram ao momento da implosão das torres e do céu tomado por chamas. Há uma clara dificuldade de registro visual aproximado em função da não possibilidade de acesso ao local, seja pelos riscos ou mesmo por estratégias de instituições não midiáticas que serão retomadas posteriormente. Assim, as fotografias apresentam o fato de modo a demonstrar seu impacto: o céu azul coberto pela fumaça, como no caso da Figura 8; os destroços vindo em direção de quem observa a imagem, como na Figura 9, ao empregar o plano de baixo para cima, destacando a altura das torres e seus destroços. Porém, nenhuma imagem

conseguiu ser tão mediadora do fato como a Figura 11, que se tornou a cristalização do próprio acontecimento.

A imagem traz as Torres Gêmeas em chamas, entrecortadas por labaredas alaranjadas que dividem a composição em duas partes. A superior, das torres sendo tragadas pela fumaça negra, e a inferior, do prédio, ainda intacto se despedaçando. Do ponto de vista do enquadramento esta imagem apresenta o fogo centralizado, o que prende a atenção do espectador que não consegue desviar os olhos, é como se este estivesse presenciando a cena, isto é, sendo afetado também pelo acontecimento. Outro aspecto importante desta imagem em si é o emprego de linhas que, em fotografia, segundo Ramalho e Palacin (2004), indicam força e direcionam o olhar para aquilo que se quer atribuir ênfase. Assim, as linhas verticais das torres são interrompidas pela horizontalidade das chamas alaranjadas, o que enfatiza o afetamento do poder simbolizado pelas torres, e, conseqüentemente, ressalta o impacto do atentado para o mundo. Cabe ressaltar, ainda, que grande parte das imagens do 11 de setembro se refere à destruição das torres, ao bem material e portador de um aspecto econômico-histórico forte, contudo, isto não significa que outras imagens não tenham sido produzidas.

No dia 11 de setembro imagens de vítimas foram divulgadas, seja dos sobreviventes, dos bombeiros ou mesmo daqueles que se jogaram do prédio em total desespero. A tentativa de dar um rosto ao atentado foi feita com fotografias mostrando as pessoas fugindo do local, como na imagem abaixo.

Figura 17- Executivos em fuga do local do atentado



Fonte: <<http://www.terra.com.br/noticias/galeria/wtc3/>>

A proximidade do fotógrafo é sentida pelo enquadramento aproximado e pelo plano que focaliza as pessoas, mas com grande profundidade de campo⁴³, o que permite ao espectador dimensionar o horror do momento. As pessoas correm em direção ao próprio fotógrafo, ou seja, para o lado de cá, seguro e protegido, fogem da fumaça cinza que parece persegui-los. Além disso, as linhas horizontais da fachada dos prédios nas laterais esquerda e na lateral direita, direcionam o olhar exatamente para a fumaça, como se o próprio olhar fosse tragado por elas. Por mais que esta imagem apresente em primeiro plano as vítimas, o que se agiganta nela é a fumaça e não as pessoas.

Do mesmo modo, na imagem abaixo, disponibilizada também no dia 11 de setembro, observam-se as vítimas em primeiro plano, contudo, estas estão desfocadas, pois a atenção está voltada para o prédio tomado pelas chamas e a ação dos bombeiros. O olhar do espectador é direcionado para a destruição física das torres e não para as vítimas, o que de certo modo justifica o desaparecimento destas imagens, isto é, as imagens das torres possuem mais impacto visual do que a fotografia das pessoas sendo socorridas ou afetadas diretamente. Dito de outro modo, há uma tensão entre o primeiro plano e o fundo, sendo que o fundo torna-se referência principal na imagem.

Figura 18- Labaredas consomem o WTC e bombeiros buscam sobreviventes



Fonte: <<http://g1.globo.com/11-de-setembro/fotos/2011/08/veja-fotos-da-queda-das-torres-gemeas.html>>

⁴³ A profundidade de campo se refere, em aspectos técnicos da fotografia, ao fechamento do diafragma para obter um grande campo de visão em termos de profundidade.

Dentro desta ideia de centrar o olhar no resultado do atentado como impacto ao bem material⁴⁴, identifica-se uma imagem bastante singular. A fotografia abaixo mostra as pessoas fugindo do lugar do atentado de uma perspectiva um pouco diferente das anteriores, pois, em primeiro plano, encontra-se um menino com traços orientais que foge aos prantos. Ao fundo, a fumaça toma conta do céu azul após a colisão do avião contra o WTC. A imagem se assemelha, em termos de composição, à clássica fotografia de crianças fugindo de uma aldeia, na guerra do Vietnã, feita por Nick UT para a *Associated Press*. A composição é semelhante quando capta a criança com a boca aberta, a corrida desesperada para fugir do local, contudo, o impacto gerado por estas imagens, comparativamente, é completamente diferente, uma vez que a fumaça branca se sobrepõe ao desespero enfatizado pelo olhar do menino, diferentemente da imagem do Vietnã, onde as pessoas figurativizavam o horror da guerra.

A premiada imagem, feita em 1972, tornou-se emblemática por diversos motivos, dentre os quais pode-se destacar a personificação da história, ou seja, a transformação da menina na síntese imagética do acontecimento; o inusitado da cena pelo fato de a menina estar sem roupa e com o corpo com queimaduras; o caminho estético adotado em todas as fotografias do Vietnã, que priorizam as pessoas e não os destroços do local, gerando um posicionamento social no sentido de atribuir um questionamento de quem sofre com a guerra? Esta imagem tornou-se um elemento representativo da luta pacifista, não só nos Estados Unidos, mas fora dele. Isto é, a imagem de Nick UT saiu do seu contexto inicial ingressante no inconsciente ótico coletivo.

Assim, a fotografia do menino no 11/09 é uma imagem que, mesmo ativando o repertório iconográfico coletivo ao acionar a memória visiva, não obtém o mesmo efeito de pregnância da fotografia intitulada “Napalm Girl”, bem como também não se destaca em meio às demais imagens das torres em chamas, sendo rapidamente excluída do processo de circulação. Isto porque a criança, correndo em direção ao fotógrafo, não consegue representar imageticamente a dimensão do acontecimento e nem incluir os espectadores no horror da cena. Ao invés de gerar o efeito de inclusão, gera apenas a noção de contemplação.

⁴⁴ Importante observar que a destruição do bem material carrega consigo a presença das pessoas ausentes, ou seja, o sujeito está ali nas coisas, “eles” estão nas chamas, todos aqueles que ficaram presos no WTC. O prédio sem pessoas esconde as pessoas que os destroços figurativizam.

Figura 19- Pessoas fogem enquanto torre desmorona



Fonte: Foto de Joe Jiminez para *Getty Image* disponível em:
<<http://desastresaereosnews.blogspot.com/2010/09/11-de-setembro-nove-anos-depo...>>

Figura 20- Napalm Girl



Fonte: Foto de Nick Ut. Disponível em:
<www.lilithgallery.com/arthistory/photography/big_iconic_vietnam>

Por fim, no conjunto de imagens geradas sobre o 11 de setembro e disponibilizadas, tanto no dia do atentado, quanto nos subsequentes, observa-se que a fotografia de Richard Drew, da *Associated Press*, intitulada *The Falling Man* teve uma repercussão completamente diferente das demais. No que tange a sua

captação, o fotógrafo utilizou o zoom da máquina e conseguiu capturar o momento exato em que um homem se atira de cabeça da torre, numa tentativa de fugir. A imagem, apesar de forte, teve uma repercussão negativa no que tange à atitude do fotojornalista e a imagem foi banida do espaço midiático. De um lado, pela sociedade, mas principalmente pelas próprias instituições jornalísticas que não incluíram tal imagem na circulação, primeiro, por não demonstrar claramente o WTC, segundo, por tratar-se de um suicídio, tema não abordado de forma tácita pelos jornais por uma questão ética do profissional, ou seja, por considerar-se que a exibição de fotografias de suicídio poderiam suscitar outros casos semelhantes e mesmo afetar as famílias pela superexposição da dor e da morte.

Figura 21- The Falling Man



Fonte: Foto de Richard Drew disponível em: <www.folha.uol.br>

Entretanto, de todas as imagens geradas e publicadas no dia 11 de setembro, um conjunto de fotografias e vídeos teve visibilidade extremamente curta no cenário midiático: as que se referem ao Pentágono. O ataque à sede das Forças Armadas americanas ocorreu por volta das 9h40min e provocou danos em cinco andares. Supostamente, 64 pessoas foram mortas. Porém, as imagens do prédio afetado não chegaram a conquistar a mesma visibilidade das Torres Gêmeas. As fotografias abaixo mostram o rescaldo do prédio do Pentágono, mas, como o acesso ao local

não foi autorizado, o que será retomado posteriormente, as poucas imagens veiculadas acabaram por trazer o mesmo ângulo de visão ou composições muito parecidas que revelam esse distanciamento. São imagens do prédio em chamas, flagradas do topo de árvores ou da própria calçada, o que não permite esclarecer nem como o atentado se deu, nem tampouco sua dimensão. Em nenhuma das fotografias identificam-se corpos ou vítimas, reiterando o processo de recorte do que deve ser visto.

Figura 22- Pentágono em chamas



Fonte: <<http://discoverybrasil.uol.com.br/imagens/galleries/11-9-ataque-ao-pentagono/>>

Figura 23- Fotografia à distância do Pentágono



Fonte: (Reuters) <www.joaodefretas.com.br>

Figura 24- Rescaldo do incêndio à noite



Fonte: <<http://discoverybrasil.uol.com.br/imagens/galleries/11-9-ataque-ao-pentagono/>>

Diante destes apontamentos, é possível afirmar que os principais indícios da construção da imagem-síntese do acontecimento 11 de setembro são: a) imagens que se refiram à destruição das torres; b) menos importância às fotografias de vítimas; c) exclusão das imagens de feridos ou de pessoas se jogando do prédio; d) valorização dos planos gerais e das imagens com a noção de movimento ou do acontecimento se repetindo; e) imagens que incluem o espectador, mas que preservam uma distância do acontecimento f) força de pregnância, isto é, uma imagem forte para durar e que permita a qualquer pessoa identificar o local e o acontecimento e g) abordagem do Pentágono limitada pela distância e sua subsequente exclusão. Estes aspectos, no entanto, precisam ser evidenciados nos dispositivos, etapa que será desenvolvida a seguir, numa abordagem que engloba as três dimensões já apontadas anteriormente, isto é, sócio-antropológica, semiótica e comunicacional. O objetivo é identificar como estas imagens foram incluídas em dispositivos midiáticos jornalísticos para, em um terceiro momento, observar a apropriação, ou não, destas imagens e discursos em dispositivos de atores individuais midiáticos.

6.1.1 **Exclusões e inclusões: orquestrações midiático-jornalísticas no 11/09**

O atentado ao *World Trade Center* inaugurou um momento completamente novo em relação às coberturas jornalísticas, isto porque nunca foi possível ter acesso a tanto material jornalístico imagético em um espaço de tempo tão curto. Tome-se como exemplo a Guerra do Golfo que foi anunciada como a guerra da imagem, uma guerra na qual se viu muito pouco além dos feixes de luz dos mísseis sobre o Iraque. No 11 de setembro todos os olhares acompanharam o movimento das lentes, câmeras, celulares, filmadoras, que captaram minuto a minuto do fato. Num primeiro momento, o acontecimento, por si só, mereceu destaque nos noticiários, entrando para a história duplamente. Primeiro, pelo fato do rompimento do símbolo norte-americano e segundo, pela forma como afetou a comunicação, pois pela primeira vez as coberturas se deram em tempo real⁴⁵ e em diversos dispositivos numa sincronia antes não vista. No dia 11 de setembro, equipes de

⁴⁵ A afirmação se refere ao fato de que, além da transmissão ao vivo via televisão, a própria internet permitiu que as notícias fossem sendo produzidas minuto a minuto e que até mesmo os cidadãos comuns pudessem enviar informações via celular, por exemplo.

diversos veículos de comunicação, cidadãos comuns, bombeiros e agências de notícia passaram a registrar o cenário e as emissoras de TV se encarregaram de transmitir ao vivo, bem como via web.

Já no dia 12 de setembro de 2001, edições especiais circularam pelo mundo todo, fotos estampadas em capas de revistas e jornais, sites com cadernos especiais, o que gerou a construção de um novo fato. Mais do que o ataque terrorista, ocorreu um ataque aos olhos, ou seja, não foi possível deixar de ver o atentado, ao mesmo tempo em que nunca se viu tanto as mesmas imagens. Assim, interessa, aqui, saber quais imagens circularam e quais foram os mecanismos empregados pelas instituições midiáticas para que uma imagem, e não outra, tivesse condições de obter espaço no cenário midiático. Observa-se que toda escolha significa, necessariamente, uma exclusão, o que, para Dietmar Kamper (2000), implica na invisibilidade de uma gama de imagens e fatos que deixam de estar acessíveis e, que, portanto, se tornam inexistentes.

Sabe-se que muitas imagens são distribuídas, pelos campos sociais envolvidos nos acontecimentos e por agências de notícias, para que as instituições midiáticas inscrevam tais imagens nos dispositivos que utilizam. Contudo, o lugar que cabe às instituições midiáticas é o de cancelar as imagens eleitas, a partir do que percebem como valor que se fixa em processos ritualísticos, na distribuição em curso. Esta função de escolha das imagens não está restrita apenas às organizações jornalísticas, outras esferas são convocadas e partilham o poder de determinar o tempo de durabilidade de uma imagem em circulação, contudo este aspecto será discutido posteriormente. Aqui, interessa considerar que a comunicação atual está cada vez mais afastada da ideia de linearidade, uma vez que a proposição deste trabalho é de que as imagens são transformadas em totens a partir de sua circulação intra e intermidiática, ou seja, dentro e entre dispositivos. E como as instituições midiáticas abordaram as imagens do atentado ao WTC?

Dentre as centenas de imagens produzidas no dia 11/09/2001, observa-se que apenas algumas obtiveram destaque e foram inscritas na circulação. A primeira colisão contra as Torres ocorreu às 8h40min da manhã, quando os telejornais matutinos estavam no ar. Um quarto de hora depois da primeira colisão, isto é, às 9h03min, foi registrada a segunda colisão, quando todos os olhares já estavam voltados para o local. O jornal matinal da rede de TV americana CNN noticiava a primeira colisão, quando a repórter percebeu, ao vivo, o momento do segundo

ataque. A primeira imagem do WTC, portanto, exibida pela televisão e fotografada por celulares tratava da primeira torre em chamas, sendo que 18 minutos após a exibição desta imagem, a cena do avião colidindo contra a segunda torre ganhou o mundo, sob o grito de “Oh, meu Deus” pronunciado por uma âncora de um programa de TV.

Figura 25- Torres em chamas em imagens gerais da cidade



Fonte: <www.september11news.com/worldpapers1.htm>

A cena foi capturada como num “flagrante delito”, na expressão cunhada por Eric Landowski, tendo sido reproduzida não apenas pela própria televisão, mas na internet e nos meios impressos ao ser transformada em imagem estática. A partir de então, a fotografia das torres em chamas, entrecortadas por uma densa camada de fumaça negra, passou a integrar toda a cobertura jornalística do fato. Durante todo o dia, as redes de televisão transmitiam informações do local do atentado, iniciando toda e qualquer reportagem com a imagem das torres. A edição do Jornal Nacional da Rede Globo, por exemplo, colocou, como fundo da bancada, uma arte gráfica com a imagem das torres em chamas numa espécie de fresta (Figura 26). Esta vinheta passou a ser utilizada para indicar notícias atualizadas do WTC e dos atentados, já mostrando um potencial de pregnância desta imagem.

Figura 26- Frame do Jornal Nacional com a vinheta do 11/09



Fonte: <http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=KfIUxZc8#!>

Um terceiro avião chocou-se contra o edifício do Pentágono, sede das Forças Armadas norte-americanas, porém, as imagens que tratam deste segundo atentado não ganharam o mesmo espaço no noticiário, sendo que o fato foi tratado como secundário ou como uma continuidade do atentado inicial. Ante a impossibilidade de acessibilidade ao próprio WTC, independentemente dos fatores que levaram a esta impossibilidade⁴⁶, os principais jornais passaram a produzir as edições especiais sobre o atentado para serem publicadas no dia 12 de setembro. E é nestas edições que podem ser identificados alguns movimentos que levaram à definição das imagens-síntese e à exploração do potencial simbólico do ataque terrorista.

O primeiro destes movimentos é a escolha da imagem do avião atingindo a segunda torre como uma imagem central, pela sua capacidade de reproduzir as sensações já despertadas anteriormente nas transmissões ao vivo do ataque. Ou seja, a imagem do avião, reproduzida, permite que o acontecimento aconteça novamente, na capa dos jornais, fazendo com que a sensação de medo e de comoção social se mantenha. A iminência da segunda colisão sendo registrada por câmeras fez com o espectador se sentisse um observador da ação no local de sua ocorrência, numa espécie de reconstituição do próprio fato. Isto é, cada vez que a imagem da colisão foi inserida em um jornal ou site, o ataque se repetiu, numa

⁴⁶ Esta discussão será retomada posteriormente quando será abordada a relação: instituições midiáticas x instituições não midiáticas.

espécie de efeito anaforizante⁴⁷, conforme expressão empregada por Maurice Mouillaud. Mais do que isso, ao ser inserida e reinserida na esfera midiática, esta fotografia adquiriu sentidos que não estavam dados inicialmente, ou seja, os sentidos e modos de leitura foram agregados pelo fazer das instituições midiáticas, mobilizando aspectos sócio-antropológicos já presentes na cultura.

O jornal *Daily News*, por exemplo, em sua edição de 12 de setembro, aborda o atentado cobrindo toda a mancha gráfica apenas com a imagem do avião atingindo a segunda torre, feita pela Associated Press. Na composição da capa, que recorre ao procedimento de fundo semântico⁴⁸, a fumaça é coberta pela manchete ***It's War*** em letras vermelhas, sendo que a legenda da foto, colocada dentro da própria imagem, reitera a ideia de movimento e de repetição do acontecimento, ou seja, aponta que a fotografia mostra “Apenas um segundo antes de o avião atingir a torre sul”.

Figura 27- Capa do jornal Daily News



Fonte: <www.september11news.com/worldpapers1.htm>

Outros jornais também utilizaram esta imagem em suas capas, caso do *Herald Sun* e *The Washington Post*, mas em um procedimento muito mais

⁴⁷ Entende-se por anáfora o relacionamento interpretativo em um enunciado, onde um termo é utilizado para remeter a outro, a algo que já foi dito anteriormente. Assim, o efeito anaforizante, neste caso, é o de remeter por meio da imagem a uma outra notícia já efetuada anteriormente, promover a ligação entre acontecimentos, referenciar.

⁴⁸ O fundo semântico é uma categoria retórica, desenvolvida por Verón, que trata da imagem que cobre toda a capa de um jornal, por exemplo, e que deve “evocar o campo semântico designado pelo texto que o acompanha”. Esta evocação se dá por associação e mobiliza o que Verón chama de “estereótipias visuais da cultura”, levando à reiteração.

especular⁴⁹, isto é, mais focado em mostrar aquilo do que se fala. O *The Washington Post* produziu duas edições sobre o atentado empregando a mesma fotografia (Figuras 28 e 29). Na edição especial do dia 11 de setembro, ou seja, no mesmo dia dos atentados, o periódico circulou com a manchete “Terror atinge Pentágono e World Trade Center”, porém, a imagem que ilustra a matéria, ocupando cinco colunas e mais da metade da capa, é a do avião colidindo na torre. Isto significa que embora a manchete destaque o Pentágono, nenhuma imagem sobre o centro das forças armadas americanas mereceu o espaço da capa. É possível dizer, portanto, que as imagens do Pentágono possuem menos potencial simbólico do que as do WTC, principalmente no que diz respeito à identificação popular, afinal pessoas comuns trabalhavam nas torres, tão comuns quanto os próprios leitores.

Figura 28- Capa do jornal The Washington Post 11/09/01



Fonte: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=091211>

⁴⁹ Verón (2004) defendia que o movimento especular é aquele em que um texto e uma imagem referem-se um ao outro de modo circular, fechado, gerando a perda do caráter testemunhal da imagem que se torna “a visualização de um conceito”.

A fotografia creditada à *France Press* é empregada novamente pelo jornal com grande destaque na edição do dia 12 de setembro de 2001, o que já revela o processo de seleção executado pelo veículo. Seria compreensível que a imagem fosse empregada na edição especial do dia 11, uma vez que poucas imagens estavam acessíveis até o momento de “confeção” da edição, porém, ao longo do dia 11, tanto equipes dos próprios jornais como das agências de notícia estiveram acompanhando as ações dos bombeiros, o que possibilitaria, por exemplo, o destaque às buscas e não apenas à destruição das torres em si. Contudo, a fotografia do momento da colisão abre a capa do jornal, ocupando três colunas e a centralidade do espaço gráfico. Ao olhar para esta capa, o leitor é rapidamente capturado, como se a imagem chamasse sua atenção, recompondo o acontecimento. Logo abaixo, as imagens do Pentágono, menor, e de vítimas horrorizadas indicam o movimento de inclusão do leitor na cena do “crime” e o destaque da imagem das torres em contraposição às demais imagens empregadas em dimensões bem menores. Isto é, a capa poderia ter explorado mais enfaticamente as vítimas, contudo, prioriza-se a repetição do acontecimento sob a legenda “Minutos depois de um avião *American Airline* ter colidido contra o World Trade Center em Nova York, um *United Airline* está prestes a atingir o prédio”. Observa-se o emprego do verbo no presente, reforçando a ideia de que está prestes, ou seja, o fato vai se repetir agora e cada vez que o jornal for lido. Esta inclusão está explícita na imagem da mulher olhando, cobrindo o rosto com as mãos, como se dissesse “não quero ver”, mas continua observando.

Figura 29- Capa do jornal The Washington Post 12/09/01



Fonte: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=091211>

O *Herald Sun* (Figura 30), todavia, fez um movimento diferente, mas que também evidencia os movimentos de eleição da imagem-síntese do acontecimento. O noticioso não apenas utilizou a imagem do avião colidindo contra a torre sul como uma forma de atualização do fato, mas apresentou uma estratégia que se tornou muito comum na cobertura do atentado: a sobreposição de imagens. Na capa, observa-se que a imagem do avião colidindo foi editada de modo que a torre fosse disposta bem no canto esquerdo da imagem, destacando o avião entrando na cena em direção à torre. O efeito de afetamento do leitor é explícito, além de reforçar a ideia do acontecimento se repetindo. Ao ser colocada como uma caixa sobreposta à imagem das torres em chamas, as duas fotografias se interligam, reforçando seu potencial de síntese dos fatos e mobilizando o cabedal sócio-antropológico do leitor. Isto é, cada vez que a imagem das torres em chamas é inserida, a imagem da colisão vem à tona e vice-versa. Deste modo, o repertório iconográfico individual vai

sendo constituído pelas imagens exógenas⁵⁰ produzidas (imagens da mídia), repetidas, amarradas umas às outras.

Figura 30- Capa do jornal Herald Sun



Fonte: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=091211>

Figura 31- The Globe and Mail



Fonte: <<http://september11news.com/worldpapers1.htm>>

Esta mesma estratégia adotada pelo *Herald Sun* pode ser vista em outros jornais, inclusive com a mesma disposição topológica na página, caso do canadense *The Globe and Mail* (Figura 31, acima). Outro recurso também evidenciado do fazer das instituições midiáticas, para a eleição da imagem-síntese, foi empregar fotografias em sequência: do momento da colisão até a apresentação da imagem das torres em chamas, como um resultado da sucessão dos fatos. Luís Humberto (2000, p. 73) destaca que o fotojornalismo vive exatamente da busca incessante do tempo e de sua recriação diante dos olhos. “Lutamos contra um tempo rápido e escorregadio, contra a impermanência do movimento que dilui os fatos e faz dos momentos coisas irrepitíveis. Mesmo assim, procuramos retê-los. Segurar um tempo já passado desde o instante de seu aprisionamento”. Isto é, ao colocar

⁵⁰ A ideia de imagens exógena adotada, aqui, refere-se ao termo criado por Hans Belting para as imagens produzidas midiaticamente e que passam a constituir o imaginário, ou seja, a integrar a coleção de imagens endógenas, portanto, interiores.

diversas fotografias em sequência, o efeito recriado nas capas foi não apenas de retenção, de acompanhamento na duração do acontecimento, mas de sua repetição diante dos olhos, como se a imagem tivesse movimento, numa espécie de *stop motion*⁵¹. No Brasil, o jornal O Globo empregou este recurso em duas edições seguidas, bem como o jamaicano *The Cleaner*.

Figura 32- The Cleaner



Figura 33- Capa de O Globo edição extra



Fonte: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=091211>

Fonte: <www.september11news.com/worldpapers1.htm>

Portanto, ao empregar a imagem do avião no exato momento em que ele atinge as torres como um detalhe ou uma janela para o acontecimento, a imagem das torres em chamas passa a adquirir um poder de distribuição maior e, consequentemente, de fixação de uma força simbólica que aciona o processo de circulação. Na Inglaterra, por exemplo, três dos principais veículos de comunicação impressos destinaram grande parte de suas capas para a imagem da torre entrecortada pelas chamas. O *The Sun*, além de cobrir a página da capa apenas com esta fotografia, dispôs a manchete sobre a própria logomarca do jornal, sob o

⁵¹ Stop motion é o gênero de animação audiovisual que permite que imagens estáticas feitas em sequência possam ser animadas e transformadas em vídeos.

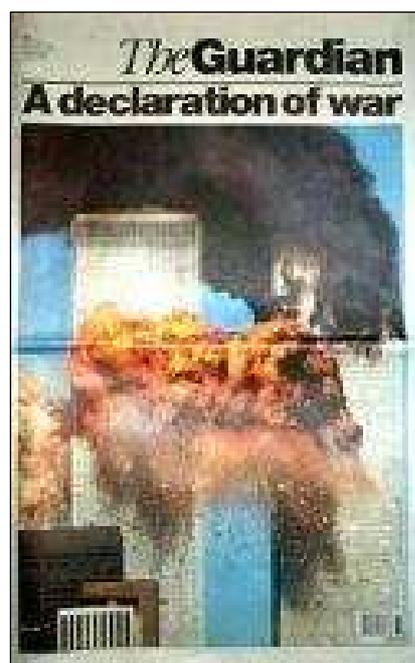
fundo vermelho, afirmando “Dia que mudou o mundo”. Exatamente a mesma fotografia é empregada na capa do *The Guardian* com o título “Uma declaração de guerra”, já dando a entender quais seriam os desdobramentos e as repercussões do ataque que ocorreu no WTC, mas que mudou o mundo.

Figura 34- Capa do Jornal *The Sun*



Fonte: <www.september11news.com/worldpapers1.htm>

Figura 35- Capa do Jornal *The Guardian*



Fonte: <www.september11news.com/worldpapers1.htm>

Esta afirmação de mudança está presente no discurso de diversas instituições midiáticas que enfatizam, ainda, as afirmações da instituição não midiática (Governo Americano) ao ressaltar o início da guerra, legitimando a sua consequente ocorrência. Isto é, não se trata apenas do recurso de cancelar uma imagem como síntese do acontecimento, mas de reproduzir discursos uníssonos que podem ser identificados tanto no que tange ao texto visual e sua disposição nas páginas, como quanto ao texto verbal.

Figura 36- Capa do Lawrence Journal World

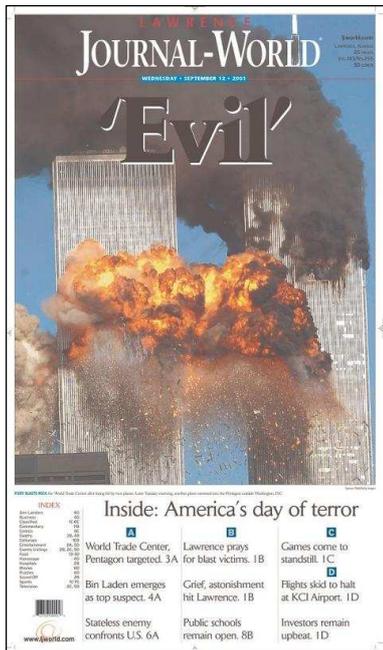
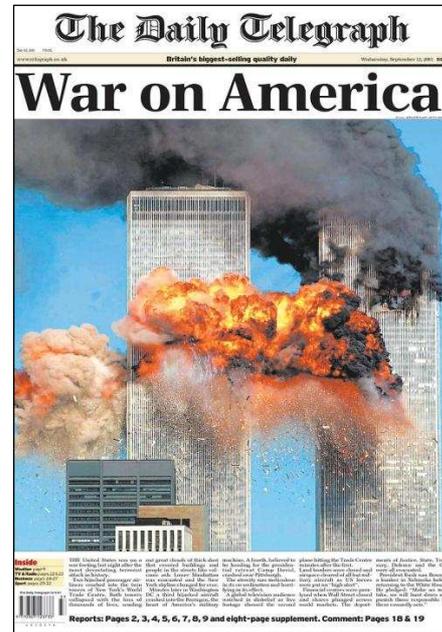


Figura 37- The Daily Telegraph

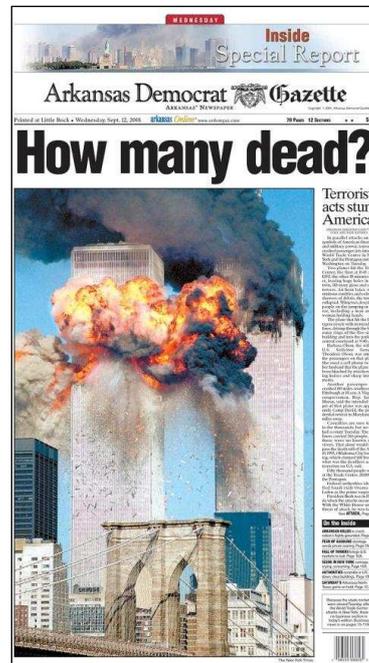


Fonte: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=091211> (ambas)

Figura 39- San Jose Mercury News



Figura 40- Arkansas Democrat Gazette



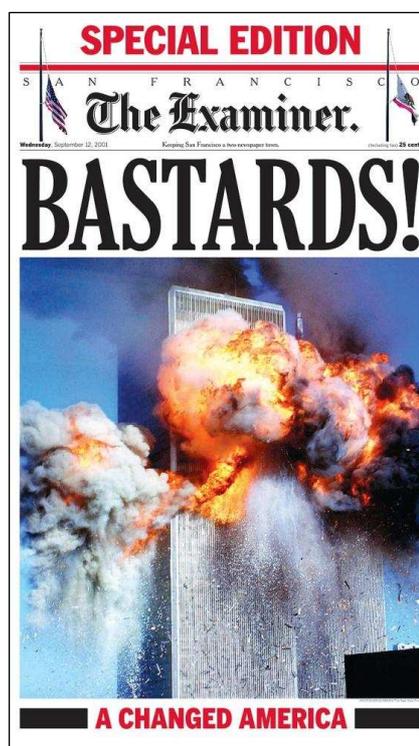
Fonte: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=091211> (Ambas)

No entanto, alguns jornais foram além na exploração da imagem das torres em chamas. O metropolitano *The Plain Dealer* utiliza, na manchete, a expressão casa, referindo-se à Nova York. Isto é, mais do que um atentado às torres, o periódico assume a postura de um também atacado e reforça o posicionamento de revanche. Do mesmo modo, o *The Examiner*, de San Francisco, além de eleger a imagem das torres em chamas como síntese do acontecimento para sua edição de 12 de setembro de 2001, agrega força ao discurso imagético ao dividir a capa em três linhas horizontais. Na primeira, vê-se o nome do periódico sustentado por duas bandeiras americanas tremulando. Logo abaixo, a segunda linha é marcada pela manchete sintetizada em uma palavra: “Bastardos!”, já a terceira, está localizada após a fotografia, no pé da página, com o texto destacando a mudança na América. A fotografia está enquadrada pelos textos, acentuando o impacto das chamas laranjadas.

Figura 41- *The Plain Dealer*



Figura 42- Capa do *The Examiner*



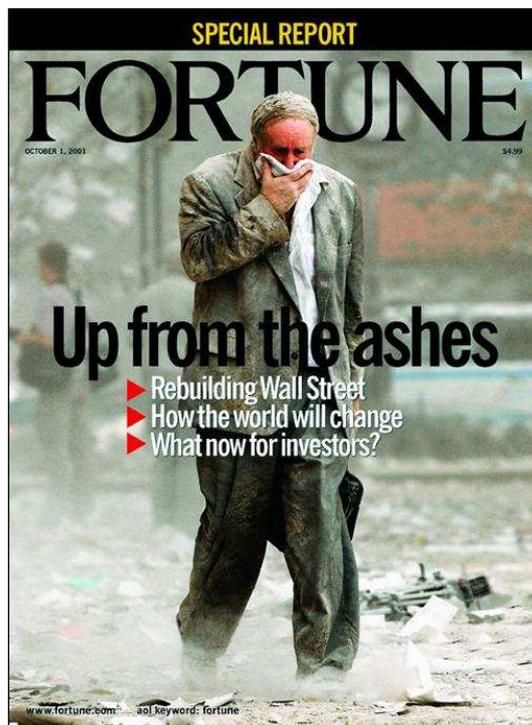
Fonte: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=091211> (ambas)

Ante o exposto, o que fica ressaltado é que os principais jornais Chancelloram a imagem das torres em chamas como síntese do fato, em parte por seu impacto plástico, em parte por ser o resultado da colisão das aeronaves, mas muito porque

as torres eram tidas como símbolos, gêmeos, que, ao serem destruídas, fizeram com que não fossem esquecidas. Ou seja, as torres, mesmo implodidas, ganharam um direito de sobrevivência no espaço midiático, sendo muitas vezes lembradas tão somente no momento de sua queda. Com relação às imagens das vítimas, apenas uma ou duas imagens foram utilizadas, sendo a maioria referindo-se aos resgates efetuados pelo Corpo de Bombeiros, porém, todas foram dispostas nas capas em quadros menores, numa demonstração de que a destruição das torres, para as instituições midiáticas, teve mais potencial simbólico do que as vítimas, uma vez que as torres poderiam ser reinscritas em dispositivos diversos. Apenas a imagem abaixo recebeu um espaço maior em termos de circulação, sendo que a capa da *Fortune*, de outubro de 2001, chegou a ser eleita uma das melhores do mundo.

A fotografia mostra um homem, provavelmente um investidor ou economista, saindo do local do atentado coberto de fuligem, segurando sua pasta e cobrindo o rosto. Embora diversas instituições midiáticas tenham usado esta fotografia, é na capa da *Fortune* que ela ganha um sentido mais amplo. Primeiro, em função do tempo transcorrido para sua publicação, isto é, em outubro o atentado era tratado, também, por suas implicações econômicas; segundo, porque a revista selecionou a imagem de um provável investidor para abordar a reconstrução de *Wall Street* e para questionar quem seriam os investidores agora. A combinação da imagem com as manchetes tira os holofotes da destruição do prédio em si, mas retoma esta mesma destruição a partir do momento em que emprega o verbo “reconstruir”, bem como quando seleciona “esta” vítima, e não outra, para figurativizar a economia americana. Nota-se que, em nenhum momento, a revista faz menção ao dia 11/09, mas a imagem das torres em chamas parece ser acessada imaginariamente, sem que seja preciso abordar o pós 11 de setembro, apenas e tão somente com a manchete “*Up from de ashes*”, isto é, “Renascida das cinzas”. No entanto, ainda que esta fotografia se destaque, ela não chega a adquirir poder de pregnância para durar além do tempo dos próprios fatos, ou seja, para se constituir na imagem que signifique o atentado.

Figura 43- Capa da Revista *Fortune*
(premiada como uma das melhores capas do século)



Fonte: <www.september11news.com/worldpapers1.htm>

Tem-se, assim, a divulgação do acontecimento pelos seus valores notícia como interesse público, impacto, relevância, imediaticidade, mas também o potencial das imagens para perdurar para além dos fatos a que se ligam, ou seja, o potencial destas imagens de ingressarem no espaço da midiatização. Neste aspecto, pessoas, rostos, tendem a perder força com o passar dos anos, mas a destruição física, o abalo duplo às torres tende a se fixar na memória. Assim, a partir da definição de duas imagens como sínteses do 11 de setembro chancelada pela esfera das instituições midiáticas, aqui me refiro à fotografia das torres sendo atingidas pelo avião e também a sua implosão, coube às instituições não midiáticas e, principalmente aos atores individuais, reinscrever estas imagens nos dispositivos que usam e partilham. E isto ocorreu de tal forma que estas mesmas duas imagens foram novamente inseridas nos dispositivos jornalísticos, seja para “comemorar” o aniversário do atentado ou mesmo para abordar os desdobramentos da Guerra Contra o Terror recém-iniciada até a captura de Osama Bin Laden no Paquistão em 2011. Deste modo, a gama de imagens geradas no dia 11, e seus desdobramentos principalmente no Pentágono, foi reduzida gradativamente a ponto de ser possível

afirmar que a referência passou a ser aquela ditada pelas próprias instituições midiáticas jornalísticas, que tornaram acessíveis e disponíveis somente algumas imagens. Porém, a relação entre o discurso das instituições midiáticas em interação com o produzido pelas instituições não midiáticas e os atores individuais será discutida a seguir, para que seja possível compreender os elementos em jogo nesta orquestração da imagem simbólico-midiática e na criação de imagens- totens.

6.1.2 Produzindo a convenção: entre instituições não midiáticas e atores individuais mediatizados

Entender a mediatização, a partir da ideia de circulação, implica em pensar o processo comunicativo para além das funções clássicas de emissor e receptor. Em diálogo com os modelos circulares, observa-se que um emissor pode ser ao mesmo tempo um receptor e vice-versa, o que implica pensar que não há mais uma separação entre estas esferas. Desta maneira, Jairo Ferreira (2010, 2011) defende que a comunicação midiática é essencialmente circulação. Partindo desta visada, defende-se, aqui, que no processo de criação da imagem símbolo o papel desempenhado pelos atores individuais mediatizados e pelas instituições não midiáticas é crucial, ainda que seja chancelado pelas instituições midiáticas jornalísticas. Isto pode ser percebido na circulação que ocorre no âmbito dos dispositivos e no relacionamento de abastecimento criado entre um dispositivo jornalístico e o de atores individuais, como blogs e redes sociais. Se, por um lado, há um processo de consumo produtivo, isto é, onde os receptores também passam a emitir, há, de outro lado, a produção consumidora, que se alimenta do que é produzido pela própria recepção.

No que tange às instituições não midiáticas, identifica-se um processo importante de restrição do acesso ao local do World Trade Center e do Pentágono às instituições jornalísticas, sendo que o próprio governo americano, por exemplo, não só isolou a área do atentado como também disponibilizou imagens dos locais. Isto significa que a imprensa, de um modo geral, não pôde testemunhar “ocularmente”, no jargão jornalístico, com proximidade, mas, sim, inscrever as imagens geradas por esta instituição. No caso do Pentágono, a fotografia abaixo

revela o distanciamento das equipes de produção/reportagem do local dos fatos e o forte esquema de segurança armado.

Figura 44- Plano geral da fachada do prédio do Pentágono atingido pelo avião



Fonte: <<http://discoverybrasil.uol.com.br/imagens/galleries/11-9-ataque-ao-pentagono/>>

Observa-se que, no dia 11 de setembro, fotografias e vídeos das torres em chamas e da ação dos bombeiros foram disponibilizadas para publicação por diversas fontes, incluindo o governo americano, em contrapartida as imagens do Pentágono se reduziram às imagens geradas pelo próprio governo americano. As câmeras de segurança, por exemplo, são os únicos registros do momento da ação, ou seja, a instituição não midiática utiliza os dispositivos que tem nas mãos para produzir discursos e afetar instituições midiáticas e, conseqüentemente, atores individuais.

A sequência de imagens abaixo mostra o momento exato da suposta ação terrorista no Pentágono, contudo, mesmo na ordem cronometrada, não se percebe a ação em si, isto é, o atentado só é colocado como objeto de circulação após a sua ocorrência, pois não há imagens que retratem o momento da colisão do avião ou da ação terrorista em si. Esta carência de imagens fez com que a própria instituição não midiática recorresse aos dispositivos que utiliza, como as câmeras de segurança, para dar visibilidade ao acontecimento. Todavia, esse movimento de produção para a própria produção midiática não obteve o mesmo eco que as imagens geradas das torres em chamas com o mesmo fim.

Figuras 45 a 47- Câmeras de segurança registram o momento da colisão



Fonte: <http://www.em.com.br/app/galeria-de-fotos/2011/09/08/interna_galeriafotos,1690/ataque-ao-wtc-e-ao-pentagono.shtml>

A instituição não midiática (governo americano) ao restringir o acesso dos repórteres e ao disponibilizar material imagético, passou a contribuir com a definição da imagem símbolo, isto porque as fotografias e vídeos gerados abordavam uma perspectiva única. Ou seja, é possível perceber que os materiais disponibilizados estiveram centrados somente no ataque às estruturas do país, figurativizadas pelos danos aos prédios, tanto do Pentágono como do WTC, de modo a ressaltar a imagem dos Estados Unidos como atacado e, certamente, legitimar as ações posteriores. No entanto, independente dos motivos, o discurso distribuído via instituição não midiática foi o discurso que se viu adotado pelas instituições midiáticas, isto é, “o mundo mudou”, “América atacada”, “uma declaração de guerra”.

O fazer da instituição não midiática foi tão intenso no caso do WTC que, em 2010, novas imagens, ditas inéditas, foram exibidas e inseridas no espaço da circulação. Tais imagens revelam apenas ângulos diversos e mais aproximados da destruição das torres, mantendo a mesma composição de planos gerais, sem pessoas, ou seja, o reforço da referência já produzida e orquestrada midiaticamente pelas Instituições Midiáticas apoiadas pelo material ofertado pelas instituições não midiáticas. As fotografias inéditas foram feitas de um helicóptero da Polícia de Nova

York, o que revela dois aspectos: a) a necessidade latente de mediação das instituições não midiáticas, uma vez que as fotografias foram feitas não somente para serem transformadas em registro histórico, mas para serem inseridas na própria mediação⁵² e b) sua inserção tardia permite a manutenção do consenso da imagem já definida previamente como de potencial simbólico, ou seja, as imagens inéditas parecem apenas lembrar que a referência já é a própria imagem anterior veiculada pelas instituições midiáticas.

Figuras 48 e 49- Imagens aéreas das Torres e da cidade



Fonte: <<http://www.saiunojournal.com.br/fotos-das-torres-gemeas-no-dia-do-ataque-em-11-de-setembro-tv-divulga-imagens-aereas-ineditas-do-world-trade-center.html>> (ambas)

Assim, como exemplificado acima, as instituições não midiáticas restringiram o acesso à produção de imagens sobre o WTC, mas, ao mesmo tempo, ofereceram imagens produzidas especialmente para serem postas em circulação. Então, as instituições não midiáticas disputaram a produção de material significativo, do mesmo modo em que foram afetadas diretamente por esta produção. Neste sentido, os atores individuais, por seu lado, realizaram um processo um pouco distinto das

⁵² Pode-se observar que a exibição tardia de tais imagens revela uma estratégia importante das instituições não midiáticas, a estratégia de não permitir o esquecimento, de não suscitar outros ângulos de abordagem, uma vez que as instituições midiáticas passaram a receber este produto transcorridos nove anos do fato.

instituições não midiáticas, embora com resultado semelhante no que diz respeito à reiteração da imagem já eleita pelas instituições midiáticas. As imagens do WTC foram inscritas em diversos dispositivos por atores individuais seja em blogs ou redes sociais de partilha de conteúdo. Deve-se ressaltar que há duas ocorrências interessantes quanto à participação desses atores individuais. A primeira é que grande parte dos dispositivos foi abastecida com imagens já vistas e inseridas anteriormente em espaços jornalísticos e a segunda é que houve um esforço para oferecer visões diferentes do fato, que não tiveram o mesmo poder de retenção, sendo gradativamente relegadas a um segundo plano, ou seja, estão disponíveis, mas opacadas.

Os blogs tiveram um papel importante na cobertura do 11 de setembro, com postagens de vídeos e fotos feitas por pessoas comuns. Porém, esses mesmos blogs reproduziram, em sua grande maioria, as imagens já destacadas pelas instituições midiáticas como aquela em que se vê as torres em chamas e a do avião colidindo. Isto é, mesmo que a internet possibilite a inserção de visões diferentes dos dispositivos jornalísticos tradicionais, observa-se que o discurso midiático foi reproduzido, numa espécie de produção do consenso, elemento crucial para a criação de imagens símbolo que só se efetivam se são ligadas a uma convenção. Tal convenção se deu, em minha perspectiva, via inscrição reiterante na circulação.

Com a imagem-síntese do fato eleita e reproduzida por quase todas as instituições jornalísticas, dentro do processo ritualístico que é o próprio jornalismo, os atores sociais passam a se apropriar desta imagem e incluí-la em outros dispositivos midiáticos como blogs e o próprio YouTube. Ampliando o ciclo de replicação, as imagens do atentado e o momento da colisão do avião ao WTC se tornam onipresentes, o que resulta no reforço dos discursos antes apresentados pelo campo das mídias. Isto quer dizer que o jogo da midiatização não finda com a publicação das notícias e das imagens sobre o atentado, mas se estende para além do espaço noticioso, passando a pertencer ao domínio dos atores individuais midiatizados. Por meio do site de pesquisa *Google* é possível identificar mais de 1 milhão de blogs sobre o atentado e cerca de 37 mil vídeos⁵³ estão disponíveis no YouTube, dentre os quais apenas no sistema de busca é possível identificar a presença da imagem das torres em chamas ou do momento da colisão.

⁵³ Em pesquisa realizada nos meses de novembro a dezembro de 2011.

Figura 50- Blog com notícias e infográfico conta história do ocorrido



Fonte: blogs.estadao.com.br

Figura 51- Blog do Mesquita reproduz foto já utilizada em diversos jornais



Fonte: <http://mesquita.blog.br/11-de-setembro>

Uma das características dos blogs foi bastante explorada no que diz respeito ao WTC, a da não linearidade da informação. Os blogueiros passaram a promover o “*gatewatching*”, no sentido de identificar, na própria web e em sites jornalísticos, páginas de conteúdo e imagens que pudessem ancorar seus *posts*, permitindo ligações com páginas externas. Deste modo, as imagens que foram empregadas em espaços jornalísticos foram reinscritas em diversos blogs. No dia 11 de setembro, as

postagens abordavam principalmente o horror do ocorrido, relatos de pessoas que estavam próximas ou no local do atentado, listas de pessoas perdidas, mas as fotografias eram aquelas que ilustravam os principais sites noticiosos. Isto é, mesmo com a instantaneidade da internet e com a possibilidade de uma oferta ampla de visões diferentes, as fotografias publicadas eram as mesmas já postas em circulação antes.

Esses dados apenas demonstram que não foi suficiente que as instituições jornalísticas reproduzissem as imagens. Os demais campos sociais inscreveram estas imagens midiáticas repetidas vezes em outros dispositivos, de modo circular. Assim, uma imagem vista no jornal, foi vista na TV, no site, no blog e no YouTube, numa cadeia interminável de reinscrições, pois após semanas, meses e anos do fato inicial, o 11 de setembro ainda é notícia principalmente quando se “comemora” os anos do acontecido. A circularidade da imagem permite que o atentado torne a acontecer, não fisicamente, mas no campo das mídias e na memória. No entanto, o que acontece com as demais imagens do 11 de setembro? Elas não deixam de existir, mas se apagam gradativamente do espaço que é o midiático. Se uma imagem é eleita para sintetizar um acontecimento, sua replicação permite que ela se transforme no próprio acontecimento, isto significa que o lembrar do 11 de setembro remete à imagem construída e repetida do atentado. Isto implica dizer que, em função da inscrição replicante, a convenção social é formada, sendo que as instituições midiáticas chancelam a definição de tais imagens, contudo, elas só se tornam totens após a sua circulação cíclica.

Deste modo, o 11 de setembro é a própria imagem das torres em chamas e vice-versa. Isso não ocorre com as imagens do Pentágono ou das vítimas, pois estas ingressaram para a categoria do existente, mas não memorável. Em outras palavras, os movimentos de inscrição de discursos em dispositivos, sejam eles de atores individuais ou de instituições não midiáticas, levam em conta os discursos que já estão em fluxo nos dispositivos midiáticos jornalísticos, sendo que a retomada dos fluxos existentes estimula a convocação de outros discursos preexistentes. Por isso, quando o 11 de setembro é representado pelo avião ou pela ruptura das torres, há outras imagens convocadas, principalmente, ideias relacionadas ao terrorismo, ao jogo do bem contra o mal, uma exacerbação do sentimento de patriotismo, enfim, elementos que constituem a cultura e que são ligados aos fatos, ainda que apenas

através do imaginário, acionados na esfera do comunicacional por meio dos dispositivos.

6.2 INDÍCIOS DA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS-SÍNTESE DO CASO SADDAM HUSSEIN

Após o atentado de 11 de setembro de 2001 deu-se início à Guerra Contra o Terror pelo governo americano, ainda que sem um alvo explícito. Logo após o ocorrido no *World Trade Center*, as tropas americanas se deslocaram para o Afeganistão, uma vez que Osama Bin Laden assumiu a autoria dos atentados em um vídeo divulgado na *TV Aljazeera*. Contudo, pesquisa publicada em outubro de 2001 pela Reuters apontava que 75% dos americanos eram favoráveis à ampliação das perseguições aos terroristas, sendo que o nome de Saddam Hussein tornou-se novamente um alvo. Anos antes, em 1991, o líder iraquiano já havia se indisposto com o governo americano, o que resultou na Guerra do Golfo. Os confrontos no Golfo ficaram conhecidos pelas transmissões ao vivo pela televisão e pelas coberturas em que não era possível distinguir os objetos, exceto os feixes de luz dos disparos. No entanto, o que é de interesse deste trabalho é o fato de que, após o 11 de setembro, o nome de Saddam Hussein voltou a ser atrelado ao poder e, concomitantemente, ao terrorismo, sendo que, a partir do final de 2001, iniciou-se uma caçada ao líder iraquiano.

A ocupação do Iraque pelos americanos se deu em 2003 pela força, de um lado, e, de outro, fazendo um uso amplo de imagens, sendo que, aqui, interessa identificar quais as operações empregadas para a criação de imagens-totens, tendo como base a escolha de uma imagem como síntese do acontecimento e sua replicação. Observando a cobertura jornalística da ocupação americana no Iraque, percebe-se que o fato central é a derrubada da estátua do ditador em Bagdá. A fotografia do soldado americano cobrindo o rosto da estátua com a bandeira dos Estados Unidos foi vista em todo o mundo, ela representa a quebra dupla da imagem do ditador, uma física e outra metafórica. Metafórica, essencialmente, porque a colocação da bandeira sobre o rosto remete imediatamente à bandeira erguida sobre os escombros do WTC em 2001, isto é, mobiliza o imaginário e, portanto, a esfera do sócio-antropológico.

Figura 52- Estátua de Saddam é coberta pela bandeira americana



Fonte: Agência Reuters para <www.latercera.cl/it/>

Analisando os registros visuais da imagem acima, tem-se um enquadramento que denota movimento, ou seja, o soldado americano cobre o rosto da estátua com a bandeira, isto é, a destruição não é apenas física. É como se a destruição do ícone representasse a destruição daquilo que ela representa, do referente em si, ou seja, do próprio Saddam. No que diz respeito à composição da imagem, é possível observar que o tamanho do *marine* frente à dimensão da estátua não altera a ideia de poder, uma vez que é o soldado pequeno que quebra, destrói, a imagem. Isto se atribui ao fato de que o soldado está do lado esquerdo da imagem e, ao observar tal fotografia, o espectador se coloca como aquele que ataca, ele acompanha e reconhece a ação americana, ainda que culturalmente, em função do modo de leitura ocidental.

Além disso, o gesto eternizado na confecção da estátua, o braço direito elevado, é o mesmo gesto reproduzido pelo soldado para cobrir os “olhos” do monumento. Vale lembrar que para os povos gregos, conforme destaca Regis Debray (1989), a visão é mais importante que a própria vida. Além disso, a figura do soldado “humano” vencendo o gigante, aqui figurativizado pela estátua, remete à clássica história de Jonathan Swift, intitulada *Gulliver's Travels* (As viagens de Gulliver), de 1726, transformada em desenho animado por Hanna-Barbera em 1968 e que, recentemente, ganhou uma nova adaptação para o cinema. Na história, um homem sofre um naufrágio, mas consegue se deslocar até um local habitado por criaturas de apenas 6 cm que conseguem amarrar o gigante e dominá-lo, sendo que

posteriormente Gulliver passa a ajudar os moradores de Lilibut. Embora a menção com a história não caiba diretamente, a derrubada da estátua se parece com a da cena clássica, bem como o papel de “salvador” que os soldados americanos, supostamente, irão desempenhar no país. Outra referência pode ser a passagem bíblica de Golias e David, na qual o jovem vence o gigante, cortando-lhe a cabeça.

Muitas imagens da derrubada foram publicadas, contudo, mais do que a estátua se partindo em praça pública, a fotografia do momento em que o soldado cobre o rosto do ditador com a bandeira atualiza o fato, transformando-o em acontecimento midiático.

Figura 52- Monumento é derrubado sob o olhar da população



Fonte: <<http://www.abril.com.br>>

Figura 53- Estátua parece fazer mesura ao Ocidente



Fonte: . <http://noticias.uol.com.br/tabloide/ultimas-noticias/tabloideanas/2011/10/13/htm>

Figuras 54 e 55 - Ângulos diversos da derrubada do monumento marco da ação contra o terror



Fonte: <www.noticias.uol.com.br>

As imagens acima revelam angulações distintas da cobertura, mas que, contudo, não permaneceram circulando, como será abordado posteriormente. É importante destacar, porém, que a fotografia da estátua caindo, puxada por cordas, foi amplamente utilizada para noticiar o acontecimento, uma vez que a imagem feita em um plano geral permite que se tenha a exata dimensão do tamanho da estátua e do impacto de sua quebra. Observa-se, novamente, a importância do eixo esquerda-direita, uma vez que a máquina que suporta a corda não aparece na imagem, mas está colocada no canto esquerdo da cena, exatamente no local onde se vê as pessoas, ou seja, há um movimento de defesa, não de agressão implícito. Ao mesmo tempo, a estátua parece fazer uma “mesura” aos ocidentais e, conseqüentemente, aos americanos. Já a imagem seguinte não consegue ter a mesma força, pois o close focaliza a estátua, mas perde o contexto da cena, perdendo também em força narrativa.

A sobreposição das duas imagens feitas pela *Associated Press* (AP), em que se vê a estátua sendo puxada por homens e a ação do soldado americano teve, também, um efeito menor se comparado à imagem do soldado ou da queda da estátua em si. Observa-se que a composição da fotografia traz a estátua centralizada e foi obtida a partir de um plano de *contra-plongé*, ou seja, de baixo para cima, o que resultou no engrandecimento da própria estátua, efeito contrário ao pretendido. Já o close do soldado diante da estátua revela um momento de titubear, ou seja, não há a mesma firmeza que na imagem exposta anteriormente. Além disso, não há a presença da bandeira americana, sendo que a bandeira iraquiana, presa à corrente do pescoço da estátua, não inclui “globalmente” do mesmo modo que a bandeira dos EUA. A força da bandeira americana como elemento de

composição nas imagens se atribui à presença deste mesmo elemento em outros momentos emblemáticos da história, como no 11 de setembro, na Segunda Guerra Mundial⁵⁴ e na própria “conquista” da Lua⁵⁵, ou seja, há um movimento de ligação sócio-antropológico entre estas imagens que fica implícito.

Ainda no que se refere à imagem considerada, aqui, como inicial da investida contra o terror, no Iraque, foram produzidas muitas fotografias e vídeos referentes às comemorações dos populares pela derrocada do líder iraquiano, como exposto abaixo.

Figura 56- População sai às ruas para protestar contra Saddam



Fonte: www.noticias.uol.com.br

Porém, tais imagens geram um afastamento do espectador, primeiro porque vemos os populares de costas, há um clima de confusão e não de euforia. O plano mais geral da fotografia deixa ver, inclusive, outros fotógrafos registrando a cena, dando consciência de que o olhar se dá através de um dispositivo (câmera fotográfica), o que por si só já cria um distanciamento. Além disso, a imagem reforça a visão já preconcebida, ainda que erroneamente, de que os povos árabes não são pacíficos. Essa visão é evidenciada, na fotografia, pelo “ataque” dos homens à estátua já caída e pela ausência de qualquer soldado americano que esteja no enquadramento da fotografia.

Uma gama de imagens sobre a derrubada da estátua foi gerada no dia 09 de abril de 2003 e disponibilizada por agências, jornais e em espaços, como blogs e

⁵⁴ Em 23 de fevereiro de 1945 o fotógrafo Joe Rosenthal, da Associated Press, fez a primeira foto com a bandeira americana hasteada em meio a um campo de batalha. Clint Eastwood produziu o filme “A conquista da honra” baseado na história da imagem. Rosenthal ganhou o prêmio Pulitzer por esta fotografia.

⁵⁵ A chegada dos primeiros astronautas à Lua foi registrada por Neil Armstrong, sendo que o equipamento foi montado por Buzz Aldrin no dia 21 de julho de 1969. A imagem é polêmica, uma vez que parece tremular, contudo, a atmosfera da Lua impediria tal ocorrência, sendo que se supõe que a imagem revela uma bandeira amassada propositalmente.

sites, oferecendo os mais variados ângulos de cobertura, mas, como já referido, sem o mesmo impacto de construção de sentido da imagem que retrata o soldado cobrindo a face do ditador com a bandeira americana. Um aspecto importante a se destacar é que a ação norte-americana foi divulgada previamente, de modo a assegurar que a imprensa mundial estivesse representada no momento da destruição da estátua, demarcando o início das ações no Iraque. Então, é possível afirmar que as fotografias deste fato são: a) demarcadoras da ação no Iraque, representam seu marco; b) uma forma de defesa do Ocidente contra o Oriente e, por consequência, contra o terrorismo e c) imagens em planos gerais ou closes, que demonstram o poder americano sobre a imagem do ditador.

Este ponto é fundamental para a análise do caso, uma vez que a imagem subsequente à derrubada iconoclasta⁵⁶ da estátua é exatamente a fotografia da captura do ditador. O Exército americano, ao capturar Saddam Hussein, fotografou o presidente iraquiano em seu esconderijo com o propósito claro de dispor as imagens às instituições midiáticas. As imagens não foram vazadas para a imprensa, mas distribuídas a todos os veículos. Assim, de um lado há a não divulgação de onde as tropas americanas estariam efetuando as buscas ao ditador e, de outro, a realização das fotos com a pose dos soldados americanos.

Figura 57- Soldado americano exhibe a caça Saddam Hussein



Fonte: <www.ig.com.br>

⁵⁶ O termo iconoclasta refere-se à destruição das imagens como uma forma de eliminá-las da imaginação coletiva, isto é, rompendo com o suporte, acreditava-se romper com a imagem como um todo. O auge do iconoclasmo ocorreu por volta de 725 durante o Império Bizantino.

O acesso às imagens foi determinado pela instituição envolvida e isso afeta, diretamente, o modo como a oferta de sentido se dá na mídia. Um exemplo disso é que, embora a captura tenha ocorrido em Tikrit, ao norte de Bagdá, no dia 13 de dezembro de 2003, as imagens chegaram às redações apenas no dia 14. As fotos posteriores já mostram Saddam sendo examinado, ou seja, há um palco montado para a construção do discurso midiático. Além disso, a única imagem disponível da captura de Saddam é esta apresentada acima, na qual um soldado segura o líder iraquiano. Observa-se que houve uma preocupação em desfocar o rosto do soldado que, evidentemente, encara o fotógrafo. Porém, na própria internet a mesma imagem é encontrada sem a alteração de edição no rosto do soldado, onde percebe-se que ele olha diretamente para a câmera como que exibindo o troféu da caça.

Figura 58- Soldado americano aparece em blogs sem o rosto desfocado

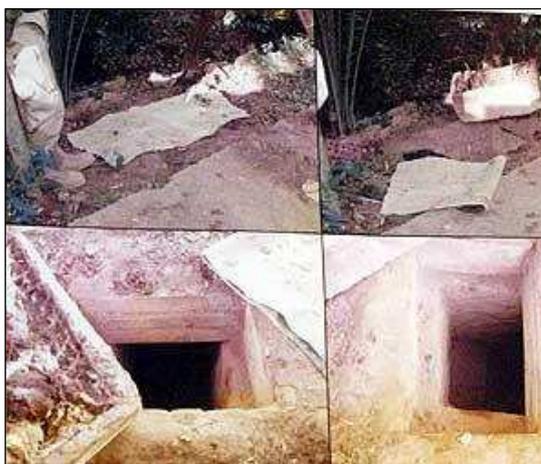


Fonte: www.ideiafix.wordpress.com

A fotografia que parece ter “vazado” para os órgãos de imprensa é o único registro do momento da captura e revela que havia uma intenção prévia de midiatização desta imagem. Em termos de composição, é importante destacar a luminosidade que incide no rosto de Saddam, revelando seu estado físico que destoa completamente da imagem de ditador mantida e reiterada. Embora os soldados em pé apontem as armas na direção do presidente iraquiano, percebe-se que o mesmo está sendo obrigado a se deixar registrar, o que reforça a ideia de uma imagem feita com o propósito claro de ser veiculada e que representa a perda do direito de imagem do próprio ditador.

Sobre o local onde Saddam foi localizado, apenas um vídeo foi disponibilizado pelas Forças Armadas Americanas o qual revela uma espécie de toca. Não há fotografias ou estas não foram inscritas na circulação. Isto é, as fotografias publicadas foram extraídas do próprio vídeo e transformadas em imagens estáticas, tentando preservar a sequencialidade do material audiovisual.

Figura 59- Captura ocorreu em Tikrit em local não divulgado pelo Exército



Fonte: <<http://noticias.terra.com.br/mundo/fotos/0,,O17003-E1865,00-Saddam+e+capturado+no+Iraque.html>>

Seguindo uma linha temporal de oferta de imagens, identifica-se que, após a captura de Saddam Hussein, foram distribuídas à imprensa imagens do ditador sendo submetido a exames momentos antes de ser encaminhado para um presídio. As imagens oficiais, disponibilizadas pelo governo americano, revelam o ditador barbudo, sendo examinado com a boca aberta, num momento bastante íntimo. Há uma semelhança com a ideia da “besta”, ou seja, do homem que se transforma em um animal, perdendo as características humanas. Saddam é apresentado ao mundo como um animal, mas para comprovar que se trata do ditador, uma segunda imagem é apresentada, em que ele aparece já de cabelo cortado e de bigodes preservados, revelando a face que sempre foi conhecida e reiterada.

Figura 60- Saddam capturado



Fonte: <<http://www.guardian.co.uk/gallery/0,,1106953,00.html>>

Figura 61- Saddam, logo após a captura já barbeado



Fonte: <<http://www.guardian.co.uk/pictures/image/0,8543,-10804819133,00.html>>

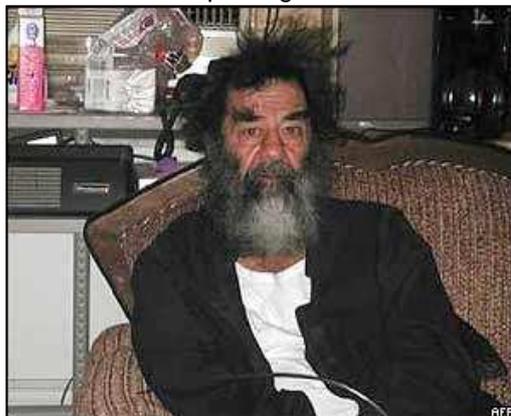
As fotografias acima são as conhecidas fotografias em estilo “boneco”, famoso jargão jornalístico para imagens do tipo 3 x 4 cm feitas para destacar o rosto de acusados ou de políticos influentes. No caso de Saddam, observa-se que a imagem é feita em um fundo branco e que não tem a função de mera ilustração, mas, ao contrário, os retratos antropométricos são muito empregados em criminalística para o registro dos acusados ou presos e também para a realização de retratos falados. O presidente iraquiano é apresentado como um “bandido” sendo preso, o que demonstra um senso de valor. No entanto, outras fotografias de Saddam capturado circularam na internet juntamente com aquelas que retratam o momento de sua captura. Embora não sejam imagens oficiais *a priori*, tais imagens revelam o ditador sendo conduzido, algemado, por soldados americanos. Há dois pontos a se considerar em tais imagens. Na primeira foto abaixo (Figura 62), Saddam Hussein não olha para a câmera fotográfica, ele está sendo levado por soldados, como um troféu, sendo a fotografia muito mais um registro de comprovação. Já na Figura 63, Saddam está sentado e olhando fixamente para o fotógrafo, sem demonstrar nenhum tipo de resistência à ação norte-americana, nem tampouco medo. O ditador parece estar desvestido de seu poder e ter se tornado um homem comum que se deixa registrar ou que ignora a existência da câmera.

Figura 62- Vazamento de fotos mostra soldados no momento da captura



Fonte: http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/1437_hussein/page2.shtml

Figura 63- Fotos não autorizadas que sugerem um vazamento de informações



Fonte: http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/1437_hussein/page2.shtml

A partir do momento de sua captura, Saddam Hussein perde o domínio sobre sua imagem. A fotografia oficial que mostra o ditador sendo examinado antes de ser preso foi bastante inscrita na mídia, reforçando a ideia de ridicularização do personagem, sendo que este é apresentado em momentos que se referem ao privado que é tornado público, exatamente porque sua prisão marca a perda de seu controle sobre sua própria figura. A fotografia foi produzida, também, de modo a enquadrar o presidente iraquiano por sobre o ombro do médico que o examina, focalizando a boca aberta e iluminada. É o espectador que passa a ter acesso a um momento tão restrito, conseqüentemente, o observador da imagem passa a ser não só um contemplador, mas um participante da cena.

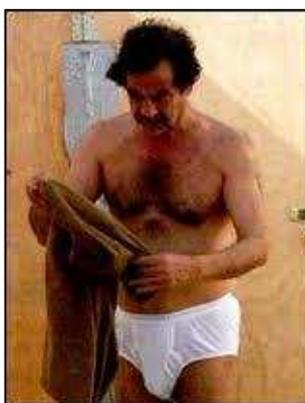
Figura 64- Momento de intimidade revelado



Fonte: <<http://www.guardian.co.uk/pictures/image/0,8543,-11204819133,00.html>>

A revelação do privado e a tentativa de quebrar com a imagem do ditador se estendem para os momentos seguintes a sua prisão. Em maio de 2005, ou seja, mais de um ano após a sua captura e pouco mais de cinco meses antes de seu julgamento, algumas fotografias circularam em jornais mostrando Saddam no interior de sua cela (figura 65).

Figura 65- Saddam de cuecas no interior de sua cela



Fonte: <<http://sorryperiferia.blogspot.com/2006/11/presena-de-saddam.html>>

A fotografia enquadra o ditador bem no centro da imagem, como se a imagem fosse um flagrante, uma vez que o fotografado parece não perceber o momento do registro. A luz empregada é a luz natural e a lente, provavelmente, de grande alcance para que fosse possível efetuar a fotografia sem ser percebido. O mesmo ocorre na imagem abaixo, já inserida na capa de um jornal árabe. A imagem traz o ditador sentado em uma cadeira, apenas com uma roupa branca, provavelmente, aguardando sua roupa secar. Novamente, a composição centraliza a figura do

ditador, revelando sua vida cotidiana dentro da prisão e destituindo Saddam de poder. Tais imagens foram duramente criticadas e retiradas de circulação por infringirem as leis dos Direitos Humanos.

Figura 66- Cobertura árabe também mostrou imagem de Saddam em situação constrangedora



Fonte: <<http://sorryperiferia.blogspot.com/2006/11/presena-de-saddam.html>>

Seguindo um caminho cronológico, posteriormente à circulação destas imagens, o julgamento de Saddam Hussein teve continuidade e foi agendado para outubro de 2005. Muitas imagens da chegada de Saddam ao local do julgamento foram postas em circulação, contudo, a maioria delas apresenta uma imagem completamente distinta do ditador daquelas anteriormente citadas. Ele aparece novamente restituído de poder, isto pode ser percebido pelos ângulos em que Saddam é fotografado, com o dedo em riste, aos gritos, no tribunal.

Figura 67- Saddam acusa o próprio júri de apoiar ação americana



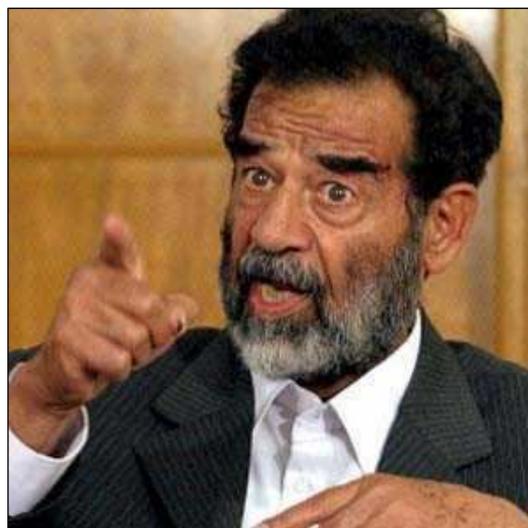
Fonte: <www.diarioweb.com.br>

Figura 68- Saddam é contido durante julgamento



Fonte: <<http://noticias.br.msn.com/especial/11-de-setembro-10-anos/galeria.aspx?cp-documentid=30381629&page=25>>

Figura 69- O ditador reage ao documento e à corte



Fonte: <www.diarioweb.com.br>

É possível perceber, no que tange aos registros fotográficos, que nas três imagens o fotógrafo está distante da cena, e se coloca do mesmo lado que os juizes, ou seja, está na posição de quem julga e, por essência, condena. Saddam aponta o dedo e ameaça não apenas o juiz e os presentes, mas a todos os que leem tal imagem, uma vez que o dedo indicativo apontado na direção do espectador passa a atribuir a ele a ameaça. Nas figuras 67 e 68, o ângulo da fotografia é quase o mesmo, porém, a imagem 69 foi focalizada de modo que é possível traçar uma linha diagonal entre o olhar do ditador e o dedo apontado, sendo que esta linha se dirige exatamente para o ponto inicial da leitura da imagem nos povos ocidentais. Isto

implica dizer que a imagem, ainda que muito simples, incita a retomada da visão de Saddam como um “mal a ser combatido”.

Essa idéia é corroborada pela fotografia que foi publicada da chegada de Saddam ao julgamento/tribunal (figura 70). Na única imagem não realizada em close, é possível perceber que a imagem do ditador é recriada. O olhar altivo, firme, em direção à objetiva e o porte elegante, em nada se assemelham com a imagem do homem preso. A fotografia não é ameaçadora em termos de expressão, mas é forte em termos de significado. No entanto, tal imagem circulou em menor proporção do que as fotografias anteriormente explicitadas sobre o julgamento em que ele aparece de modo mais agressivo.

Figura 70- Saddam mantém o olhar em direção à câmera na chegada ao tribunal

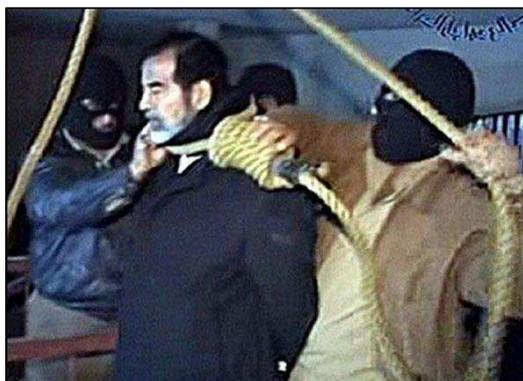


Fonte: <www.blogdomendesemendes.blogspot.com>

E por fim, fechando a narrativa imagética de modo temporal, tem-se as imagens da execução de Saddam. Tais imagens foram produzidas em dois momentos distintos: a) por câmeras supostamente clandestinas, uma vez que o governo não autorizou a participação da imprensa no ato da execução; e b) em vídeos postados no YouTube, feitos com celulares, que foram amplamente replicados. Neste sentido, as fotografias não possuem uma grande qualidade

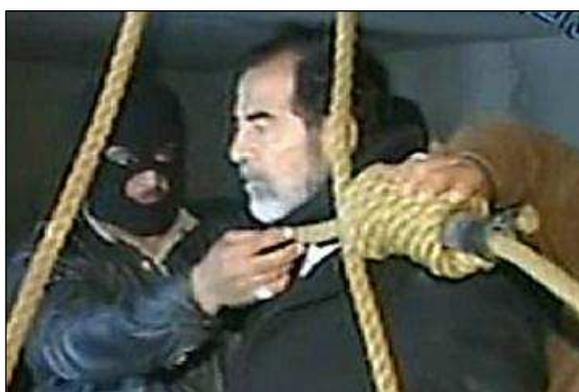
técnica, nem mesmo nitidez, mas revelam o ditador com a corda no pescoço minutos antes do seu enforcamento.

Figura 71- Saddam é preparado pelos carrascos para a execução



Fonte: <www.noticias.uol.com.br>

Figura 72- O registro da execução não foi autorizado, mas imagens vazaram



Fonte: <www.noticias.uol.com.br>

As figuras 71 e 72 mostram, com grande proximidade, o preparo da execução de Saddam, sendo que a segunda imagem nada mais é do que um recorte da imagem 71, transformado em quadro parado para veicular em jornais e revistas. O que se destaca é que toda a execução foi filmada passo a passo e é possível encontrar vídeos que exibem desde os passos iniciais rumo à forca até o ato final, enfatizando a fala de Saddam sobre o alcorão. No entanto, aqui, interessam as características da imagem e destaca-se que esta imagem, do ajustar da corda, coloca o espectador do vídeo como um espectador do ato, numa espécie de presença na distância. Apesar de os homens que figuram como carrascos, na cena, estarem com os rostos cobertos, o que remete à ideia do bandido e faz menção,

ainda que não propositalmente, ao *Ku-Klux-Klan*, um grupo criado durante a Guerra Civil americana com o propósito de impedir a integração social de negros, estrangeiros. O grupo ficou caracterizado pelo uso de capuzes para cobrir o rosto. Assim, a postura de Saddam altivo reitera e legitima sua execução. No entanto, o desfecho do enforcamento não teve a mesma repercussão em termos de registro visual. Identificam-se algumas imagens, como a figura 73, contudo, sua pregnância foi menor em termos de durabilidade ou de inscrição midiática, em função da fotografia se enquadrar em uma foto-choque, ou seja, uma imagem demasiadamente agressiva, mas, também, porque na imagem observa-se que, na cabeça de Saddam, parece incidir uma luz e seu olhar reflete um estranho contentamento. Tal imagem extraída do vídeo produzido anonimamente foi empregada em alguns blogs e sites, mas desapareceu do espaço midiático rapidamente.

Figura 73- Imagem do presidente morto chocam pela crueza



Fonte: <www.noticias.uol.com.br>

Mediante estes apontamentos, é possível afirmar que os principais indícios da construção da imagem-síntese dos acontecimentos que levaram à execução de Saddam se deram em duas etapas. Na primeira, houve a tentativa de ligar o nome do ditador com os atentados de 11 de setembro, surgem, então, as imagens performáticas da derrubada da estátua. A partir desse momento, há uma sequência de movimentos de quebra da imagem do ditador em relação ao poder, apresentando-o primeiro como um animal e, depois, como um prisioneiro qualquer dentro de sua cela. A segunda etapa, porém, mais forte, se caracteriza pela retomada da imagem de Saddam como ditador, principalmente no tribunal. Em relação aos indícios, tem-se, então: a) o emprego corriqueiro do eixo esquerda-direita como elemento de composição; b) o uso de closes e a inclusão do receptor

na cena; c) menos importância a fotografias em planos gerais; d) exclusão das imagens dos protestos contra a morte do ditador; e) valorização da ideia de movimento, isto é, do fato acontecendo agora; f) imagens que reiterem a construção de Saddam como “a face do mal” e g) a exclusão de imagens posteriores à execução. Ressalta-se, ainda, o emprego, quase que total, de imagens estáticas extraídas de imagens em movimento em vídeos produzidos por atores individuais, ou pelos próprios soldados americanos, e disponibilizados para a circulação na rede.

Estes aspectos serão evidenciados nos dispositivos, etapa que será desenvolvida a seguir. O objetivo é identificar como estas imagens, vistas aqui isoladamente e abstraídas dos dispositivos, foram incluídas em espaços midiáticos jornalísticos para, em um terceiro momento, observar a apropriação ou não destas imagens e discursos em dispositivos de atores individuais midiáticos.

6.2.1 **Exclusões e inclusões: orquestrações midiático-jornalísticas**

A cobertura jornalística da captura e morte do líder iraquiano Saddam Hussein se deu impulsionada pelo 11 de setembro. Sua associação aos atentados às torres, ainda que não imediata, tornou-se corriqueira, como um desmembramento da luta contra o terror. Esta associação foi evidenciada por uma espécie de patriotismo que dominou a cobertura da ocupação do Iraque. Como ponto inicial e marco da ação americana, no dia 10 de abril de 2003, os jornais de todo o mundo noticiaram a derrubada da estátua do ditador. O valor da notícia sobre a ocupação no Iraque é inegável, uma vez que todos os olhares estavam voltados para o país árabe, já que as Forças Armadas Americanas anteciparam a ação para a imprensa a fim de assegurar sua presença, inclusive com a possibilidade do recurso do *embedding*, isto é, o alistamento de repórteres a fim de fazer a cobertura do *front*. Contudo, a cobertura jornalística do fato acabou centrando-se menos na ocupação em si e mais na representação desta ocupação, com a derrubada do monumento que retrata o ditador.

A destruição da estátua foi inscrita midiaticamente para figurativizar a destruição do poder de Saddam. No dia 09 de abril de 2003 as emissoras de televisão, além dos jornais *online*, transmitiram minuto a minuto a cobertura da ação americana, contudo, apesar de as tropas estarem ocupando o Iraque, a imagem que

tomou conta do noticiário foi a da derrubada da estátua de Saddam. Isso se deve, pelo próprio potencial simbólico da imagem, ao fato de que ela foi produzida para ser midiaticizada e pela ausência de outra visão do fato, pois as Forças Armadas Americanas restringiram o acesso de repórteres, ainda que tenham permitido que muitos se alistassem. Isto significa dizer que, de um lado, neste caso em especial, houve um convite à cobertura jornalística e, de outro, uma restrição a esta mesma cobertura quando ela não estava focada nos valores notícia do Exército Americano. Até mesmo, é possível dizer que muitas imagens de dentro do *front* foram produzidas, o que representa a midiaticização da instituição não midiática para pôr em circulação materiais significantes.

Quanto aos jornais, os principais veículos do mundo priorizaram o acontecimento da derrubada da estátua no dia 10 de abril de 2003, inclusive com a publicação da mesma imagem sob o mesmo título. Assim, ainda que houvesse a restrição de acesso, percebe-se que a cobertura jornalística é determinada pelas instituições jornalísticas que delimitam quais imagens serão inscritas, afinal, como visto no item anterior, foram produzidas diversas fotos. Então, a primeira imagem a ser inscrita sobre a ocupação no Iraque foi a da derrubada da estátua, que foi transmitida pela CNN quase que em tempo real. A cena foi feita como um registro do flagrante, tendo sido reproduzida, posteriormente, em diversos dispositivos, jornalísticos ou não. Durante todo aquele dia, as emissoras de TV transmitiram, destacando em quadros parados, a imagem da estátua sendo derrubada. Novamente, o Jornal Nacional adotou, como vinheta, a imagem que se tornou posteriormente uma das mais conhecidas, isto é, o momento da quebra da estátua do presidente iraquiano. A cada vez que uma notícia sobre os desdobramentos no Iraque era inserida na programação, a vinheta foi empregada de modo a indicar e retomar o acontecimento inicial.

No que tange aos jornais, as principais publicações ocorreram no dia 10 de abril, sendo que é através deles que é possível retomar os mecanismos de seleção das imagens. Observa-se que um dos primeiros movimentos de eleição foi o emprego da imagem da estátua sendo derrubada, ocupando a centralidade do espaço noticioso da maioria das capas, retomando a sensação já despertada pelas redes de TV e pelos dispositivos jornalísticos na web. Alguns jornais chegaram, inclusive, a publicar pequenas sequências de fotografias, muitas extraídas de vídeos, na tentativa de recuperar o acontecimento e fazer com que este ocorresse,

novamente, diante dos olhos. No entanto, além da imagem da derrubada em si, tanto jornais americanos como europeus e brasileiros deram destaque especial à fotografia do soldado cobrindo o rosto da estátua de Saddam Hussein com a bandeira americana. Isto pode ser evidenciado nas capas abaixo, nas quais percebe-se uma conjunção do movimento que Verón (2004) chama de fundo semântico com o especular⁵⁷:

Figura 74- Capa do jornal *La Presse*

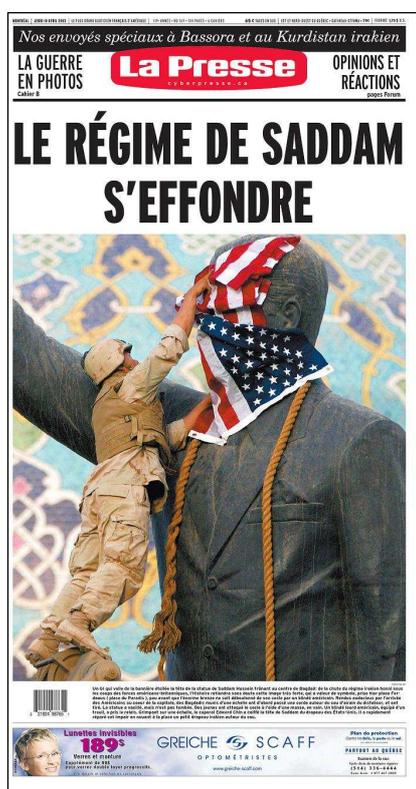


Figura 75- Capa do jornal *Hoy*



Fonte: <<http://www.newseum.org/todaysfrontpages>> (ambas as imagens)

O jornal espanhol *La Presse* usou todo o espaço da capa apenas com a fotografia do soldado americano cobrindo o rosto com a bandeira, sob o título “O regime de Saddam se afunda”. Abaixo da imagem apenas um texto curto, uma espécie de *lead* abordando o papel da imagem e da coalisão americana-inglesa. Com a mesma opção editorial, o jornal voltado para latinos de Nova York, *Hoy*,

⁵⁷ Esta mescla se daria no momento em que a imagem de fundo cobre toda a mancha gráfica ligando-se ao texto verbal, um remetendo ao outro. No entanto, mais do que a simples reiteração, o especular é convocado no momento em que a imagem passa a ser conceitual, isto é, fala-se da queda de Bagdá e mostra-se a queda da estátua, num fechamento de conceito, na construção de uma metáfora.

optou pela fotografia da *Associated Press* como fundo para a capa, colocando os textos sobre a imagem. O título cai do topo da página e funciona, ao mesmo tempo, como legenda e manchete ao afirmar, em letras brancas, “Cai Bagdad”. A linha fina sobre a fotografia, disposta no canto direito da imagem, destaca o papel das forças de coalisão. O que chama a atenção, nesta capa em especial, são as chamadas para as páginas internas. Nelas, evidencia-se o discurso americano com a frase, entre aspas, “O jogo terminou”, ainda que já renunciem a inexistência de uma unanimidade sobre o fato.

Também valendo-se da imagem disponibilizada pela *Associated Press*, o jornal *The New York Post*, considerado o 13º jornal mais antigo dos EUA, foi ainda mais explícito em relação à oferta de materiais significantes. A diagramação valoriza a fotografia ao dispô-la sobre um fundo negro que é quebrado pelas letras, em branco, da manchete “Liberdade”. Logo após, o texto continua em caixa alta “Cai Bagdá cenas de alegria”. Tal afirmativa revela o sentimento americano de vitória, posto que a alegria, ali figurativizada, é menos do povo iraquiano e mais dos próprios americanos na cruzada contra o terror. No entanto, a legenda da fotografia é que traça um paralelo com a cultura local, pois, ao afirmar que a bandeira americana (e sua velha glória) seria, metaforicamente, uma espécie de burca cobrindo os olhos de Saddam, chamado de “açougueiro”, mais do que ancorar a imagem ou trazer informações sobre o acontecimento em si, a legenda apresenta um posicionamento editorial do veículo e ainda antecipa uma espécie de julgamento de Saddam, utilizando o substantivo açougueiro como um adjetivo, um (des) qualificador.

Já o francês *Le Figaro* destaca, na capa da edição, a mesma fotografia, dispondo-a em três colunas na parte superior da capa, logo abaixo do título “Bagdá tombou’. Destaca-se que embora este jornal seja francês, toda a diagramação da capa recorre a elementos gráficos nas cores azul e vermelho, cor da bandeira francesa, mas que reforçam as cores da bandeira americana, já destacada. Essa mesma estratégia também foi utilizada por jornais norte-americanos e ingleses na composição das capas. O *Le Figaro* ainda aborda, na linha de apoio do título, o fim do regime de Saddam Hussein, deposto pelas forças armadas americanas.

Figura 76- Capa do New York Post

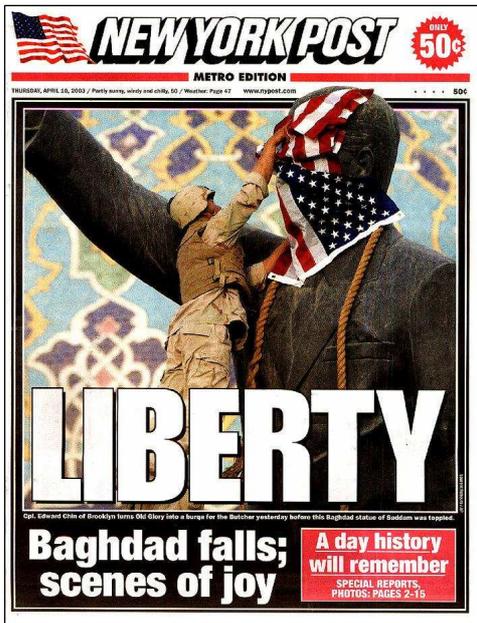


Figura 77- Capa do Le Figaro



Fonte: <<http://www.newseum.org/todaysfrontpages>> (ambas as imagens)

O *Great Falls Tribune* e o jornal *Times Union* também recorrem à mesma construção do *Le Figaro*, ao adotarem a imagem como ponto central da capa, atribuindo a ela um espaço aproximado de três colunas.

Figura 78- Capa do Great Falls Tribune



Figura 79- Capa do periódico Times Union



Fonte: <<http://www.newseum.org/todaysfrontpages>> (ambas as capas)

A abordagem da cobertura, ainda que diferenciada, revela semelhanças evidentes, como o destaque para o fim do regime totalitário, porém, as duas edições retradas nas figuras 78 e 79, enfatizam a liberdade conquistada. Isso é claro na manchete “Sinos de Liberdade tocam em Bagdá” e na adoção de imagens menores, como a de um jovem iraquiano em meios às tropas e a de um soldado americano sendo agradecido em um close que abre o jornal *Times Union*, numa espécie de agradecimento conjunto, de um lado da população iraquiana e, de outro, do próprio jornal.

Esta mesma fotografia foi utilizada em outros dispositivos midiáticos, porém, não isoladamente, isto é, apesar da ênfase atribuída ao momento marco da ação no Iraque, também foram valorizadas outras imagens, principalmente numa tentativa de reconstrução do fato. Neste caso, enquadraram-se as capas de três jornais brasileiros: O Estado de São Paulo, Zero Hora e o Jornal NH, sendo que cada um merece uma análise mais detalhada. Quanto ao Estado de São Paulo tem-se a seguinte capa da edição de 10 de abril de 2003.

Figura 80- Capa do jornal O Estado de São Paulo



Fonte: <<http://www.newseum.org/todaysfrontpages>>

A manchete (Figura 80) traz a expressão “Bagdá conquistada” e, com pequenos textos chamando matérias internas, adota as mesmas informações disponibilizadas pelas agências internacionais, inclusive ressaltando, como fez o *The New York Post*, a afirmação de que o “Jogo terminou”. Quatro imagens foram selecionadas para compor a página principal da edição, destacando os desdobramentos no Iraque e atribuindo uma espécie de narrativa sequencial às fotografias. A primeira, no canto superior esquerdo, mostra o marco inicial da ação com a cobertura do rosto da estátua do ditador. A segunda, captura o momento de ruptura da estátua, já a terceira e a quarta etapas mostram a comemoração nas ruas da capital iraquiana e o agradecimento aos soldados, agora transformados em heróis.

Quanto às legendas, as duas primeiras imagens receberam uma legenda única que diz: “**Símbolos** - um soldado americano colocou na grande estátua de Saddam Hussein, no centro de Bagdá, uma bandeira dos EUA, logo retirada. Em seguida, o monumento foi posto abaixo”. Tal texto já indica o papel que as imagens tiveram como símbolos do acontecimento. A segunda legenda, que unifica também as duas imagens posteriores, traz como texto: “**Boas-vindas** - iraquianos saúdam tropas americanas no centro de Bagdá: pela primeira vez em 21 dias, a cidade não foi alvo de mísseis e bombas guiadas por satélite”. Neste caso, há uma evidente valorização das tropas americanas como “salvadoras” dos iraquianos. Ressalta-se que as duas legendas adotam uma palavra chave em negrito como início, podendo ser compreensível que a bandeira americana torna-se um símbolo de boas-vindas no Iraque, diferentemente do que a estátua de Saddam representava. É importante destacar que O Estado de São Paulo não apenas adotou a imagem do soldado, como também recriou a sequência dos fatos, mas a seleção da imagem não se ateve a apenas uma fotografia, ainda que duas delas tenham recebido mais ênfase, mesmo que topologicamente, na página.

O jornal Zero Hora utilizou estratégia semelhante na capa do dia 10 de abril de 2003.

Figura 81- Capa do jornal Zero Hora



Fonte: Acervo pessoal da autora

Todo o espaço da capa é ocupado pela notícia da ação no Iraque, sendo que são utilizadas quatro fotografias. Porém, a imagem da *Associated Press* do soldado americano ocupa grande parte da capa, pouco mais de quatro colunas na vertical. Logo ao lado, em duas colunas, são dispostas outras três fotografias que registram, assim como no Estado de São Paulo, a sequencialidade dos fatos, atribuindo a eles narratividade. Apesar de as quatro imagens estarem reunidas, apenas uma legenda explicativa sinaliza a ordem cronológica da ação. A manchete reproduz o mesmo texto de muitas publicações internacionais: “A queda de Bagdá”. Entretanto, não foi Bagdá como um todo que caiu, mas, sim, o regime totalitário de Saddam. Esta informação é apresentada na linha de apoio, onde se vê o verbo desmoronar numa clara remissão à queda da estátua. O *lead* da capa, porém, diferentemente do que foi visto em muitas publicações, traz apenas informações complementares sobre as ações das tropas americanas, alertando para o caos instalado na cidade. O jornal Novo Hamburgo merece destaque, neste trabalho, quanto à cobertura dada à ocupação do Iraque em função do uso das imagens, mas principalmente em função do jogo texto-imagem articulado.

Figura 82- Capa do jornal NH



Fonte: <<http://www.newseum.org/todaysfrontpages>>

A capa foi dividida horizontalmente em duas partes, sendo que estas partes são distinguidas pelo título “Regime Saddam vai abaixo”. Na parte superior, três fotografias apresentam a sequencialidade dos fatos, numa espécie de *stop motion*. A primeira imagem mostra a estátua sendo preparada para ser derrubada, já a seguinte é a do soldado americano cobrindo a estátua com a bandeira e a terceira, mostra a estátua sendo puxada para baixo sob os olhares dos populares. As três fotografias articuladas não possuem legenda e têm o sentido finalizado na imagem maior, disposta em cinco colunas, que traz a queda do monumento em si, numa espécie de referência umas às outras, de modo cíclico. Além disso, há uma quarta fotografia transformada em selo, na capa, que traz uma montagem envolvendo George Bush, o então presidente dos Estados Unidos, encarando de frente o presidente iraquiano Saddam Hussein. O selo traz, como fundo, as bandeiras dos dois países sobrepostas, como se alertando para uma guerra ainda em curso. Em relação ao texto verbal, observa-se que a manchete não traz a preposição “de”, como deveria em termos de regras da língua portuguesa. Ao dizer “Regime Saddam vai abaixo” há uma diferença de construção em relação a “Regime de Saddam vai abaixo”, isto porque ao excluir a preposição mais do que tratar do regime político, se

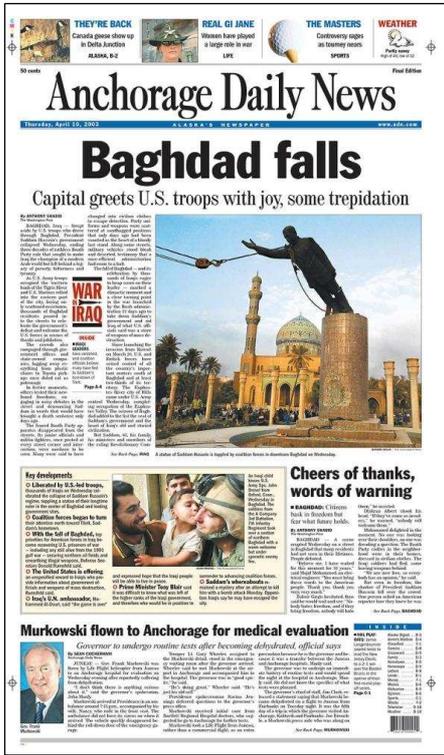
trata do próprio Saddam sendo destruído. Isto é, o jornal acaba por promover a destruição de Saddam tanto no uso das imagens como na escolha do texto. Isso é reforçado também pela cor vermelha destacando o “vai abaixo”. Entretanto, no texto do *lead* da capa já há um questionamento a respeito dos desdobramentos futuros da guerra, pois onde está Saddam? Esta resposta será midiaticizada posteriormente.

Além destes dispositivos, aqui selecionados pelo emprego da imagem marco da ação no Iraque, considerada uma imagem vetora, observa-se que a segunda imagem com tal efeito é exatamente a da estátua caindo. Esta fotografia foi inserida em inúmeros dispositivos de modo uníssono, em alguns casos sob o mesmo título, como pode ser percebido abaixo. As edições do *Anchorage Daily News*, *Rocky Mountain News*, *The Washington Times*, *The News Press* e o *The Press Democrat*, por exemplo, trazem destacada a manchete “*Bagdad Falls*” e adotam a imagem da derrubada da estátua, seja ela em um plano mais aproximado ou mais geral, como ponto principal das capas. Alguns destes dispositivos incluem outras fotografias em quadros menores, porém privilegiam, especialmente, a imagem da queda da estátua que corrobora ou sintetiza o discurso expressado no título.

A linha de apoio de todas as publicações mencionadas traz a comemoração popular com o fim do regime de Saddam, isto é, há uma “visão de um olho único”, nos termos de Paul Virilio, sendo transmitida via dispositivos midiáticos jornalísticos. Esta escolha da imagem da estátua sendo derrubada foi eleita pelos jornais para figurar nas capas por seu potencial simbólico duplo, isto é, de queda física do monumento, metaforizando a queda do próprio Saddam, e de outro lado, de queda do regime e de abertura para o próprio Ocidente. Entretanto, observa-se que outras imagens acabaram por ser excluídas ou receber menor atenção na composição das capas, sendo que toda e qualquer reação contrária aos desdobramentos da Guerra Contra Terror no Iraque foram excluídas do noticiário, como se houvesse um consenso quanto à caça a Saddam.

Figura 83- Capa do Anchorage Daily News

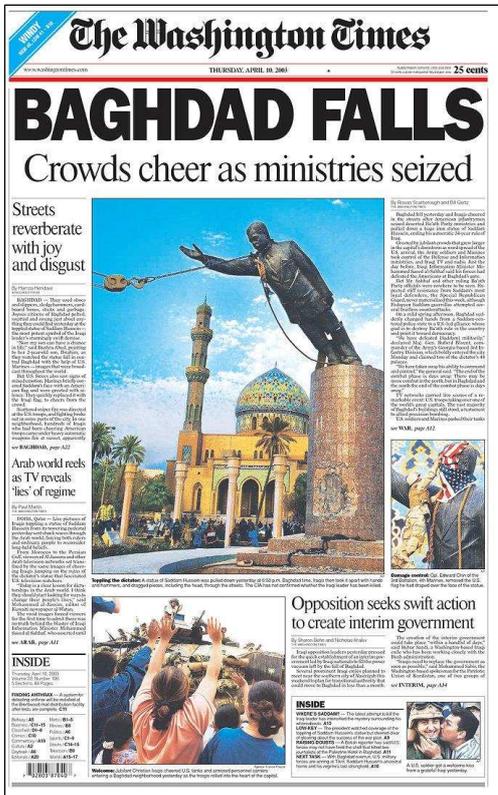
Figura 84-A queda de Bagdá no Rocky Mountain News



Fonte: <<http://www.newseum.org/todaysfrontpages>> (ambas as capas)

Figura 85- The Washington Times também aborda a queda da estátua de Saddam

Figura 86- A queda da estátua de Saddam



Fonte: <<http://www.newseum.org/todaysfrontpages>> (ambas as capas)

Figura 88- Quase um stop motion no The Mississippi Press

MISSISSIPPI STATE'S KEVIN FANT TO MEET MEDIA FRIDAY, Page 1-B
Serving Pascagoula, Ocean Springs, Moss Point, Gautier and Lucedale

THE MISSISSIPPI PRESS

THURSDAY, APRIL 10, 2003 25c
DISARMING IRAQ

'HE'S GONE'

Iraqis celebrate demise of Saddam's regime

Marines help topple capital square statue

By MARZA HERRANI
Baghdad (AP) — A crowd of Iraqis gathered in the capital on Thursday to celebrate the fall of Saddam Hussein's regime. The statue of the former leader was being toppled by U.S. Marines and Iraqi forces. The crowd was cheering and waving Iraqi flags. The statue was being pulled down by a crane. The crowd was celebrating the end of the war.

Kurds rejoice, but fighting goes on

By JIMMY HAYES
Baghdad (AP) — Kurds in northern Iraq celebrated the fall of Saddam Hussein's regime on Thursday. They were cheering and waving Iraqi flags. However, fighting between U.S. forces and Iraqi forces continues in the north.

THE A YELLOW FIBERON

By DEBBIE ANGLIN
Ocean Springs (AP) — A family in Ocean Springs, Fla., is celebrating the birth of a second child. The family is excited and happy. The new baby is a girl.

Brrrrrr! Cold snap to linger

By JIMMY HAYES
Pascagoula (AP) — A cold front is expected to bring a cold snap to the Gulf Coast region of Mississippi. The weather is expected to be in the 30s and 40s.

INDEX

| | |
|------------|-----|
| Comics | 5B |
| Continued | 10B |
| Sports | 11B |
| Classified | 25B |
| TV | 26B |

NEWSROOM: 762-0533 ADVERTISING: 762-5111 CIRCULATION: 728-MSPB (8777) Vol. 157 — No. 105 — 55 Pages

Figura 89- Momento a momento da queda do monumento

Chicago Sun-Times

REGIME CHANGE Weather, Pages 2, 50 THURSDAY, APRIL 10, 2003 35c in Chicago/Suburbs 50c elsewhere FLY THE FLAG Late Sports Final

BAGHDAD FALLS

CELEBRATION: Jubilant Iraqis greet Marines in center of city
DANGER AHEAD: Regime crumbles, but White House warns, 'the war is not over'

IRAQIS DANCE AS SADDAM TOPPLES

U.S. troops help pull down a statue of Saddam Hussein in Firdos Square in Baghdad. After the statue fell, an Iraqi woman beat it with her slippers while others danced atop it to celebrate the liberation of Baghdad. Coverage, Pages 2-10

GAME OVER? Iraq's U.S. ambassador condemns coalition advance

ON THE FRONT Fighting continues in the north, with operations being carried out by U.S. Marines

SYRIA KICKED U.S. Dept. of Defense says it will not send Syria to help fight Iraq

JUBILATION In the center of Baghdad, thousands of Iraqis are celebrating the fall of Saddam Hussein's regime

SHAME McKey The former Iraqis will never again see the face of the man who was captured in Kuwait and returned to the United States. The man who was captured in Kuwait and returned to the United States is now in the United States.

Fonte: <<http://www.newseum.org/todaysfrontpages>> (ambas as capas)

Os dois periódicos americanos, embora o mesmo tenha ocorrido com veículos de outros países, utilizam um conjunto de fotografias menores que relatam cada momento da derrubada da estátua no Iraque. No *The Mississippi* são empregadas seis fotografias que foram diagramadas de modo a remeter a uma sequência fílmica, a mesma sequência vista via televisão no dia 09 de abril. Ou seja, o jornal atualiza o fato, cria o acontecimento via a disposição das imagens e finaliza com o texto verbal "Ele se foi". Já o *Chicago Sun-Times* dispõe as imagens em uma coluna na lateral esquerda da página de capa, ou seja, o primeiro local de visibilidade do leitor ocidental. A sequência é, portanto, percebida e culmina na fotografia maior, na qual se vê iraquianos pisoteando o rosto da estátua. Ressalta-se que nestas fotografias selecionadas não há a presença de soldados americanos, nem da bandeira do país, mas fica subentendido pela articulação com os textos verbais dos *leads* e das chamadas de capa que apontam para as comemorações e para o sentimento de

agradecimento aos americanos. Além disso, o *Chicago Sun-Times*, bem como o Jornal Novo Hamburgo, afirma que a Guerra Contra o Terror não terminou com a destruição da estátua, isto é, busca uma legitimação para as ações futuras. Assim, há uma evidência do movimento adotado para eleição das imagens pelas instituições midiáticas jornalísticas, pois, ao utilizar duas ou mais fotografias juntas, é possível interligá-las, fazendo com que, ao ver a imagem da estátua caindo, seja possível remeter à imagem da estátua sendo coberta pela bandeira americana e assim por diante.

Ante o exposto o que fica ressaltado é que os principais jornais optaram pela imagem da destruição da estátua como marco da ocupação no Iraque. Em parte por seu impacto plástico, em parte pelos valores notícia inegáveis presentes, mas muito em função do potencial metafórico desta destruição que, em certa medida, se assemelha ao potencial apresentado pelas Torres Gêmeas. Ou seja, Saddam, figurativizado na estátua, exercia seu poder, ainda que já estivesse desaparecido do país. A estátua, sendo posta abaixo, efetiva o fim da era do ditador, como será visto posteriormente. Além disso, a estátua nunca foi um monumento midiaticizado para além do Iraque, mas ao ser transformado em elemento chave da ocupação, com seu tombamento determinou-se a tomada do país como um todo, numa espécie de demarcação de território. Tome-se como exemplo o procedimento de “finçar” em solo estrangeiro a bandeira daqueles que tomam o poder em batalhas. Com isso, a imagem da estátua passou a ter espaço na circulação e a ser lembrada exatamente por sua queda. Com relação às imagens das comemorações, observa-se que apenas uma ou duas fotografias foram utilizadas, sendo a maioria referindo-se a um sentimento de agradecimento aos americanos, porém, todas foram dispostas em quadros menores nas capas. Isto é, a destruição da estátua em si tem mais poder simbólico do que as pessoas que serão imediatamente afetadas por tal situação. Há ainda que se evidenciar que nenhuma publicação deu espaço, seja no texto verbal ou no visual, para aqueles que se manifestaram contrários à investida americana.

Assim, a imagem de Saddam sendo destruído metaforicamente via monumento, embora tenha sido gerada por uma agência de notícias, a *Associated Press*, deixa evidente a força da instituição envolvida. O Exército Americano “convoca” os jornalistas para o ato e “autoriza” o flagrante da derrubada da estátua. A partir da divulgação do acontecimento pelos seus valores notícia, tanto os meios como os campos sociais imbricados passam a operar sobre a informação da

destruição de Saddam Hussein. Ao inscrever a imagem da estátua de Saddam sendo destruída, as instituições midiáticas fazem com que a América, antes atacada, remetendo ao 11 de setembro, legitime a sua captura. O Exército Americano, ao capturar Saddam Hussein, fotografou o presidente iraquiano em seu esconderijo com o propósito claro de disponibilizar às instituições midiáticas. As imagens não foram vazadas para a imprensa, mas distribuídas a todos os veículos. Assim, de um lado há a não divulgação de onde estariam as tropas americanas efetuando as buscas ao ditador e, de outro, a realização das fotos com a pose dos soldados americanos.

O acesso às imagens foi determinado pela instituição envolvida e isso afeta, diretamente, o modo como a oferta de sentido se dá na mídia. Um exemplo disso é que, embora a captura tenha ocorrido no dia 13 de dezembro de 2003, apenas no dia 14 as imagens chegaram às redações, mesmo às redes de televisão através de vídeos. As fotos posteriores já mostram Saddam sendo examinado. A partir de então, esse discurso passa a centrar-se, principalmente, nas condições em que o presidente foi encontrado, como um animal, e na fala americana “*We got him!*”. Ao dizer que “nós o pegamos”, as instituições midiáticas afirmam não apenas que o exército prendeu Saddam, mas que a “mídia” – incluindo o seu leitor-receptor - o fez e, a partir de então, passou a ter o direito sobre sua imagem, principalmente porque o anúncio da prisão de Saddam se deu com o tom dos *talk-shows* americanos “*Ladies and gentlemen, we got him!*”. A espetacularização de sua prisão fica evidente, ela é transformada em um evento maior do que a prisão em si, ou seja, a veiculação da captura é mais importante do que o fato apresentado, uma vez que a notícia da captura foi orquestrada tendo como ponto de partida as lógicas das instituições midiáticas, exercidas por uma instituição não midiática, isto é, pelo próprio governo americano através do Exército. As redes de televisão exibiram, em reprises, o vídeo da captura de Saddam, destacando o “estado” físico degradante em que foi encontrado.

Figura 90-Frame de vídeo disponível



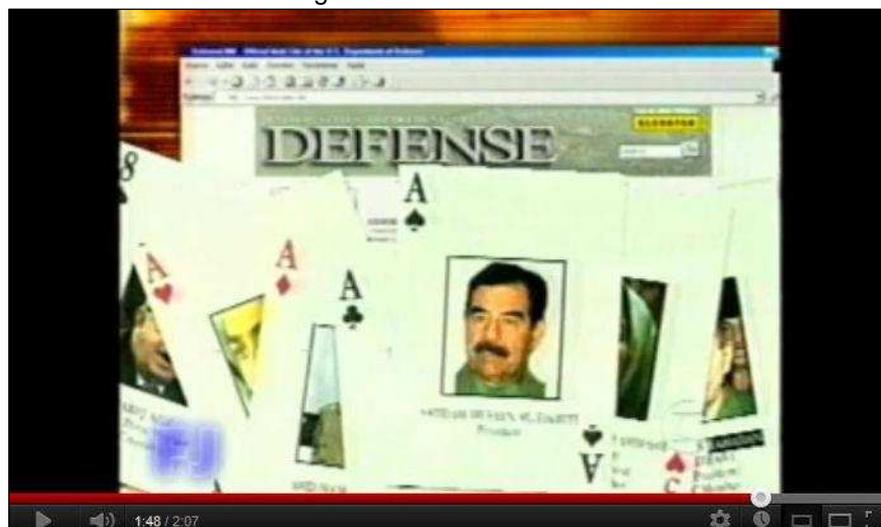
Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=W0Vr1rEbp1g>>

Figura 91-Frame de vídeo



Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=W0Vr1rEbp1g>>

Figura 92- Frame de vídeo



Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=W0Vr1rEbp1g>

Ao mesmo tempo, tais imagens foram inseridas, também como vinhetas, comparando a imagem do ditador numa espécie de antes e depois, como aqueles realizados em programas femininos. Saddam aparece em close de farda e, ao lado, como um animal preso.

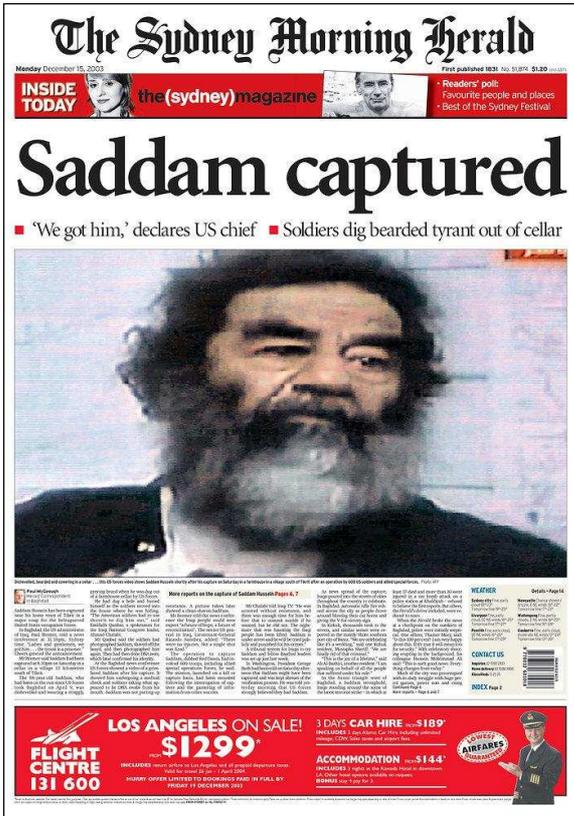
Figura 93- Frame de vídeo



Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=W0Vr1rEbp1g>>

As capas das edições de 14 de dezembro de 2003 foram compostas de modo muito semelhante na maioria dos jornais. Observa-se, por exemplo, que, em virtude da ausência de fotografias para escolher, foram postas em circulação as imagens disponibilizadas, ou seja, o retrato de Saddam Hussein barbudo, quase irreconhecível. Alguns dispositivos inclusive reproduziram o mesmo antes e depois já exibido em emissoras de TV. Quanto ao texto verbal, vários jornais, americanos ou não, adotaram como manchete apenas “Saddam capturado”, como pode ser visto abaixo.

Figura 94- O retrato de Saddam "a Besta" no The Sydney Morning Herald



Fonte: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages> (ambas as capas)

Figura 95- The Arizona Republic: Saddam em evidência

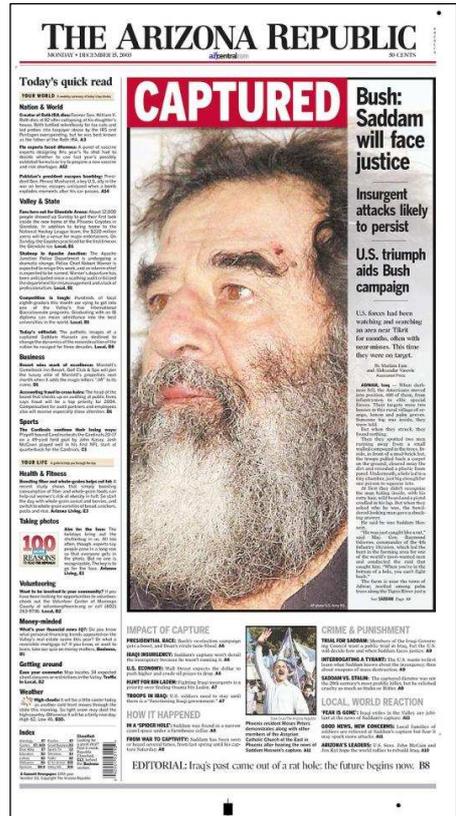


Figura 96- Capa do Diário Catarinense



Fonte: Acervo da autora

Figura 97- Agora São Paulo: Saddam preso

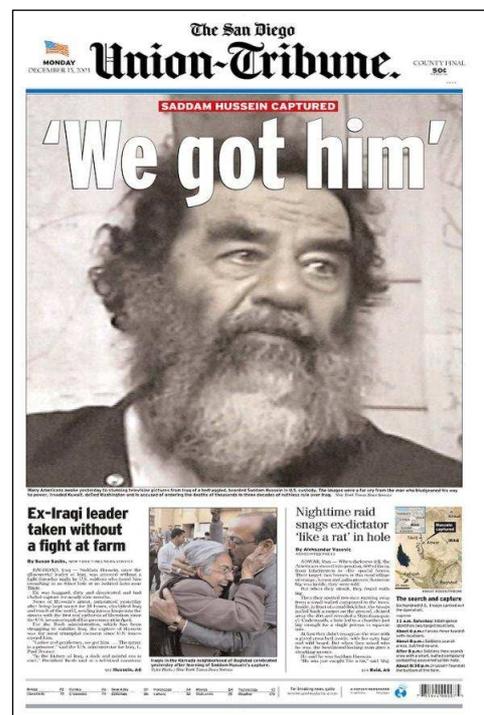
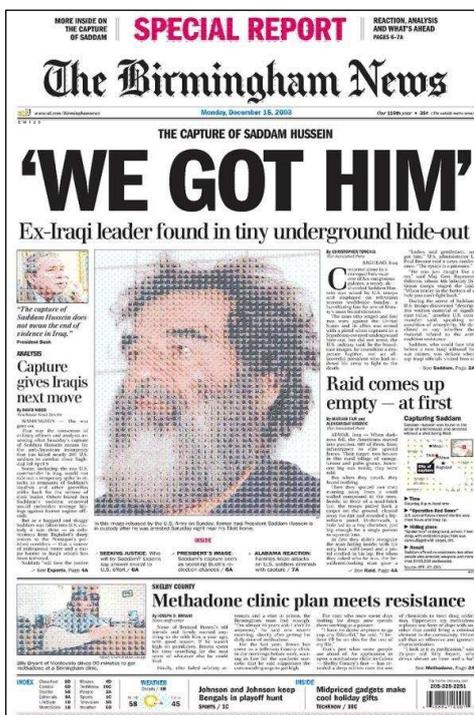


Fonte: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages>

Nas quatro edições tem-se exatamente a mesma imagem de Saddam, isto é, seu retrato já no momento em que era examinado, sob o mesmo título. No *The Sydney Morning* é perceptível que a fotografia, aberta de forma a cobrir a capa, não possui qualidade técnica para isso, pois é uma imagem extraída do vídeo distribuído pelo Exército Americano. Já as demais publicações optaram pelo retrato antropomórfico pela ausência de outras imagens. O Agora São Paulo se diferencia dos demais por ser o único dispositivo jornalístico que recorre à reprodução do buraco onde o ditador iraquiano foi localizado, foto também disponibilizada pelo governo americano, e agrega uma infografia para explicar como o homem foi localizado, recurso, este, muito utilizado para construir a notícia em imagens na ausência destas, principalmente no que tange à reconstituição de crimes. Outras publicações destacaram as condições de sua captura, isto é, “como um rato”, e algumas valorizaram a frase do presidente “*We got Him*”.

Figura 98- Reportagem especial no *The Birmingham News*

Figura 99- *We got Him!* Afirma *The Union Tribune*

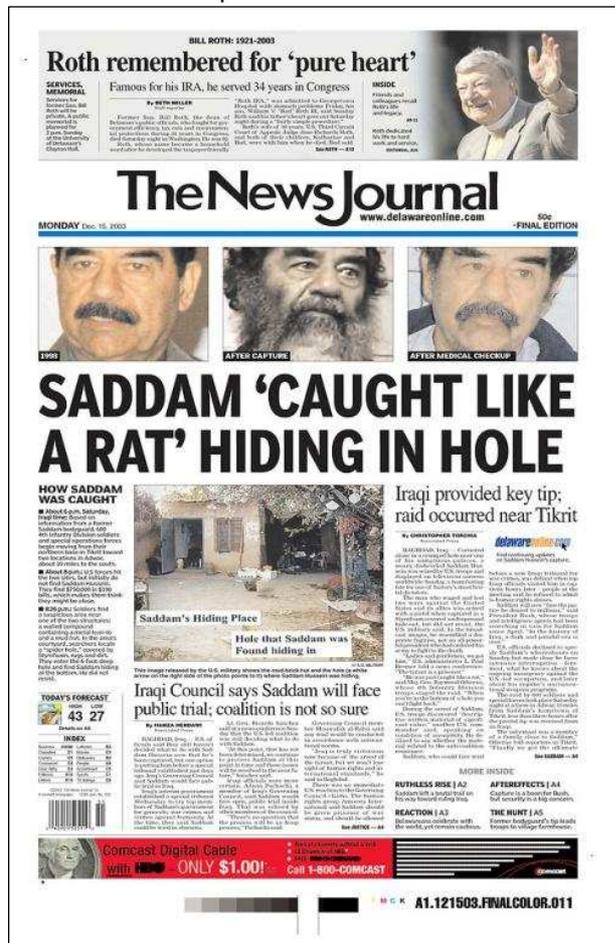


Fonte: <<http://www.newseum.org/todaysfrontpages>> (ambas as capas)

A frase “nós o pegamos” foi reproduzida em todos os jornais dentro da cobertura do evento, principalmente por ser comum no jornalismo a retirada de frases de efeito ditas por entrevistados para formular os chamados “olhos” ou

destaques nas reportagens. Neste caso, pela força das palavras, a frase tornou-se título em diversos dispositivos e permitiu um processo de inclusão da própria instituição midiática, agregando, pelo interlocutivo, o receptor, isto é, “nós o pegamos”. No entanto, tal texto, articulado à imagem disponibilizada pela instituição não jornalística, só contribui para quebrar a imagem de Saddam ditador e para instituir a ele uma figurativização da “besta”. Isso fica ainda mais evidente nas publicações que trouxeram, como elemento principal da composição das capas, o jogo do antes e depois.

Figura 100- Saddam é preso como um rato destaca *The News Journal*



Fonte: <<http://www.newseum.org/todaysfrontpages>>

Enquadrado entre a marca do jornal *The News Journal* e a manchete “Saddam preso como um rato escondido na toca”, há o antes e depois do presidente iraquiano. A primeira imagem, disposta bem na esquerda, mostra Saddam no auge

do poder, em 1998. A central é a imagem oficial disponibilizada da captura e a terceira imagem já apresenta Saddam após ser barbeado e examinado, como uma forma de provar que se trata do mesmo homem. Há, portanto, a exibição da imagem primeira e amplamente conhecida de Saddam, depois sua ridicularização e sua transformação em um homem desprovido de poder. Logo abaixo do título, foi colocada a fotografia do local onde o ex-ditador foi preso, sendo que o crédito das imagens é concedido às Forças Armadas. Isto é, no caso da captura de Saddam, diferentemente das imagens discutidas anteriormente, quanto à queda da estátua no Iraque, a eleição da imagem-síntese dos fatos não foi produzida pelas instituições midiáticas, mas, sim, pela própria instituição não midiática que restringiu a oferta de imagens. Sem imagens para pôr em circulação, as instituições midiáticas jornalísticas passaram a usar as imagens oficiais disponibilizadas e, em raros casos, a compor com imagens de arquivo um cenário de destituição de poder. É importante apontar, ainda, que as instituições midiáticas adotaram o discurso da instituição não midiática e passaram a reproduzi-lo como seu, pois poucos os veículos atribuíram os créditos à fonte das imagens.

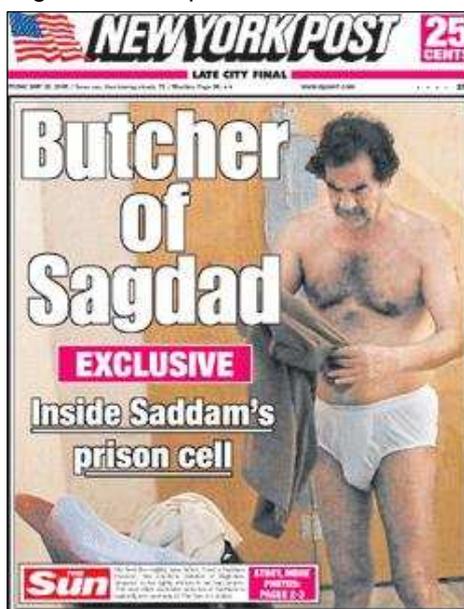
Independentemente do ponto de vista adotado pelas instituições midiáticas jornalísticas, interessa observar que a imagem de Saddam Hussein ditador é diminuída pela replicação da imagem de Saddam preso. Ao eleger a imagem da quebra da estátua e, depois, a da captura de Saddam para figurar nas capas dos jornais, nas páginas principais dos meios *on-line* e nas redes de TV, as instituições midiáticas incluem na agenda dos cidadãos uma nova imagem do ditador e da própria ação anti-terror. Saddam foi destituído de seu poder, tendo este sido delegado ao campo formado pelas imagens em circulação, onde se inserem as instituições midiáticas, que vão tecendo, pouco a pouco, o apagamento da imagem do ditador. Esse apagamento é reforçado pela inscrição de imagens de Saddam dentro da cela, nos jornais *The Sun* e *New York Post*, que trouxeram nas capas da edição do dia 25 de maio de 2005, imagens exclusivas de Saddam Hussein preso em sua cela, trajando apenas cuecas, imagens estas amplamente replicadas em dispositivos de instituições não jornalísticas e posteriormente extraídas da circulação em função de infringirem o código de Direitos Humanos.

Figura 101- Capa do The Sun



Fonte: <www.thesun.co.uk>

Figura 102- Capa do The New York Post



Fonte: <<http://www.newseum.org/todaysfrontpages>>

Em termos de noticiabilidade, o fato chama menos atenção do que a imagem, isto é, o acontecimento é a própria imagem em si, uma vez que, sem ela, não existiria a notícia. O inusitado da cena desqualifica ainda mais Saddam Hussein, que perde completamente o seu poder (“O Rei está nu”), seja o de ditador, seja o de dominar sua própria imagem. A disposição topológica do texto verbal, em ambas as capas, também reforça o efeito de quebra da imagem anterior do “personagem” Saddam. No *The Sun* (Figura 101) o texto verbal afirma “O tirano em suas cuecas”, sendo que o texto está dividido em dois blocos. Na parte superior, sobre a cabeça de Saddam, lê-se “O tirano”, na parte inferior lê-se “em suas cuecas”, como se o texto enquadrasse a imagem, prendendo-o. No *New York Post* (Figura 102) o efeito é semelhante, porém, com a manchete “O açougueiro de Sagdad está de cuecas” disposta no lado esquerdo da página, comprimindo a imagem do ditador no canto direito, passando a noção de que este estaria acuado. E mais do que isso, ao mostrar o ditador preso, portando-se como um homem qualquer, quem o olha está do alto da sua liberdade e, portanto, tem o direito de observar sua intimidade e de operar sobre ela. A imagem foi obtida à distância, numa espécie de flagrante, sem que o fotografado pudesse perceber, isto permite que o espectador/leitor figure

como uma espécie de *voyeur* que espia, por entre a fechadura, a intimidade do ditador.

Assim, em 2005, as instituições midiáticas jornalísticas inscreveram, em seus dispositivos, imagens de Saddam no interior de sua cela, porém tais imagens não chegaram a ser eleitas como símbolos. Isso porque elas foram consideradas socialmente como de baixo valor, com um cunho mais sensacionalista do que propriamente jornalístico, mesmo se tratando de Saddam Hussein, o que gerou uma rejeição às imagens. Do mesmo modo, tais fotografias ficaram acessíveis apenas a dois veículos de comunicação e foram banidas pelos demais que não tiveram acesso a elas. Também não possuem potencial simbólico, pois não sintetizam efetivamente fato algum, isto é, não há o que ser lembrado através da intimidade revelada.

Contudo, a orquestração midiática quanto a Saddam Hussein não finda com a imagem de Saddam preso ou capturado, isto porque outros desdobramentos culminaram em novas e mais imagens. Em 2005, Saddam foi a julgamento e um movimento importante, no que diz respeito às imagens, foi realizado pelas instituições midiáticas jornalísticas: o de reinvestir o ditador de poder. Para tal foi preciso retomar, em cronologias, os crimes cometidos pelo presidente iraquiano, relacionar o 11 de setembro com o julgamento e apresentar o réu não mais como um homem comum. Assim, as instituições midiáticas promoveram, estimuladas pelo governo americano e pelas agências internacionais de notícia, a apresentação da imagem de Saddam como um homem incapaz de aceitar sua condenação e de ameaçar toda uma corte como pode ser visto abaixo.

Figura 103- Capa do The Miami Herald



Figura 104- Jornal destaca a sentença de morte



Fonte: <<http://www.newseum.org/todaysfrontpages>> (ambas as capas)

Nota-se que se trata da mesma fotografia utilizada na capa das publicações do *The Miami Herald* (Figura 103) como no *The New York Times* (Figura 104). No primeiro, a manchete está distribuída em duas linhas: “O veredito de Saddam Hussein: enforcem-no!” A diagramação, porém, enfatizou em caixa alta e negrito apenas as palavras “*Hang Him*”. Ou seja, o próprio jornal acabou por condenar o ditador. Contudo, a imagem de Saddam com o dedo em riste, sendo contido por um homem, traz a ideia de que este deveria ser condenado à pena de morte, pois não aparece como um réu arrependido de seus feitos. O *The New York Times* é mais informativo com o texto verbal, limitando-se a afirmar “Hussein é condenado à morte por enforcamento”. O título simples, contudo articulado com a imagem de Saddam no tribunal, reforça o apelo a combater o mal figurativizado na persona do ditador.

O anúncio do enforcamento em novembro de 2006 é dado pelo maior número de dispositivos midiáticos jornalísticos possíveis. Nos sites noticiosos abaixo, percebe-se o reforço da imagem do ditador, mesmo quando a notícia parece apenas ser informativa. A linha de apoio no site G1, da Globo, “Ao ouvir a sentença, Saddam, com um Corão na mão, gritou várias vezes a frase Alá é Grande” justifica a condenação à morte. O mesmo trecho é reproduzido no jornal Folha de São Paulo,

em suas versões online e impressa, que frisa ainda a fala do ditador em que ele brada “morte aos inimigos”.

Figura 105 - Notícia da sentença no site G1

The screenshot shows a web browser window displaying a news article on the G1 website. The article title is "SADDAM HUSSEIN É CONDENADO À MORTE POR ENFORCAMENTO". The sub-headline reads: "Ao ouvir a sentença, Saddam, com um Corão na mão, gritou várias vezes a frase 'Alahu Akbar' ('Alá é grande')". The main text reports that Saddam Hussein was sentenced to death by hanging on Sunday (5) in Baghdad. It mentions that he refused to be executed by firing squad and instead chose to be hanged, holding a Koran and shouting "Alahu Akbar". A photograph shows Saddam Hussein in court, raising his right hand. The article also notes that his lawyers criticized the decision and that the execution is scheduled for the following day.

Fonte: <www.g1.globo.com/noticias/mundo>

Figura 106-Notícia da condenação

The screenshot shows a web browser window displaying a news article on the Folha Online website. The article title is "Saddam Hussein é condenado à força por crimes de guerra". The sub-headline reads: "da Folha Online". The main text reports that Saddam Hussein and two of his collaborators were sentenced to death by hanging on Sunday (5) in Baghdad for war crimes. It mentions that the execution date has not been disclosed and that the lawyers have appealed the sentence. A photograph shows Saddam Hussein. The article also notes that seven other collaborators were sentenced to prison and that the Baath party leader Taha Yassin Ramadan was sentenced to 15 years in prison. A list of five news items is visible on the right side of the page.

Fonte: <www.folha1.uol.com.br>

No entanto, é o site da CNN que mais chama a atenção. O dispositivo da instituição jornalística deixa evidenciado o papel circular das mídias, de memória. A imagem de Saddam empregada no índice é a de seu julgamento, mas os links disponibilizados no site permitem ao leitor acompanhar os diversos momentos envolvendo o fato, principalmente os momentos finais do ditador, bem como seu legado, e afirma, no obituário, que Hussein era “um símbolo da crueldade”. O site permite que outros dispositivos, vídeos, galerias e entrevistas estejam à disposição e ainda traz dados de “como” se deu a captura de Saddam, numa tessitura transversal e cíclica.

Figura 107- Site com histórico e trajetória de Saddam



Fonte: <www.cnn.com/special2005>

Em dezembro de 2006, outras estratégias de midiaticização são empregadas na construção do enforcamento de Saddam, assim como feito pela CNN. No dia do enforcamento, as edições circularam com uma imagem em close de Saddam em seu julgamento, na qual ele parece encarar sua sentença. Quanto ao texto verbal, os

títulos empregados traziam verbos no passado como “Executado” ou “Saddam Enforcado”, porém, sem imagens para construir o acontecimento em função da não possibilidade de acesso de repórteres ao local da execução. Destaca-se que os *leads* enfatizam que o ditador morreu silenciosamente ao amanhecer, ou seja, no horário em que as publicações matinais circulavam com a notícia. Porém, o *Boston Herald* traz como manchete, sobre a fotografia de Saddam, a expressão popular “Saddam Swings”, remetendo à ideia de que Saddam dançou.

Figura 108- Diversos jornais do mundo estamparam na capa a mesma imagem



Fonte: <<http://www.newseum.org/todaysfrontpages>>

Embora nem jornais, nem redes de TV tenham sido autorizadas a cobrir imagicamente a execução, imagens feitas com câmeras de celular foram postadas

na web e muitos de seus trechos foram transformados em quadros parados e reproduzidos nos noticiários. Para além dos critérios de noticiabilidade, uma vez que enforcamentos e torturas não são imagens “autorizadas” a serem veiculadas, conforme o código de ética da profissão do jornalismo, o acesso à imagem de Saddam enforcado se deu porque atores e instituições não midiáticas envolvidos trabalharam conforme as lógicas dos meios, ou seja, para “provar” a morte do ditador foi necessário exibi-la. E mesmo que a autoria do vídeo não tenha sido revelada ou assumida, a tecnologia digital celular ingressa na circulação como um dispositivo midiático, servindo, ali, como uma extensão do próprio campo das mídias, pois a imagem foi feita com este fim, o da midiatização. A partir da publicação do vídeo na web e da sua exibição fragmentária na televisão, outros vídeos foram produzidos e replicados, enviados até mesmo por e-mail, sendo que pelo menos 2 mil mostram, passo a passo, a morte de Saddam. A BBC Brasil, em seu site, apresenta a imagem do presidente iraquiano sendo preparado para a execução e atribui as informações à fonte da TV americana, ou seja, a um outro dispositivo jornalístico.

Figura 109 - Notícia atualizada do enforcamento no site da BBC

The screenshot shows the BBC Brasil website interface in Portuguese. The main headline reads "Saddam Hussein é enforcado no Iraque". Below the headline is a large photograph of Saddam Hussein being executed. To the right of the main image are several smaller images and text snippets, including "Reação no Iraque", "O enforcamento", "Saddam", "A vida", and "Perfil". The page also features a sidebar with navigation links and a search bar. The URL in the browser address bar is http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/story/2006/12/061229_saddamexecucao.shtml.

Fonte: <www.bbc.co.uk/portuguese>

Já as capas de diversos jornais abaixo selecionadas, seja da Alemanha ou da França, mostram que a eleição da imagem de Saddam sendo preparado para o enforcamento se deu de modo unânime, principalmente pela não acessibilidade ao local dos fatos e à produção de outras imagens. Porém, as manchetes explicitam pontos de vista diferentes entre as publicações britânicas, americanas, árabes e latino americanas em relação às francesas e alemãs. As primeiras trazem manchetes que defendem ou reforçam a ideia de um julgamento final, já as últimas questionam a decisão da execução. Isso pode ser atribuído, em partes, à própria coalizão EUA-Inglaterra no Iraque e também à colonização da própria imprensa pelos americanos nos países da América Latina, por exemplo. Contudo, na Europa, a Guerra Contra o Terror passou a ser questionada em termos de duração, veja o caso da manchete “E depois?” ou, no norueguês, “Tragédia continua”.

Figura 110 - Jornais retratam enforcamento



Fonte: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages>

Assim, a imagem de Saddam Hussein que circula antes de seu enforcamento corrobora para sua própria execução, uma vez que ela ocorreu, primeiro, na mídia, e depois foi “repriseada” por ela. O que importa, aqui, ressaltar é que os atores individuais não foram meros receptores dessas imagens e discursos, mas passaram a produzir discursos terceiros a partir dos discursos gerados por instituições midiáticas, num jogo do campo das mídias, numa migração de um dispositivo para o outro. Este aspecto será discutido com mais ênfase no próximo subitem. De fato têm-se, quanto à eleição das imagens de Saddam para sua transformação em símbolo ou exclusão, movimentos muito claros e distintos, midiaticamente chancelados pelas instituições jornalísticas.

Desde 2003, Saddam não deixou de figurar no noticiário em etapas que evidenciam os processos de midiaticização orquestrados, pois, partindo da derrubada das torres em 2001, a derrubada da estátua de Saddam tornou-se uma espécie de resposta aos atentados, inserindo esta discussão na esfera sócio-antropológica, uma vez que uma imagem imaterial anterior é retomada por uma imagem material atual, no caso de Saddam. A partir da destruição imagética do ditador, que se deu impulsionada pela instituição não midiática, isto é, pelo governo americano, este foi capturado e teve sua imagem desqualificada ao ser exibido como um rato e, posteriormente, já em 2005, de roupas íntimas em sua cela. A imagem de Saddam na prisão antecipou a sua volta aos noticiários, pois também em 2005 teve início seu julgamento. É possível dizer que o movimento de inserção da imagem de Saddam preso pelos jornais britânicos e americanos voltou para ele os holofotes, fazendo com que seu julgamento tivesse ampla repercussão e impedindo que o próprio caso caísse em esquecimento.

Entretanto, a partir do julgamento, as instituições midiáticas jornalísticas passaram a restituir o poder de Saddam ao exibi-lo questionando sua sentença. Em 2006, os dispositivos jornalísticos trouxeram, com destaque, a imagem do líder iraquiano condenado à força, sendo sua execução apresentada através de uma imagem produzida por dispositivos móveis. Destaca-se, neste trabalho, que o caso Saddam exemplifica um jogo de poderes envolvendo acessibilidade e não acessibilidade ao local das imagens; restrição e oferta de imagens pelas instituições não-midiáticas; um preparo de oficiais americanos para a midiaticização de suas ações, tomem-se os vídeos e fotos da captura de Saddam como exemplo; e, por

fim, mecanismos, geridos pelas instituições midiáticas, de inclusão e exclusão de determinadas imagens para reforçar efeitos de sentido favoráveis às ações americanas e britânicas no país árabe, denominando-os combatentes do terror. Em outras palavras, no caso Saddam Hussein, a eleição das imagens-síntese dos fatos se deu em virtude da oferta de imagens articulada aos textos, de modo a construir materiais significantes que legitimassem as ações americanas.

Tem-se, assim, a divulgação dos acontecimentos envolvendo Saddam Hussein pelos seus valores notícia como interesse público, impacto, relevância, ineditismo, mas também o potencial das imagens para perdurar para além dos fatos a que se ligam, ou seja, o potencial destas imagens de ingressarem no espaço da midiaticização. Neste aspecto, o povo iraquiano em si, as imagens de pessoas nas ruas e dos soldados perderam força com o passar dos anos. Isso não ocorreu, contudo, com as imagens da destruição física do monumento de Saddam. O próprio líder iraquiano passou por mutações imagéticas nas páginas dos jornais, pois, se até 2003 ele aparecia como um exemplo de força, após sua captura teve esta imagem apagada, mas revalorizada em 2005 a partir de seu julgamento.

Deste modo, no caso Saddam, não foi uma imagem transformada em símbolo do fato, mas vários fatos permeados pela imagem de Saddam ditador que é a imagem totem, ou seja, aquela que se refere a estruturas profundas do social como o jogo do bem e do mal, no qual Saddam aparece com o elemento do mal. Coube às instituições não midiáticas e, principalmente aos atores individuais, reinscrever estas imagens nos dispositivos que usam e partilham, sendo retomadas em 2011 com o anúncio de um leilão polêmico de uma parte da estátua de Saddam. Assim, a gama de imagens geradas no dia 09 de abril de 2003, e seus desdobramentos até a execução de Saddam três anos depois, foi reduzida gradativamente a ponto de ser possível afirmar que a referência passou a ser aquela chancelada pelas próprias instituições midiáticas jornalísticas que tornaram acessíveis e disponíveis somente algumas imagens, ficando completamente desaparecidas, em termos de materialidade midiática, as fotografias de Saddam como um animal ou preso em sua cela, ainda que tais imagens estejam disponíveis em bancos de dados ou em galerias-arquivo na internet.

6.2.2 **Produzindo a convenção: entre instituições não midiáticas e atores individuais mediatizados**

Ante a compreensão do fim da função passiva do receptor, o papel dos atores individuais mediatizados bem como das instituições não midiáticas vem se tornando cada vez mais importante para o processo de produção de imagens que integram a distribuição e valorização desses materiais significantes, mesmo quando essas imagens passam pela chancela das instituições midiáticas jornalísticas, ou instituições que possuem os dispositivos como sua razão de ser. No caso Saddam Hussein isto é evidenciado na circulação que ocorre entre dispositivos e no processo de ligação-religação que se instaura entre dispositivos jornalísticos e de atores individuais, como blogs e redes sociais.

No que diz respeito às instituições não midiáticas, identifica-se, no caso Saddam, um jogo de poder bastante forte com as instituições midiáticas, pois a instituição não midiática restringiu o acesso de repórteres e fotógrafos aos locais dos fatos, seja na captura do ditador ou em sua execução. Entretanto, a preocupação com a circulação de materiais significantes foi constante por parte do governo americano, principalmente através das Forças Armadas. A queda da estátua de Saddam, em Bagdá, transformou-se em marco da ação no Iraque por sua espetacularização, mas, essencialmente, por atender aos requisitos necessários para sua mediação, isto é, a imagem do soldado vendando os olhos do monumento com a bandeira americana possui uma força inegável e um potencial de pregnância muito forte. Isto implica dizer que a imagem já foi pensada antes mesmo de ser produzida, sendo que o governo americano convocou os fotojornalistas do mundo para presenciar tal cena, já ciente de sua repercussão.

Um movimento ainda mais evidenciado, porém, do fazer das instituições não midiáticas para acessar os dispositivos jornalísticos está presente na veiculação das imagens da captura de Saddam. Os próprios soldados americanos seguiram as lógicas das mídias ao capturar o ditador e fotografá-lo. Não sendo o bastante, produziram, com câmeras amadoras, um vídeo com os detalhes da captura que foi amplamente veiculado em emissoras de TV e na própria web, espaço onde, supostamente, o vídeo teria vazado. Contudo, é possível afirmar que o vazamento

nada mais é do que um dos mecanismos de distribuição, pois a repercussão do vídeo se tornaria iminente ante a falta de acessibilidade e de imagens do local da prisão. Como os órgãos de imprensa não puderam presenciar a captura e só receberam as imagens no dia seguinte à ação, a reprodução das imagens, feitas para serem veiculadas pela instituição não midiática, foi unânime.

No julgamento do ditador, a instituição não midiática também teve um papel de censor, uma vez que, mesmo com muitos fotógrafos no local do júri, não havia proximidade o suficiente do réu e da corte para ofertar imagens diferenciadas, sendo que, novamente, produziu-se uma espécie de consenso, ainda que não tenham sido as fotografias produzidas pela instituição não midiática. Observa-se, então, que, no caso Saddam Hussein, o papel das instituições não midiáticas foi determinante para a construção do acontecimento, uma vez que todo o fazer do governo americano foi perpassado por lógicas midiáticas com o propósito claro de inscrever tais imagens em processos de distribuição e circulação. Mais do que isso, diante da não possibilidade de acessar o local dos fatos, as instituições midiáticas acabaram por assumir o discurso da própria instituição não midiática e por reproduzi-lo, em alguns casos acriticamente.

Desta maneira, a instituição não midiática governo americano, representada pelas Forças Armadas, ao disponibilizar material imagético, contribuiu sobremaneira para a definição da imagem símbolo dos acontecimentos envolvendo Saddam. A produção intensa de materiais significantes por parte da instituição não midiática revela dois aspectos importantes. O primeiro diz respeito à necessidade de distribuição e circulação, pois as fotos de Saddam capturado, por exemplo, não foram feitas apenas para registros, uma vez que esta não é uma praxe. Além disso, provar a captura do ditador implicaria em atestar imagetivamente tal feito⁵⁸. O segundo aspecto se relaciona com a restrição do acesso dos jornalistas em si, pois tal limitação incorre na necessidade de pôr em circulação o material disponível, o que representa que a própria instituição não midiática teve de se adequar aos valores notícia e aos critérios empregados midiaticamente para produzir imagens com qualidade e que tivessem, também, credibilidade para serem inscritas na

⁵⁸ A ideia da fotografia como prova não é recente, mas no século XXI tornou-se essencial, tome-se como exemplo a morte de Osama Bin Laden e a polêmica da divulgação ou não de suas imagens. Os EUA argumentaram que o impacto das imagens era tamanho que seria melhor não exibir as fotografias, porém o mesmo argumento não foi usado no caso das imagens de Gadafi, assassinado posteriormente.

distribuição e circulação. Isto é, as Forças Armadas Americanas tiveram de aprender a fotografar, filmar, editar, agendar.

Assim, como exemplificado acima, as instituições não midiáticas restringiram o acesso à produção de imagens sobre a captura e o julgamento de Saddam, mas, ao mesmo tempo, ofereceram imagens produzidas especialmente para serem distribuídas. Então, as instituições não midiáticas disputaram a produção de material significativo, do mesmo modo em que foram afetadas diretamente por esta produção. Neste sentido, os atores individuais realizaram um processo um pouco distinto, porém, corroboraram para a criação de um consenso em torno da execução de Saddam e da sua imagem simbólica.

As imagens da derrubada da estátua, captura e julgamento de Saddam foram inscritas em diversos dispositivos partilhados por atores individuais, seja em blogs ou redes sociais. Como os fatos iniciais datam de 2003, a blogosfera estava no auge e diversos dispositivos foram criados como espécies de diários pessoais para veicular opiniões e fatos do dia a dia relacionados aos conflitos no Iraque. Verifica-se que nestes espaços foram inseridas as imagens já vistas, isto é, já inscritas anteriormente em dispositivos jornalísticos e que o tom dos discursos seguiu a angulação adotada midiaticamente, ou seja, os blogs tornaram-se ecos das vozes proliferadas nas instituições midiáticas. Estes ecos, em contrapartida, não fomentaram um debate em torno da captura e morte de Saddam, mas legitimaram as ações subsequentes ao estimular a reinscrição das imagens mais vistas. Destaca-se que alguns dispositivos de atores individuais tentaram romper com a visão hegemônica, principalmente de jovens iraquianos, mas esbarraram na falta de visibilidade. Isto significa dizer que, mesmo que a internet possibilite a inserção de múltiplas visões sobre determinado fato, inclusive permitindo links com bancos de dados preexistentes na própria rede, observa-se que a imagem em curso, a simbólica foi reproduzida. No entanto, o papel dos atores individuais tem sido cada vez mais crucial, exatamente por estes estarem se tornando uma espécie de engrenagem na produção do consenso, sem o qual uma imagem não atinge o status de símbolo, pois o símbolo depende diretamente da convenção. Esta convenção, por sua vez, ocorre via inscrição de imagens iguais em dispositivos múltiplos jornalísticos e não jornalísticos.

No caso Saddam Hussein, especificamente, a imagem-síntese dos fatos foi determinada, em grande parte, pela instituição não midiática, chancelada pelas

instituições midiáticas e apropriada pelos atores sociais. Somente após a inclusão de tais materiais significantes em dispositivos midiáticos não jornalísticos é que as imagens tornaram-se onipresentes e foram, novamente, postas em circulação em dispositivos jornalísticos. Este ciclo demonstra que o jogo da midiatização se estende para além do espaço noticioso tradicional, passando a integrar as produções midiáticas de atores individuais que se inscrevem em dispositivos midiáticos, passando a participar do concerto de valorização. Por meio do site de pesquisa *Google* é possível identificar uma infinidade de blogs sobre Saddam e cerca de 20 mil vídeos envolvendo o líder iraquiano estão disponíveis no YouTube, a maioria deles remetendo-se à queda da estátua, a sua captura e subsequente execução. Os blogueiros, assim como no WTC, valeram-se dos recursos disponíveis na própria web com relação à multimídia, fazendo com que os *posts* se ligassem com vídeos ou notícias já publicadas, inclusive direcionando para o próprio site do governo americano.

No YouTube é possível encontrar diversos tributos a Saddam, construídos com imagens inscritas em dispositivos midiáticos através do emprego de técnicas de edição bastante simples e com o uso de trilhas⁵⁹. Um vídeo chama a atenção com mais de 77 mil visualizações desde 2007, quando foi postado. A edição de imagens em *slide show* traz dezenas de fotografias que foram publicadas inicialmente em dispositivos jornalísticos e que depois se tornaram disponíveis na web. O próprio autor do vídeo destaca que todas as imagens são retiradas de outros vídeos já distribuídos na rede. O diferencial talvez seja a trilha escolhida, a música “Saddam Hussein is rock and roll”, composta pela banda de rock brasileira Garotos Podres. O vídeo narra a trajetória do líder iraquiano, revelando o mesmo jogo realizado via dispositivos midiáticos jornalísticos, ou seja, primeiro ele aparece imbuído de poder, depois tem sua imagem desqualificada, é revalorizado no tribunal e acaba morto por enforcamento. A letra da música enfatiza que Saddam é “rock and roll”, “nosso Deus”, mas o discurso da música não coincide com as imagens apresentadas. Observe-se a sequência abaixo de imagens extraídas do vídeo.

⁵⁹ Essa apropriação da lógica midiática por atores individuais no YouTube vem sendo estudada junto ao projeto de pesquisa *Dispositivos de ver*, na Universidade Tuiuti do Paraná, sendo fruto desta pesquisa em curso o artigo “Ecos visuais no YouTube: entre jornalismo e memória protésica”, produzido em parceria com Rayson Ferreira Barreto, graduado em RTV e bolsista de iniciação científica. O texto foi apresentado no 8º SBPJOR.

Figura 111 - Frame do vídeo *Saddam Hussein is rock and roll*

Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=xntRMj-Csbc>>

Figura 112 - Frame do vídeo *Saddam Hussein is rock and roll*

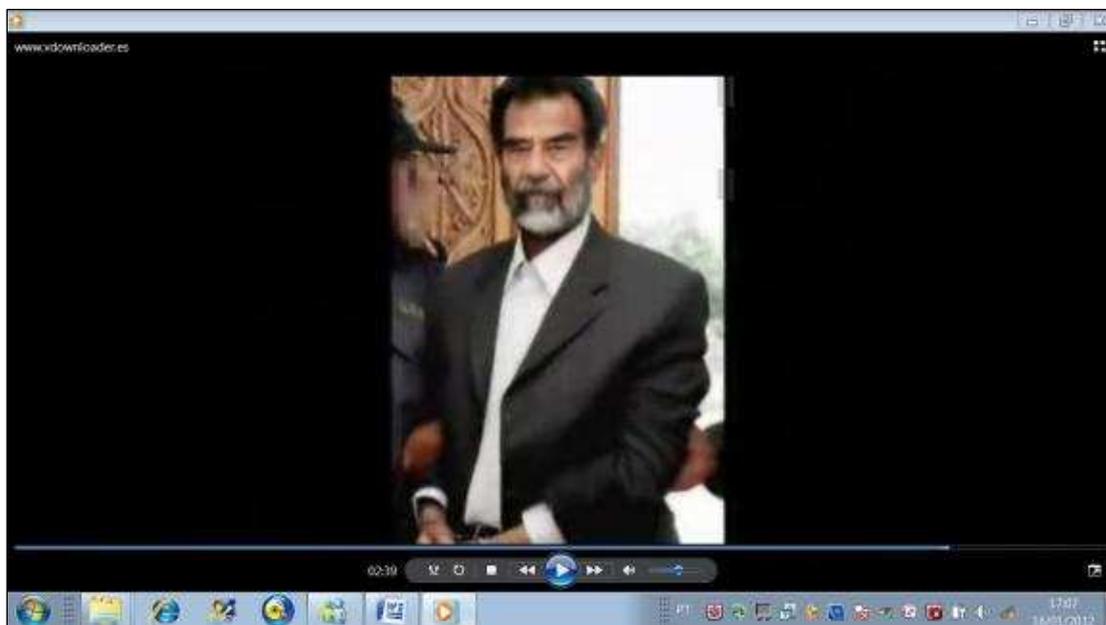
Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=xntRMj-Csbc>>

Figura 113- Frame do vídeo *Saddam Hussein is rock and roll*

Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=xntRMj-Csbc>>

Figura 114- Frame do vídeo *Saddam Hussein is rock and roll*

Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=xntRMj-Csbc>>

Figura 115- Frame do vídeo *Saddam Hussein is rock and roll*

Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=xntRMj-Csbc>>

Figura 116- Frame do vídeo *Saddam Hussein is rock and roll*

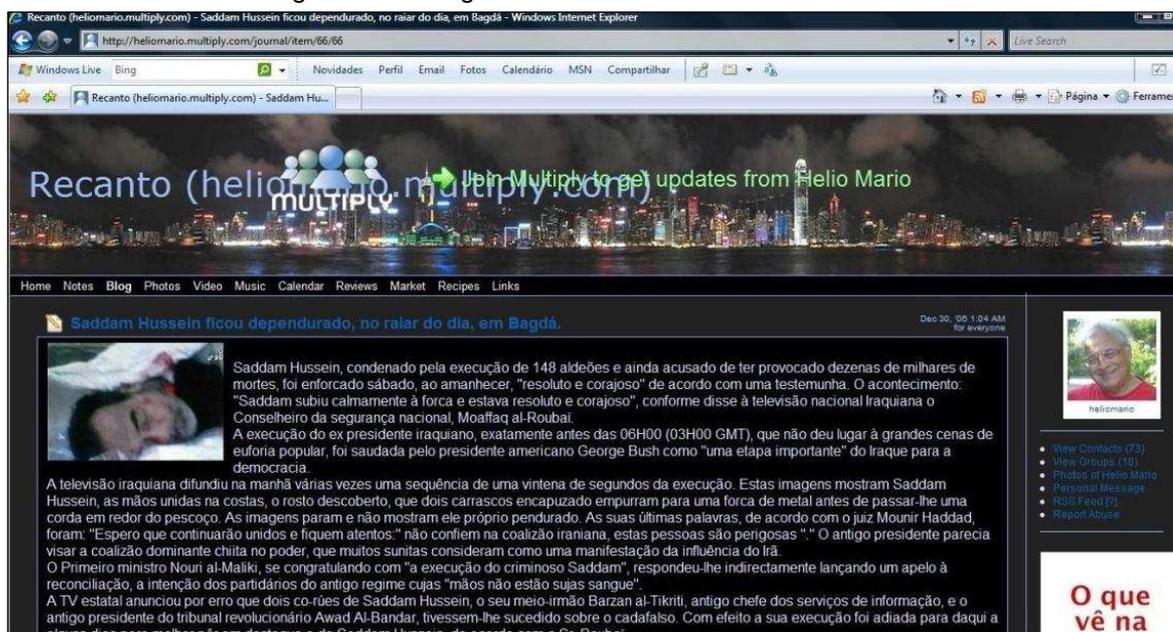
Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=xntRMj-Csbc>>

No entanto, a maior produção dos atores individuais se dá durante o processo de execução de Saddam, pois nem a imprensa, nem redes de TV foram autorizadas

a cobrir imagetivamente o enforcamento. As imagens que ganharam o mundo relatando os minutos anteriores à morte de Saddam, e também os detalhes de sua execução, foram obtidas a partir de atores individuais, ainda que estes possam estar relacionados à instituição não midiática (governo americano). Os vídeos e fotografias produzidos com câmeras de celulares foram disseminados via web, por e-mails e também no YouTube, sendo que muitos trechos foram transformados em quadros parados e reproduzidos em noticiários. Deste modo, pode-se dizer que o acesso à imagem de Saddam enforcado se deu através de atores midiáticos que não apenas se mobilizaram para assistir o enforcamento, como produziram discursos sobre ele, trabalhando conforme as lógicas dos meios. E mesmo que a autoria dos vídeos não tenha sido revelada ou assumida, a tecnologia digital móvel ingressa no processo de distribuição, servindo, ali, como uma extensão das próprias instituições midiáticas, pois a imagem foi feita com o propósito de sua inscrição em processos de circulação. A partir da publicação do vídeo na web e da sua exibição fragmentária na televisão, outros vídeos foram produzidos e replicados, enviados até mesmo por e-mail, sendo que, ao todo, são encontrados pelo menos 2 mil vídeos que mostram, passo a passo, a sua execução.

Entra em jogo não só o acesso ao espaço do campo configurado pela distribuição e circulação midiáticas, que se torna um receptor de segundo nível, mas também a ampliação do espaço midiático para fora do fazer restrito ao jornalista, pois uma vez na web, o vídeo sofreu metamorfoses não se restringindo a mostrar o “isso foi”, como diria Roland Barthes (1980), mas a produzir sentido a partir do que já havia sido replicado pela mídia. O discurso dos atores individuais, porém, pelas análises empíricas obtidas aqui, refletem o mesmo juízo de valor das instituições midiáticas jornalísticas. No blog de Hélio Mario (um cidadão comum que utiliza a ferramenta para mostrar suas opiniões), a manchete do *post* diz: “Saddam Hussein ficou dependurado, no raiar do dia, em Bagdá” ao lado de uma das imagens extraídas do vídeo da execução e que não foi publicada em nenhum dispositivo jornalístico, pois nela é possível enxergar a garganta do líder já morto. Já no blog *Mydejavu* (<http://mydejavu.blogspot.com.br>) lê-se, textualmente, que Saddam “era um monstro”.

Figura 118 - Blog comenta detalhes do enforcamento



Fonte: <www.heliomario.multiply.com/journal>

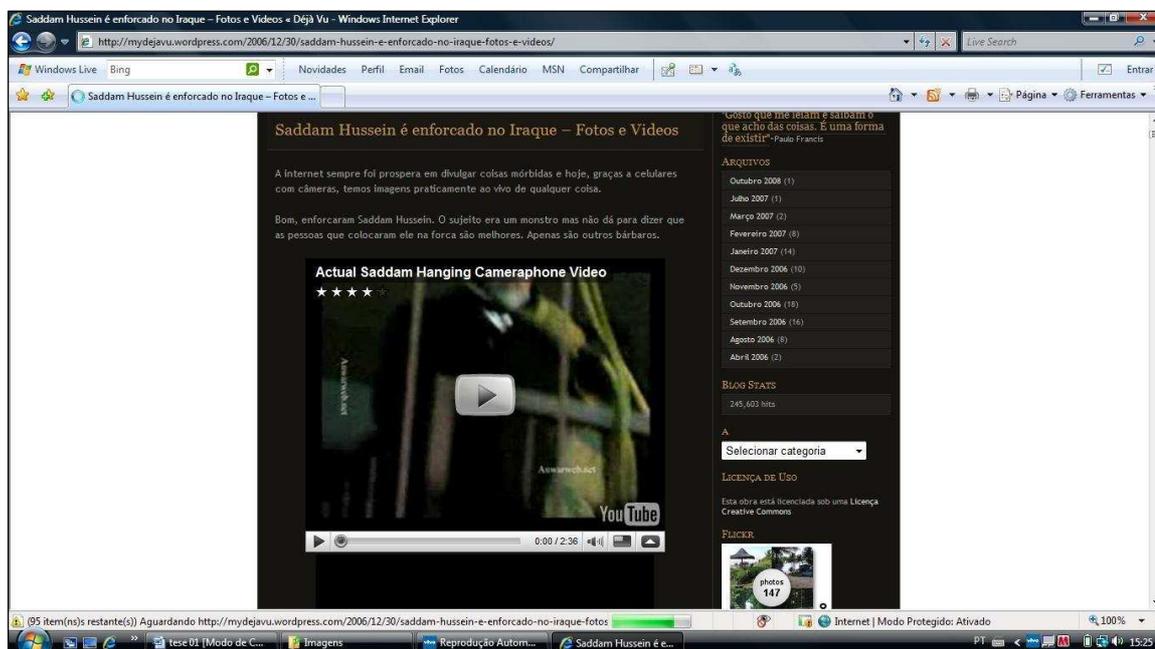


Figura 119- Video com detalhes do enforcamento

Fonte: <www.mydejavu.wordpress.com/2006/12/30saddam>

Assim, a imagem que circula de Saddam Hussein antes de seu enforcamento corrobora para sua própria execução, uma vez que esta ocorreu, primeiro em dispositivos de instituições midiáticas, e depois foi "reprisada" por ela,

com replicações em dispositivos assinados por atores midiáticos. O que importa, aqui, ressaltar é que os atores individuais não foram meros receptores dessas imagens e discursos, mas foram, sim, produtores, em segundo nível, de discursos terceiros, uma vez que tais produções já foram feitas a partir dos discursos gerados por instituições não midiáticas, num jogo entre campos realizado na migração de um dispositivo para outro. No caso de Saddam Hussein, há mais de um movimento de eleição das imagens, há uma sequência deles, que resultam num jogo de memória, partindo da face do ditador, no seu apagamento e na sua posterior valorização para legitimar a pena de morte. Estes dados apenas demonstram que não basta eleger uma imagem como símbolo, é preciso que ela tenha seu poder de totemização reiterado pela constância de seu aparecimento e por diversas reinscrições em novas produções, recepções, *ad infinitum*, impedindo que outras imagens adquiram espaço e visibilidade para além destas que permanecem circulando.

6.3 INDÍCIOS DA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS-SÍNTESE DO CASO MICHAEL JACKSON

Michael Jackson morreu no dia 25 de junho de 2009, em condições ainda não bem esclarecidas, mesmo após o julgamento do médico que atendia ao cantor, ocorrido em 2011, e que resultou em sua condenação. Do ponto de vista da midiaticização, o fato por si só merecia ser noticiado, primeiro, por se adequar a diversos critérios de noticiabilidade, dentre os quais se destacam a pertinência e a relevância social; segundo, por se tratar de uma celebridade forjada para e pela própria mídia. A expressão forjada se refere ao fato de que a carreira de Michael Jackson iniciou em um programa televisivo infantil ao lado dos demais irmãos, em 1964, e foi, gradativamente, sendo construída sob os holofotes, desde sua saída dos *Jackson Five*, ocorrida ainda nos anos 70, até os escândalos como as cirurgias plásticas ou o suposto abuso sexual de crianças que abalou sua imagem em 1993. No entanto, as operações de midiaticização da morte do cantor propiciaram uma espécie de comoção mundial, uma vez que a mídia, em interação com as instituições, transformou sua morte em um circo midiático, primeiro, com a

reconstituição do fato e, mais tarde, com a eternização de sua imagem para legitimá-lo como o maior astro do pop.

Quanto às imagens de Michael Jackson, observa-se que, desde o início de sua carreira, o cantor sempre esteve diante das câmeras, crescendo e se transmutando diante delas. No final da década de 60, início da de 70, o auge dos *Jackson Five* trouxe à tona a história de um menino negro, talentoso, de voz emocionante, que foi obrigado a cantar desde cedo para realizar o sonho do próprio pai. Muitas fotografias desta época ainda circulam. Nelas, se observa uma criança simples, de cabelos estilo *BlackPower*, geralmente em closes. A criança é transformada em fenômeno imagetivamente, pelas roupas, a postura e se destaca dos demais membros do grupo formado por seus irmãos.

Figura 120 - Michael Jackson criança em fase Jackson Five.



Fonte: <www.videoversotododia.blogspot.com>

No entanto, nos 80, Michael Jackson passa a fazer carreira solo e se configura como um dos maiores nomes da música Pop, recebendo o título de Rei do Pop. O *single Thriller* é considerado o de maior sucesso da indústria fonográfica, ficando em primeiro lugar nas principais paradas musicais por semanas. Conforme a cronologia da Revista *Veja*⁶⁰, a música permaneceu por 80 semanas no *Top 10* nos Estados Unidos, sendo que 37 delas em primeiro lugar, e atingiu mais de 65 milhões de álbuns vendidos. Estes dados apenas reforçam a importância do *hit Thriller*

⁶⁰ <<http://veja.abril.com.br/cronologia/michael-jackson/index.html>>

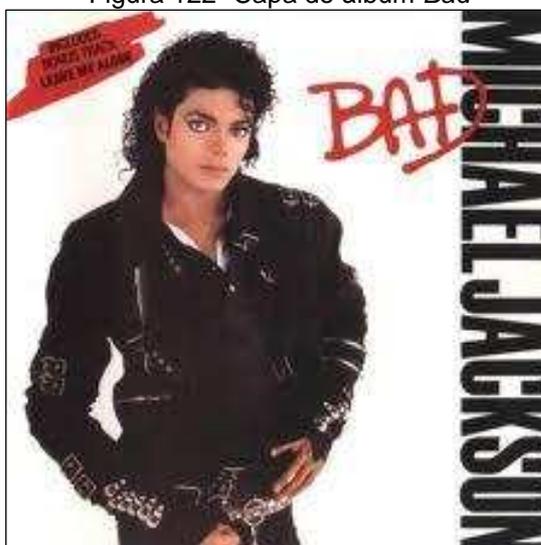
(Figura 121) como marco na carreira do cantor, assim como do álbum *Bad* (Figura 122), pois ambos passam a configurar sua imagem.

Figura 121-Clipe *Thriller*



Fonte: <www.noticias.uol.com.br>

Figura 122- Capa do álbum *Bad*

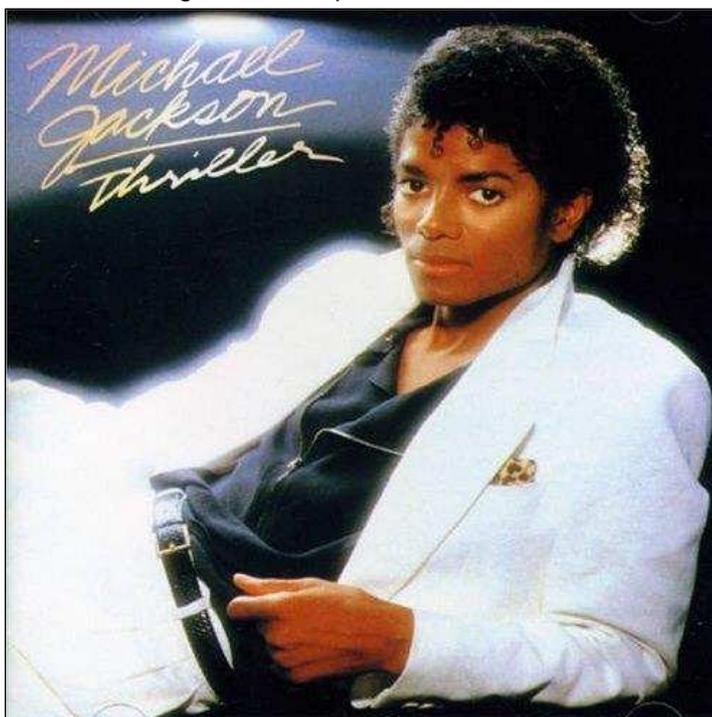


Fonte: <www.freemusic.com>

Além do talento vocal, Michael passa a se destacar por suas coreografias, criando passos de dança que se tornaram sua marca registrada. Quanto ao registro visual das figuras acima, observa-se que na fotografia extraída do clipe de *Thriller*, o cantor aparece negro, com os cabelos mais longos e vestido com uma jaqueta

vermelha de couro. A fotografia referida foi utilizada na divulgação do disco de maior vendagem de Michael Jackson e remete ao clipe produzido para a música que dá título ao disco. Além disso, na composição da cena, percebe-se que o cantor encara a câmera, cercado por zumbis, sendo que sua roupa vermelha o diferencia e destaca. Esta imagem tornou-se uma das mais conhecidas do cantor e figurativiza o auge de sua carreira, isto é percebido pela eclosão de produtos licenciados com a imagem, como camisetas, bonecos e pelo número de *covers*. É importante, contudo, destacar que a capa do álbum (Figura 123) traz a imagem de Michael Jackson posando para a fotografia, vestindo um terno branco, numa primeira mudança de aparência.

Figura 123- Capa do álbum *Thriller*



Fonte: <www.musicofcentury.blogspot.com>

Após tamanho sucesso, a expectativa em torno dos discos do cantor foi multiplicada, do mesmo modo que a expectativa por sua imagem, pois o cantor surgiu na década de 90 com a pele já mais clara, atribuída a uma doença chamada vitiligo, e com alterações plásticas no rosto, principalmente no nariz.

Figura 124 - Michael Jackson em show no *Super Bowl*

Fonte: <www.forevermichaeljackson.blogspot.com.br>

A fotografia acima revela um Michael Jackson mais afastado de suas origens do início da carreira e cada vez mais idealizado. Os clipes passaram a contar com a presença de celebridades, como modelos e atrizes, além de se constituírem em clipes próximos de produções cinematográficas, com inovações e efeitos especiais. A fotografia acima, por exemplo, mostra o cantor centralizado na imagem, vestindo preto e branco, como a própria letra da música questiona. Isto é, Michael, criticado por sua aparência, levanta a polêmica a respeito da igualdade social perante as raças e cores. Contudo, percebe-se uma diferença clara no que tange à imagem, nesta fotografia o cantor aparece destacado, com os braços abertos, já transformado no ídolo pop, uma vez que ocupa a imagem e que, ainda que não esteja olhando para a câmera, o registro de sua performance denota não uma tentativa de se esconder, mas ao contrário, um registro de sua fama.

No entanto, em 1993, sua imagem começou a ser abalada a partir de denúncias envolvendo abusos sexuais de crianças e de seus casamentos que levantavam dúvidas a respeito de sua sexualidade. Neste período o cantor tornou-se conhecido mais por suas excentricidades do que por sua própria carreira. Um

exemplo disso, é a fotografia abaixo que registra o momento em que o cantor, em viagem pela Alemanha, aparece na janela do hotel com o filho bebê nos braços e o chacoalha para fora da sacada com o rosto coberto.

Figura 125- Cantor mostra o filho na janela do hotel. Cena tornou-se emblemática.



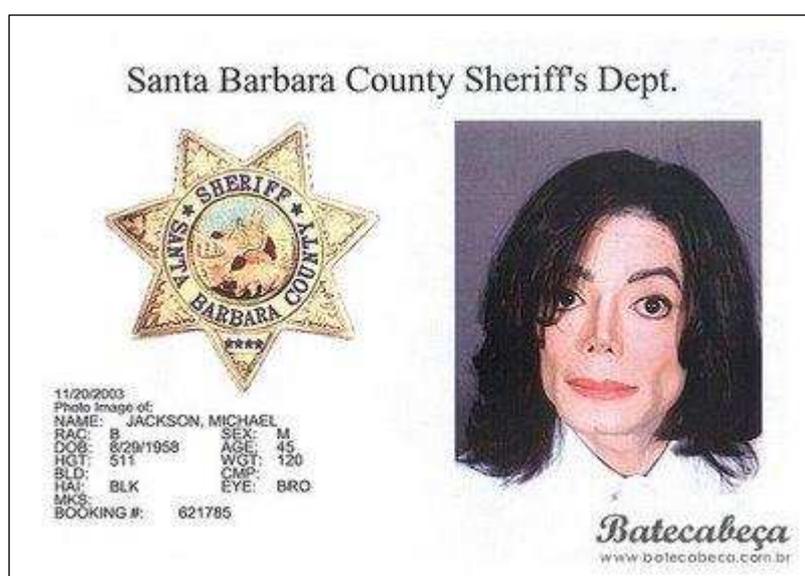
Fonte: <www.terra.com.br>

A fotografia, replicada em inúmeros dispositivos midiáticos, jornalísticos ou não, revela um flagrante, mas descontextualiza o momento. Na ocasião, o cantor mostrava aos fãs o filho pela primeira vez, contudo, a forma como tal exposição foi feita fez com que Michael aparecesse em todos os jornais e revistas como um homem doentio, capaz de arriscar a vida do próprio filho. Percebe-se, quanto ao registro visual, que a fotografia foi feita, provavelmente, de um apartamento em frente ao prédio onde estava o cantor, sendo que o ângulo de baixo para cima agiganta o cantor e deixa perceber um sorriso em seu rosto, o que contribui para a construção de uma imagem diferente do ídolo. Percebe-se que, ao atrelar tal cena com as denúncias de pedofilia, o cantor perde sua credibilidade, ainda que continue tendo muitos fãs.

Na tentativa de mostrar ao público e às próprias instituições midiáticas que as denúncias eram falsas, Michael Jackson abre sua casa, *Neverland*, para um jornalista produzir um documentário. Porém, o resultado do vídeo não cumpre a

proposta, uma vez que, nele, o cantor aparece novamente cercado de crianças. Inclusive, mais tarde, o rei do pop é novamente acusado de pedofilia, chegando a ser preso em 2003. A imagem abaixo foi amplamente divulgada e mostra o retrato antropomórfico do cantor, isto é, o registro feito na delegacia e que foi “vazado” para veículos de imprensa, exposto na TV e na web pela BBC, por exemplo, e, posteriormente, para dispositivos assinados por atores individuais.

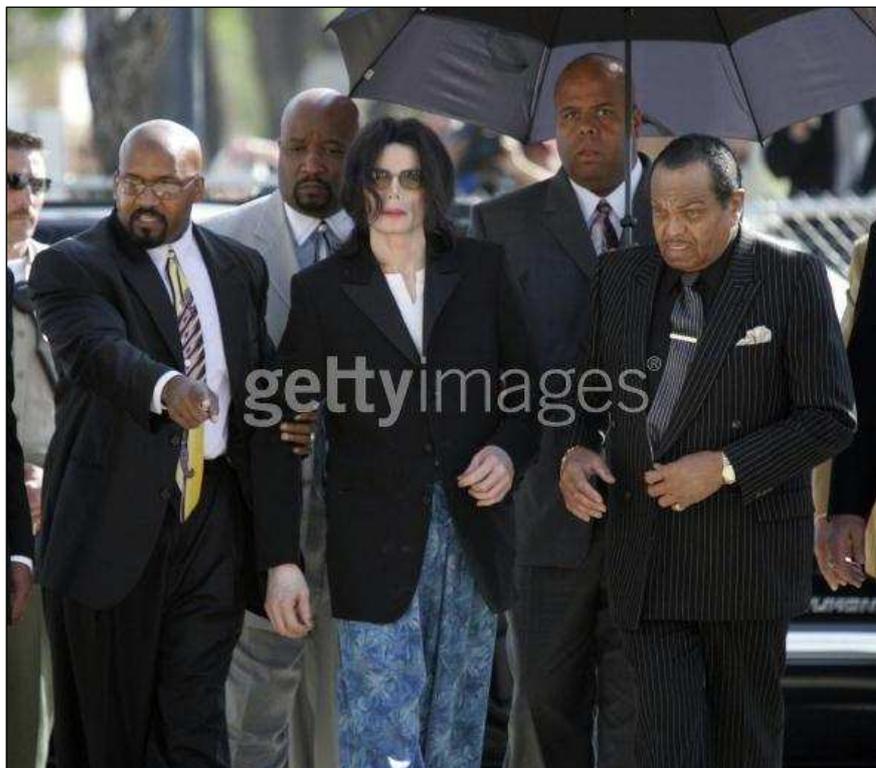
Figura 126- Michael é acusado de pedofilia e fichado na polícia



Fonte: <www.G1.globo.com> <www.batecabeca.com.br>

Na esteira desta imagem foram produzidas muitas outras que retratam o julgamento do cantor em 2005. Nestas imagens observam-se duas situações, uma, a aparição do ídolo na suprema corte de pijama (Figura 127) e, a segunda (Figura 128), a sua absolvição por unanimidade.

Figura 127 - Julgamento em 2005: cantor chega de pijamas



Fonte: *Getty Images* para <www.alucinada50.blogspot.com>

Figura 128 - Ao sair com a vitória, aceno para os fãs em vigília



Fonte: <www.musica.uol.com.br>

A primeira fotografia, disponível no banco de imagens *Getty Images*, mostra a chegada do cantor ao tribunal, ao lado de seguranças, usando uma calça de pijama e escorado pelos familiares. O ângulo da foto permite que o espectador se coloque na porta da Suprema Corte, isto é, na recepção do cantor, acompanhando sua chegada, uma vez que este caminha em direção ao fotógrafo. Já a segunda fotografia registra o momento da saída do cantor do tribunal, após a sentença de absolvição, porém, o aceno do ídolo para os fãs em um close muito aproximado acaba por gerar a ideia de um adeus e não de uma comemoração. Após oito anos de reclusão, em 2009, Michael Jackson anunciou a retomada da carreira e a realização de 50 *shows* para marcar seus 50 anos. Entretanto, em junho do mesmo ano o cantor sofreu um ataque cardíaco.

Este breve histórico efetuado até aqui tem como propósito apenas apresentar as várias mutações imagéticas que Michael Jackson sofreu ao longo de sua carreira, pois muitas destas imagens acima apresentadas reaparecem a partir da morte do cantor que é, exatamente, o que interessa a esta tese. Tal ressalva é importante para que seja possível compreender os indícios da construção da imagem-síntese do cantor.

A morte de Michael Jackson foi anunciada, em primeira mão, pelo site www.TMZ.com, especializado em fofocas de celebridades e pertencente ao grupo *Time Warner*. Após o furo, as empresas jornalísticas passaram a se esmerar na cobertura, na busca de imagens, de depoimentos de pessoas que pudessem esclarecer os motivos da morte. As primeiras imagens que obtiveram acesso a processos de distribuição em dispositivos midiáticos mostram o cantor entubado pelos médicos ou sendo transportado em uma maca.

Figura 129- O cantor é socorrido por equipe de emergência, único registro da morte



Fonte: ET HD disponível em <www.revistaquem.globo.com>

A fotografia, feita com câmera de celular, foi produzida através do vidro da janela da ambulância, isso é evidenciado pelo reflexo luminoso na perna do paramédico no canto direito da imagem. Além disso, o flagrante aproximado permite um plano fechado do rosto do cantor, mostrando o momento em que o mesmo era reanimado. Tal fotografia é forte em dois aspectos: primeiro, por apresentar a crueza da situação do cantor e, segundo, por permitir que o espectador da imagem se sinta espiando através do vidro, ou seja, colocar o leitor como um contemplador da cena devido à proximidade do registro. Esse efeito amplia o potencial de circulação da imagem, o que pôde ser comprovado com sua inserção na maioria das publicações, isto porque tratar da morte de Michael Jackson demanda uma prova de tal fato. Assim, o registro rápido transformou-se no acontecimento. Então, de um lado se teve uma falta de materiais para mostrar a morte do cantor, de outro, foi possível, pela retomada desta imagem, mostrar o fato ocorrendo agora.

Não sendo o bastante, a polícia impediu o acesso de repórteres ao local do ocorrido, o rancho *Neverland*, ficando a morte do cantor atrelada à imagem flagrada dos primeiros socorros. No entanto, em contrapartida à escassez de imagens da morte, a vida de Michael Jackson foi marcada por um excesso de imagens, isto é, arquivos com fotos de sua carreira foram disponibilizados pelas gravadoras do

cantor, bem como por sua família. Até mesmo o novo videoclipe do astro, mantido sob sigilo, serviu para construir o palco de sua morte, como se fosse uma morte anunciada, arquitetada também para a mídia. A inscrição da morte do artista em inúmeros dispositivos midiáticos se deu automaticamente após o anúncio do fato. Redes de TV, como a MTV, por exemplo, interromperam suas programações e passaram um dia inteiro exibindo os melhores momentos do cantor. Iniciou-se aí um processo intenso de distribuição das imagens, na maioria das vezes muito semelhantes, o que trouxe à tona a imagem de um rei que já havia sido esmaecida, como mencionado anteriormente, pelos frequentes escândalos em que o mesmo estava supostamente envolvido.

Entretanto, o que mais chama a atenção, no caso Michael Jackson, quanto aos indícios de eleição da imagem-síntese dos acontecimentos, é que mediante a ausência de uma imagem que representasse a morte, foi preciso recuperar a imagem do cantor como ídolo. Desta forma, uma série de imagens foi sendo reapresentada e reinscrita na circulação, caso das imagens dos álbuns *Thriller*, *Bad* e *Black or White*, já referidas anteriormente. Muitas fotografias de shows do artista foram reexibidas, sendo que as da acusação do cantor de pedofilia ou de seu julgamento foram totalmente banidas no processo de circulação. Raras inscrições foram feitas para mostrar as modificações físicas do ídolo, mas percebe-se um movimento midiático de valorização das imagens do cantor como astro, na tentativa de legitimar sua inscrição como mito. Além disso, no caso Michael Jackson, os atores individuais tiveram um papel importante, uma vez que a legião de fãs contribuiu para rejeitar ou aceitar os discursos produzidos.

Figura 130 - Antes e depois.



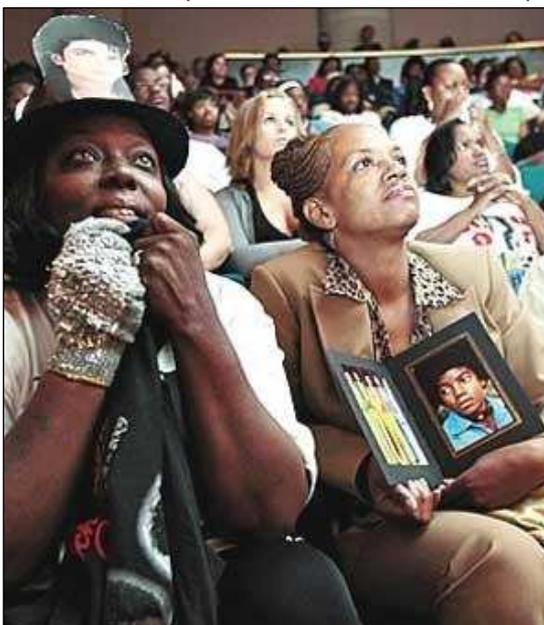
Fonte: <www.anteromendonca.com>

A montagem acima mostra o cantor em seu início de carreira e, depois, por volta de 2008, quando Michael foi submetido a inúmeras cirurgias para reconstituir o nariz. Além da diferença de cor, preto e branco na imagem antiga, e colorida na mais recente, percebe-se uma tentativa de comparação que vitimiza o astro. De criança prodígio, mas de olhar triste, para um homem sem rosto, atormentado. Esta vitimização permite que o passado de acusações e julgamentos do cantor seja, gradativamente, apagado da memória midiática e, conseqüentemente, do processo de distribuição, em decorrência da circulação, mobilizando, através de recursos semio-técnicos, as narrativas sócio-antropológicas já previamente existentes. Em função da não possibilidade de se produzirem novas imagens sobre a morte do cantor, as agências de notícias, e a própria família do astro, passaram a disponibilizar arquivos de imagens, sendo estas dos principais momentos de sua carreira. Muitas fotografias e montagens foram produzidas apenas com os elementos que marcaram a trajetória de Michael Jackson, como a luva e os sapatos pretos com meias brancas, sendo desnecessário que a imagem trouxesse a presença do próprio cantor, pois tais elementos já o figurativizavam, indicavam sua presença. Esse uso de elementos gráficos é o que Verón (2004) chama de metáfora visual, ou seja, não há a necessidade testemunhal, apenas a característica especular.

Posteriormente ao anúncio da morte e sua confirmação, foram produzidas diversas imagens de fãs inconsoláveis com a perda do cantor, contudo, tais imagens

tiveram um pequeno espaço na distribuição, sendo eleitas muito mais para mostrar a relevância do ídolo. Nestas imagens (Figura 131 e 132), observa-se que os fãs também adotaram as fotografias de Michael Jackson no auge da carreira e nos tempos do *Jackson Five*, isto é, imagens de arquivo do cantor, contribuindo, assim, de modo enfático, para a eleição da imagem-síntese e, portanto, simbólica e restringindo a inscrição de outras imagens.

Figura 131 - Fãs acompanham o funeral em telões públicos.



Fonte: <www.michaeljacksonforevers.blogspot.com>

Figura 132- Imagens que fãs exibem referem-se, principalmente, ao início da carreira.



Fonte: <www.michaeljacksonforevers.blogspot.com>

Nas duas fotografias acima (Figuras 131 e 132), fãs assistem ao funeral de Michael Jackson transformado em evento midiático. No entanto, observa-se que as imagens flagram a tristeza das fãs, mas, além disso, a própria figura de Michael Jackson negro. Embora diferentes em termos de composição, as duas figuras se assemelham, pois, em ambas, as fãs seguram imagens do cantor, numa forma de trazê-lo para mais perto. O enquadramento também se parece, pois, ainda que a fotografia do cantor não esteja em primeiro plano em nenhuma das figuras, observa-se que, em ambas, o olhar do espectador é tragado para o retrato do cantor, isto é, a própria fotografia coloca, numa espécie de perspectiva em abismo, outra fotografia em evidência. Contudo, tais imagens não conseguiram alcançar o status de sínteses da morte de Michael Jackson, pois o potencial simbólico das fãs é menor que a retomada do próprio ídolo. Ou seja, no caso Michael Jackson é preferível manter e ampliar a distribuição das imagens de arquivo do que fazer isso com imagens atuais da repercussão de sua morte.

Desta maneira, mais do que os fãs, as imagens do velório e do funeral do cantor ganharam grande visibilidade. De um lado, em função do fato em si ter sido transformado num dos maiores shows de todos os tempos e, de outro, pela exploração imagética do cantor, seja no discurso emocionado dos filhos, seja nas fotografias e vídeos veiculados, nos quais Michael aparece como ídolo, em closes e poses da década de 90.

Figura 133 - Telão com montagem de imagens de Michael Jackson. Jornal Zero Hora



Fonte: Acervo pessoal da autora

Identifica-se na fotografia acima, feita no estádio onde o funeral do cantor foi realizado, no dia 07 de julho de 2009, que o velório foi transformado em um verdadeiro show. A imagem está dividida em três partes lineares. Na linha mais inferior verificam-se apenas as cabeças dos fãs e dos convidados, já na segunda linha, que agrega um pouco de profundidade de campo, observam-se os artistas e a banda que orquestraram o show. Já na terceira e última linha, a mais superior, tem-se uma montagem da imagem de Michael Jackson em um de seus shows na década de 90 e de fundo há outras fotografias do cantor em momentos diversos de sua carreira, mas priorizando os *Jackson Five* e o álbum *Thriller*. Isto significa que a imagem acima, feita de modo a abranger todo o palco, evidencia a presença mágica do cantor que se agiganta diante da cena, promovendo ainda mais o apagamento de outras imagens existentes sobre o ídolo.

Desta forma, têm-se, como indícios da construção da imagem-síntese da morte de Michael Jackson, seis elementos: 1) a ausência de imagens que retratem a morte efetivamente; 2) a restrição ao local do fato pela polícia e pela família; 3) a retomada das imagens do cantor no início e auge da carreira em detrimento das imagens dos escândalos; 4) valorização da imagem de Michael Jackson negro pelos próprios atores individuais, aqui, como fãs; 5) uma vitimização do cantor através de fotomontagens e de relatos de amigos e colegas e 6) a exclusão de imagens que maculem a imagem do astro, sendo tal exclusão articulada na interação entre instituições midiáticas e atores individuais midiaticizados. Destaca-se, ainda, o emprego quase que maciço de fotografias de arquivo, das turnês, eventos, aparições, em planos aproximados e closes, além dos elementos que o caracterizaram como as luvas e os sapatos. Desta forma, o que se evidencia, no caso Michael Jackson, é que após a sua morte, sua imagem foi reconstruída, retomada para os momentos anteriores aos escândalos que o cercaram a ponto de estes desaparecerem.

6.3.1 Exclusões e inclusões: orquestrações midiático-jornalísticas

A morte de Michael Jackson foi anunciada, em primeira mão, por um blog, o TMZ, o que por si só já torna o caso emblemático, pois a notícia foi confirmada primeiro no blog e somente depois chegou às demais redações, tornando o site de

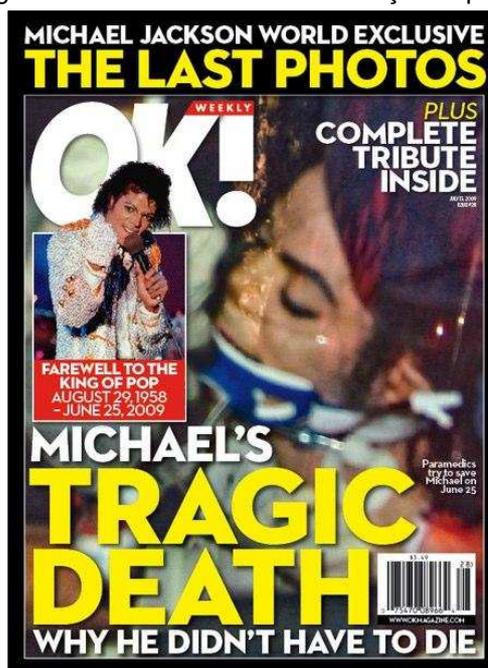
celebridades o primeiro blog jornalístico a produzir um furo de reportagem de repercussão ampla. As instituições midiáticas passaram a buscar informações diferenciadas para produzir edições especiais a respeito da morte do cantor, ocorrida no dia 25 de junho de 2009 e, principalmente, alguma imagem que comprovasse tal fato. Assim, a morte do cantor foi apresentada em jornais e blogs a partir da reconstituição do fato via publicação da transcrição, ponto a ponto, do diálogo do empregado de Michael Jackson com o atendente da emergência. Deste modo, o emprego casado da imagem com o texto, transcrito de uma gravação telefônica, permitiu atribuir a veracidade do acontecido e a “reocorrência” do fato, ou seja, não basta reconstruir a cena, é preciso revivê-la midiaticamente. Assim, se por um lado houve falta de acesso aos materiais que “representavam” efetivamente a morte do cantor, por outro, as instituições midiáticas puderam empregar essa falta para mostrar a morte ocorrendo “nesse momento agora”.

Figura 134 - Capa do Jornal A Tarde.



Fonte: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=062609>

Figura 135 - As últimas fotos – edição especial



Fonte: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=062609>

O jornal “A tarde” (Figura 134), por exemplo, trouxe como imagem principal, de sua edição de 26 de junho de 2009, a fotografia de Michael Jackson sendo atendido por paramédicos, disposta em quatro colunas e, logo abaixo da manchete, “Morre Michael Jackson”. A linha fina especifica os motivos da morte, ou seja, ataque cardíaco, e enfatiza o status de rei do pop, o que foi reproduzido em praticamente todas as publicações noticiosas. Destaca-se, neste caso específico do jornal “A tarde”, que a fotografia carrega parte da logomarca da *Entertainment Tonight ET HD*, um site focado em vídeos e notícias de celebridades. A edição da fotografia retirou o ET, mas o HD permaneceu na imagem. Isto revela a escolha da instituição midiática em apresentar a morte em si de Michael, ainda que a única imagem existente fosse esta obtida através de câmeras de celular e com baixa qualidade.

A revista americana “OK”, especializada em notícias de artistas, também publicou, no dia 26 de junho, uma edição especial sobre a morte do astro, trazendo a imagem dos primeiros socorros em close. Observa-se que a manchete “A trágica morte de Michael” já acrescenta um tom de espetáculo ao discurso que se torna ainda mais sensacionalista com a frase que fecha a capa, em caixa alta: “Por que ele não tinha que morrer”. A composição da capa da revista é formada pela “última foto” do cantor e por uma sobreposição de uma imagem menor em que Michael

Jackson aparece no auge da carreira, na década de 90. Logo abaixo desta imagem menor tem-se a menção ao rei do pop. O recurso da sobreposição de imagens tornou-se bastante comum na cobertura da morte do cantor, contudo, na maioria dos jornais esta imagem explorada pelo “*A Tarde*” e pela revista “*OK*” não recebeu o mesmo espaço. Percebe-se que as publicações tiveram um cuidado em tratar da morte de Michael Jackson, talvez em respeito aos fãs, mas muito pela falta de imagens que pudessem figurativizar o momento, o que, de certo modo, já se tornou um movimento de seleção. Destaca-se, ainda, que as empresas jornalísticas, exceto as de apelo mais sensacionalista, geralmente, não mostram pessoas em leitos de morte ou em situações constrangedoras, a fim de não chocar familiares e o próprio público alvo.

Desta forma, na ausência de fotografias que pudessem, efetivamente, mostrar o momento da morte de Michael Jackson, a cobertura jornalística focou-se em resgatar imagens de arquivo do astro e em eleger as imagens a serem publicadas. De um lado, as agências de notícia, *Reuters* e *Associated Press*, que disponibilizaram bancos de imagens do astro, mas de outro, as próprias instituições midiáticas jornalísticas, reconstruindo a trajetória do artista para recolocá-lo no trono do rei do pop. Este discurso de rei foi uníssono em publicações dos mais variados países. Isto se atribui, em parte, a um movimento midiático de preencher a lacuna da escassez de imagens da morte do astro, sendo que sua vida, em contrapartida, foi marcada por um excesso de imagens. Isto implica dizer que as próprias instituições não midiáticas, como a família e as gravadoras, passaram a oferecer material significativo sobre o cantor. Até mesmo o novo videoclipe do astro serviu como uma espécie de anúncio da morte do astro, uma antecipação desta ocorrência ao resgatar suas imagens mais antigas. A inscrição da morte do artista em inúmeros dispositivos midiáticos se deu rapidamente, após a divulgação no TMZ, sendo que emissoras de TV e rádio interromperam suas programações, dedicando o maior espaço possível para a exibição dos maiores sucessos do cantor. Um exemplo disso, foi a rede MTV que chegou a montar uma grade especial de programação com vídeos, entrevistas e fãs de Michael Jackson.

Figura 136 - Site da MTV com material interativo e videoclipes.



Fonte: <www.mtv.com>

O discurso midiático constrói, com o apoio dos atores individuais e das instituições não midiáticas, a imagem do rei. A *“Folha de São Paulo”* trouxe, em 27 de junho, um apanhado das principais coberturas sobre a morte do artista, sendo que nove jornais, entre eles *“Post Tribune”*, o *“Usa Today”* e o *“The Guardian”*, trouxeram como manchete a morte do Rei, considerando o cantor como Rei do Pop, título que há muito já não lhe era atribuído.

Figura 137 - Capa Ventura County Star

CLIPPERS SELECT BLAKE GRIFFIN WITH TOP PICK IN NBA DRAFT. C1

Partly sunny
High of 71 at
the coast. 65
inland. 68

Friday, June 26, 2009

VENTURA COUNTY
STAR

East
County
Edition

www.venturacountystar.com

MICHAEL JACKSON - 1958-2009

KING OF POP GONE

Singer dominated the charts in the 1980s and dazzled fans on stage

By Lynn Elber
LOS ANGELES — Michael Jackson's 50-anniversary celebration in London next month was intended to mark the start of a new era in the life of the "King of Pop." But the curtain will never rise.

In an instant Thursday, the man who moonwalked above the music was gone, leaving a hole at pop-music's center that fans and pop stars alike are anguished and aghast.

See JACKSON on A13

Local performers say he was an inspiration

By Karen Lindell and Mark Wynnell
Local performers in Southern California's Inland Empire region are mourning the death of Michael Jackson two weeks ago in Los Angeles. He didn't know he'd be paying his last respects.

James, 25, a member of the Ukiah-based rock group Shades of Gray, took a side trip to Jackson's Norwalk, Conn., home in a bid to pay his last respects. "It always wanted to go to Norwalk and show some respect to Michael," he said. "When I got there, I had some Jackson posters and took pictures. It's so weird that he's gone."

James, who played an acoustic version of Jackson's "Beat It" in concert, called himself "a child of the '80s." "I had my 'Thriller' cassette tape that I always listened to, I moonwalked. And as a singer, I'm amazed by his show talent — how he used his voice, controlled music. There were no dance moves and he'd sing with just one note."

See ARTISTRY on A13

THE MANY FACES OF MICHAEL JACKSON

All the faces
Michael Jackson at 13 was the youngest member of the Jackson 5 group.

All the faces
In 1968, Jackson appears at the 26th annual Grammy Awards.

All the faces
In 1973, Jackson performs in Miami Stadium, Singapore.

All the faces
In 2004, Jackson speaks about his imprisonment in Santa Monica.

FARRAH FAWCETT
MAY 2009

Cancer takes icon of the 1970s

'Farrah's Story' aired last month

By Lynn Elber
LOS ANGELES — A woman who looked like and sounded exactly like Frank Sinatra's "Farrah" was in the TV series "Charlie's Angels."

But for the actress, her career path was anything but straightforward. Her most successful role was in a 1974 film, the capstone of the path to her current success. Her most successful role was in a 1974 film, the capstone of the path to her current success.

See FAWCETT on A12

INSIDE

Cooler California cars for drivers

Some models are cooler than others. Here are the latest models to arrive in California. SEE PAGE A12

Sales of existing homes increase

In Southern California, the number of existing homes for sale has increased. SEE PAGE A12

A taxing decision ahead for voters

Proposition 13 will be on the ballot in November. See page A12.

75¢

San Diego: \$2
San Jose: \$2
San Francisco: \$2
Oakland: \$2

7 43377-0130 4

Figura 138 - Michael Jackson criança no Post-Tribune.

GIRL'S BODY BELIEVED FOUND

■ FORMAL CHARGES EXPECTED TODAY AGAINST TWO IN DEATH OF 2½-YEAR-OLD

■ COLUMNIST JERRY DAVICH SAYS MOST OF US EXPECTED TRAGIC OUTCOME, A3

Good day to our readers, including valued subscriber Dana Davis of Portage.

FRIDAY
June 26, 2009

CHESTERTON/VALPARAISO

Post-Tribune

© 2009 VOLUME 99, ISSUE 209 NORTHWEST INDIANA'S LEADING NEWSPAPER WWW.POST-TRIB.COM

KING OF POP DEAD AT 50

GARY'S FAVORITE SON MICHAEL JACKSON SUFFERS HEART ATTACK

FULL REPORT, A14

Michael Jackson, at age 13 in 1972, was the youngest member of the Jackson 5.

AP/WIDEWORLD

Fonte: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=062609>

Figura 139 - Capa San Jose Mercury News



Figura 140 - Capa do jornal Zero Hora



Fonte: Acervo pessoal da autora

Fonte: <http://www.newseum.org/todayfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=062609>

Nas quatro publicações acima, por exemplo, percebe-se que o “Star” e o “Post Tribune” optaram por imagens do início da carreira de Michael Jackson para ilustrar sua morte. As manchetes trazem a ideia da despedida ao rei do pop, o mesmo acontece nas capas dos jornais “San Jose Mercury News” e “Zero Hora”, que utilizam a mesma fotografia, empregada na década de 90 para a divulgação do hit “Black or white” e diz respeito a um show realizado durante o Superball. Apesar de se tratar da mesma imagem, porém, observa-se que o jornal brasileiro efetuou um tratamento de cor na fotografia, acrescentando um tom azulado à imagem, o que remete à transformação do astro em anjo ou à ideia de chegada ao céu. As manchetes “O rei está morto” e “Adeus ao rei do pop” apenas enfatizam o processo de valorização imagética pelo qual Michael Jackson passou após sua morte. Isto é, morto, o cantor foi revitalizado como ídolo. O jornal peruano “Perú21”, por exemplo, destinou toda a mancha gráfica para a imagem de arquivo do astro e atribuiu como

título apenas “Se foi o rei”, enfatizando, na linha de apoio, que o “mundo está comovido com a morte repentina”. O “*Times Herald-Record*” traz apenas o título “Rei do pop”, como uma espécie de condecoração ao ídolo e apresenta o fato de sua morte com uma imagem em close, também de um show antigo do cantor que, não por acaso, é extremamente semelhante à imagem publicada no Peru, ambas com crédito atribuído à *Associated Press*.

Figura 141- O rei se foi destaca a manchete do jornal *Perú 21*



Figura 142- Fotografia de arquivo no *Times Herald-Record*



Fonte: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=062609> (ambas)

Outras publicações não empregaram, claramente, a palavra rei, mas, simplesmente, “Jacko está morto” ou “Era de carne de osso”, remetendo ao mesmo endeusamento das demais instituições midiáticas. No que tange às imagens, tema desta tese, poucas instituições jornalísticas mostraram o cantor em sua face atualizada, a maior parte foi buscar nos arquivos do auge da carreira a forma de imortalizar o ídolo, como pode ser percebido abaixo nesta relação de capas publicadas na Folha de São Paulo.

Figura 143- Matéria especial da Folha de São Paulo



Fonte: Acervo pessoal da autora

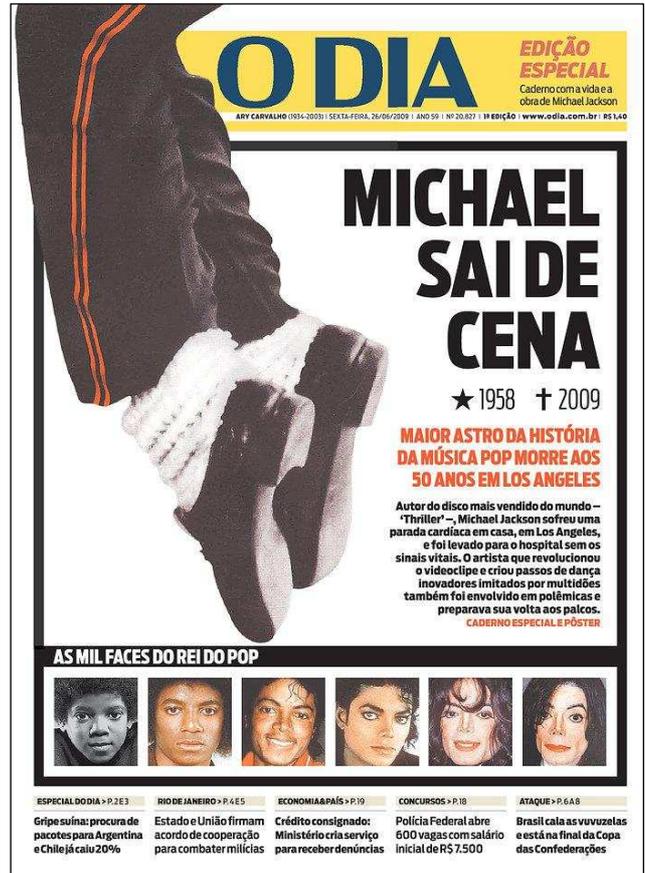
Com base no mencionado acima, as instituições midiáticas são autorizadas, socialmente, a quebrar a última imagem de Michael Jackson. O seu apagamento acontece pelo reavivamento das imagens do auge de sua carreira que já não colonizavam mais a memória viva. Os sucessivos escândalos em que o cantor estava envolvido haviam retirado de circulação as imagens do astro como um cantor de sucesso ou como um dançarino criador do passo *moonwalk*. Com sua morte, as imagens de suas dezenas de plásticas, a perda da cor e até mesmo o julgamento de pedofilia, imagens estas produzidas e reiteradas pela mídia, sofreram um processo de apagamento ou de exclusão da circulação, tendo em vista que outras imagens são eleitas para sintetizar o acontecimento.

Algumas publicações chegaram a empregar as várias faces de Michael Jackson numa espécie de linha do tempo das mutações sofridas ou feitas pelo cantor, contudo, tais imagens aparecem como pequenos retratos em tirinhas, quase que 100% das vezes no pé da página ou sobrepostas em imagens que “abafam” ou reduzem a importância delas. Isto ocorre na capa do jornal *Arizona Daily Star*, por exemplo, e também na capa de *O Dia*.

Figura 144- Imagem de arquivo publicada em diversos jornais e no *Arizona Daily Star*



Figura 145- Destaque simbólico aos sapatos e meias do cantor no O dia

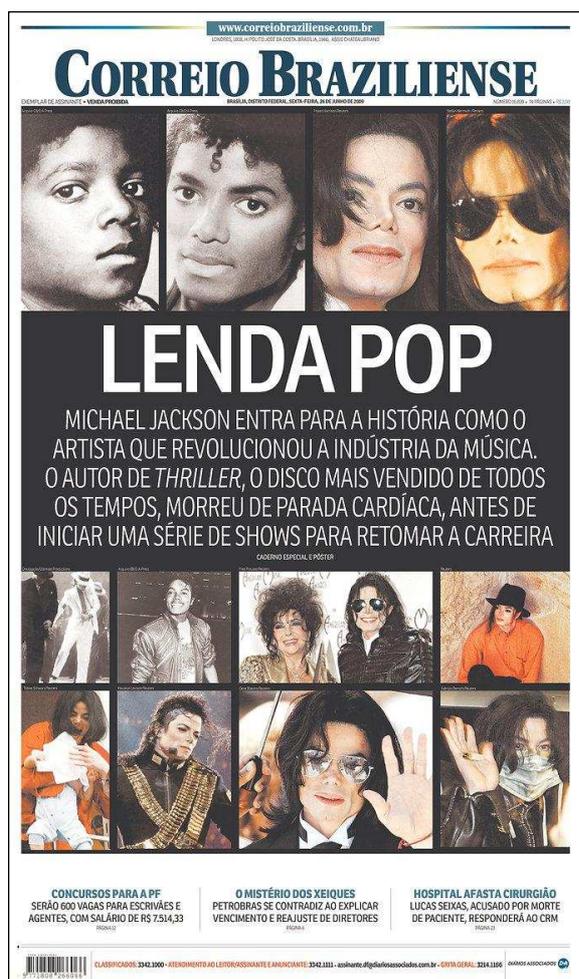


Fonte: <http://www.newseum.org/todayfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=062609>

As imagens que narram a história do cantor através de suas transformações físicas não impactam como as imagens maiores. No caso do jornal americano, a fotografia do show ocupa pelo menos três colunas, enquanto pequenas fotos de momentos marco da carreira do ídolo aparecem como janelas para uma cronologia. Já o jornal “O dia” traz como imagem principal da capa os clássicos sapatos de Michael Jackson que immortalizaram o passo de dança *moonwalk*. Ainda que o ídolo não esteja aparecendo, a manchete “Michael saiu de cena” e os pés virados para fora, rompendo a linha da moldura da capa, reiteram essa posição mencionada no título de modo criativo, tanto que esta capa foi considerada uma das melhores a respeito da cobertura do fato. Ao empregar a cartola “As mil faces do rei do pop”, a publicação trouxe vários retratos do ídolo desde o começo da carreira e, embora a última seja, exatamente, a fotografia de sua prisão, em 2003, o sentido gerado é

menos de desvalorização ou de retomada dos escândalos e mais de uma vitimização do astro, apelando para o aspecto emocional e para as imagens anteriores veiculadas. O único dispositivo midiático jornalístico que trouxe à tona fotografias dos momentos mais atuais do cantor foi o jornal brasileiro Correio Braziliense.

Figura 146- Correio Braziliense destaca a lenda pop



Fonte: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=062609>

Nesta capa, percebe-se uma preocupação com a escolha das imagens para compor a edição, pois as quatro primeiras fotografias foram escolhidas por ângulos, isto é, a primeira e a terceira trazem o cantor com o rosto em diagonal, já a segunda e a quarta, mais de frente. Tais imagens também se diferenciam pelas cores, as duas primeiras em preto e branco e as duas últimas coloridas. Abaixo da manchete “Lenda Pop”, outras oito fotografias foram dispostas, como um relato visual dos

principais fatos que marcaram a carreira do astro, inclusive a polêmica imagem, banida de todas as demais publicações, da apresentação do filho de Michael Jackson na sacada de um hotel na Alemanha. As duas últimas imagens desta sequência mostram o cantor acenando após a absolvição no julgamento em 2005 e suas últimas aparições, debilitado pela saúde. A cena final parece indicar uma despedida do cantor, sendo que, mesmo ao recuperar imagens emblemáticas da carreira, a imagem construída em consenso pelas instituições midiáticas, em interação com atores e instituições não midiáticas, como será visto posteriormente, é a de rei do pop que, no texto do próprio Correio Brasiliense, “revolucionou a indústria da música”.

Entretanto, para além da evolução imagética do astro, alguns dispositivos utilizaram para representar a morte de Michael Jackson, em suas capas, uma famosa fotografia empregada para a divulgação do *single* “Thriller”, seu maior sucesso, caso dos jornais “Meia Hora”, do Brasil, e “Crítica”, do Panamá. Ambos empregaram a mesma fotografia, porém, a edição brasileira fez um recorte na imagem, aproximando-a.

Figura 147- Thriller em capa de mau gosto do Meia Hora



Fonte: <www.meiahora.com.br/arquivo>

Figura 148- O panamenho Crítica traz a trajetória no astro



Fonte: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=062609>

Quanto ao texto verbal, há diferenças evidentes. O primeiro dispositivo, por ser de cunho mais sensacionalista, optou por um título que pode ser visto como

irônico, “Descanse em paz, Michael”, ao mesmo tempo em que a escolha do texto da linha de apoio fica entre o criativo e o mau gosto completando o sentido do título. O texto diz “Nasceu negro, ficou branco”, referindo-se às frequentes mudanças físicas do ídolo, e “vai virar cinza”, remetendo à decomposição dos corpos. Além dessa escolha verbal, percebe-se, pelas demais chamadas da capa, que a publicação emprega verbos e frases na linguagem coloquial, aproximando-se da fala. Já a segunda publicação, a “Crítica”, centraliza a figura de Michael Jackson na cena do videoclipe e sinaliza na manchete com “Fim do Thriller”. Logo abaixo, são dispostas sete fotografias que trazem momentos marco da carreira do astro, assim como inúmeras publicações o fizeram. No entanto, além da imagem do clipe, que chama a atenção por si só, o *lead* da capa traz dados da morte e destaca que “Aquele menino sorridente de cabelo negro e encaracolado deu lugar a um Michael Jackson de aspecto andrógono, de pele branca, lábios vermelhos, cabelo liso, magro e um nariz diminuído pelas inúmeras intervenções cirúrgicas. Hoje, o mundo chora sua morte”. Com este texto, a edição panamenha faz um apanhado da carreira do cantor, mas a frase final elimina qualquer dúvida ou polêmica ao afirmar que o “mundo” chora a morte do cantor, ou seja, não se trata apenas de uma celebridade, mas se trata do autor de *Thriller*, se trata de Michael Jackson, um ídolo em escala mundial.

Assim, é possível afirmar que Michael Jackson morreu aos 50 anos de idade, mas foi eternizado, no processo de circulação, como negro e no auge de sua carreira. Essa **eleição** se dá em três momentos distintos: em primeiro lugar pelo acesso às imagens da morte; segundo, pelo discurso midiático construído nos dispositivos midiáticos jornalísticos como blogs, capas de jornais e programações de TV, e, terceiro, pela apropriação e replicação desse discurso em dispositivos diversos, não só jornalísticos, mas essencialmente de atores individuais que se tornaram fundamentais para barrar o acesso ao espaço midiático de outras imagens que não fossem positivas à imagem do cantor.

Ainda, quanto ao processo de midiatização das imagens pelos dispositivos midiáticos, é relevante destacar o papel dos ícones atrelados ao cantor, em especial a luva branca. Mesmo na ausência da figura do cantor, alguns dispositivos utilizaram este elemento icônico como uma forma de representação, pois, ao ver a luva, não há como não se lembrar do astro, tamanha a popularidade do objeto. Isto é, a imagem da luva sem Michael Jackson representa, de um lado, seu fim, e, de outro,

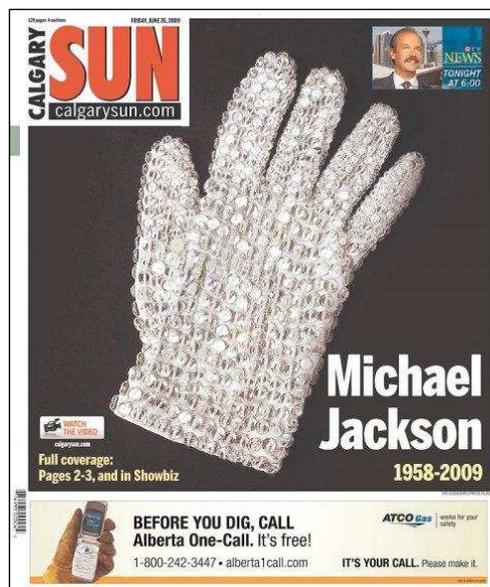
seu reinado para além de sua própria fisionomia. A revista *Veja* utilizou, na capa da edição de 1º de julho de 2009, apenas uma luva branca feita de brilhantes e ouro indicando para o alto, sobre um fundo preto. Sem nenhuma manchete, a revista destaca apenas a data de nascimento e morte do astro. O rei do pop foi para o céu, sintetiza imagetivamente. Já o americano “*CalgarySun*” utiliza o mesmo recurso da luva de brilhantes, mas o efeito de sentido construído é outro, pois a luva está disposta de tal forma sobre o fundo negro que parece um aceno estático. Contudo, a capa, eleita como a melhor em âmbito mundial pelo site americano *Photo District News*, é do jornal brasileiro *Extra*. A composição é semelhante às outras duas, porém a luva aparece caída no final da página. No topo da capa lê-se apenas Michael Jackson e o ano de seu nascimento e morte, como nos clássicos obituários. Porém, a disposição da luva caída figurativiza a morte, sem que seja preciso mencioná-la.

Figura 149- Capa da revista *Veja*



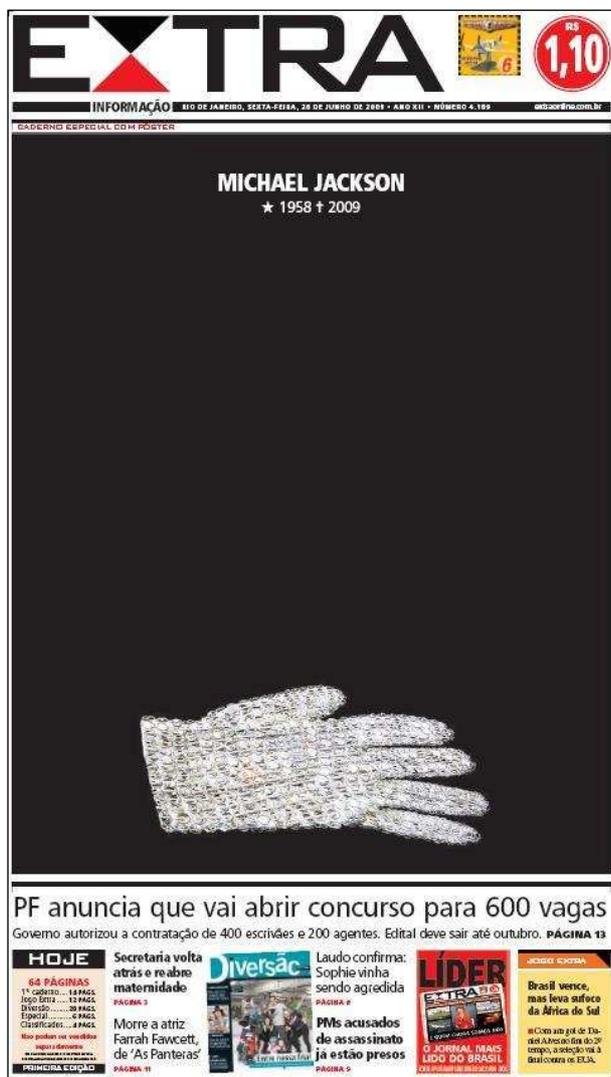
Fonte: Acervo da autora

Figura 150- Apenas a Luva se despede no *Calgary Sun*



Fonte: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=062609>

Figura 151- Jornal Extra: capa considerada a melhor do mundo



Fonte: <<http://www.newseum.org/todaysfrontpages>>

Tem-se, portanto, além da eleição da imagem do cantor no auge da carreira pelos dispositivos midiáticos jornalísticos e da restrição de imagens mais atualizadas, a retomada hipervalorizada dos ícones que não apenas representavam Michael Jackson, mas o traduziam, de forma a também produzir uma espécie de símbolo. Ou seja, a luva simboliza Michael Jackson, que simboliza o pop, que é simbolizado midiaticamente, após sua morte, vivo.

Não obstante, o velório de Michael Jackson também foi amplamente coberto pelas instituições jornalísticas. Após a sua cristalização como mito e a reiteração desta posição, a partir da exclusão de imagens atualizadas do cantor, o velório foi produzido para a mídia, isto é, um show foi organizado não somente para

homenagear o astro, mas para condecorá-lo como o rei do pop efetivamente, imortalizando-o na imagem. É válido lembrar que a imagem, por sua etimologia, já está atrelada à noção de morte, seja sua antecipação ou sua refutação⁶¹. As estratégias empregadas pelos dispositivos midiáticos, no caso do funeral do cantor, levaram em consideração o fato de o caixão estar fechado, portanto, não havia como mostrar Michael Jackson. Ao mesmo tempo, mostrá-lo vivo, no auge da carreira, já era uma imagem reconhecida e, portanto, legitimada, o que determinou tal escolha. Além disso, os filhos de Michael Jackson nunca foram vistos, exceto quando ainda bebês, mas, no velório, aparecem em público pela primeira vez, preenchendo a lacuna da falta de imagens recentes. Isto é, a imagem de caixão fechado remeteria a uma espécie de “velório sem defunto”, parafraseando Mário Quintana, mas tal defunto é imortalizado, vivo, em imagens de arquivo, de shows, disponibilizadas em um telão logo acima do palco.

Não sendo o bastante, os filhos do cantor morto geram um fato que é aparecer em público para refazer, via discurso e lágrimas, a imagem do pai, maculada antes de sua morte. Os jornais “*Zero Hora*” e “*La Frontera*”, por exemplo, destacaram em suas capas as imagens do funeral. Na capa de ZH é possível perceber que a imagem ocupa três colunas e a manchete principal não trata do memorial, refere-se, sim, à duplicação da BR 101. Mesmo assim, a imagem mereceu o maior espaço da capa, tendo como título em letras azuis “O último show”. Observa-se, ainda, que a escolha da editoria de fotografia por esta imagem, e não outra, dentre as inúmeras do funeral, está no fato de mostrar o letreiro em branco, na lateral direita da fotografia, dizendo “Em amor à memória de Michael Jackson, rei do pop”. Ou seja, tal afirmação reforça a construção imagética já feita pelos movimentos anteriores, nos dispositivos midiáticos jornalísticos, de não publicar imagens atualizadas do astro.

Já o “*La Frontera*” empregou pelo menos três colunas de alto a baixo da capa, da edição de 8 de julho, para tratar do funeral de Michael Jackson. Chama a atenção, na composição da capa, não apenas a seleção das imagens, mas principalmente o título. A imagem principal traz um fragmento de show onde uma montagem de momentos da carreira do ídolo é apresentada, abaixo são dispostas

⁶¹ Edgar Morin discute a imagem como uma forma de afastar o medo da morte, ao mesmo tempo em que é uma forma de antecipar tal fato. Isto é, o objeto é eternizado e assassinado no momento em que é transformado em imagem.

três pequenas fotografias em preto e branco do astro, remetendo a uma cronologia desde seu nascimento, excluindo, porém, imagens polêmicas e centrando-se em fotografias de momentos iniciais da carreira. Logo abaixo desta sequência de pequenos retratos, uma fotografia do caixão coberto de rosas vermelhas e, logo ao lado, um pequeno close da filha de Michael Jackson, Paris, em lágrimas. Entretanto, o título evidencia o argumento que justifica tal composição, pois o texto verbal diz “Celebração à vida” em letras amarelas e, em um corpo de letra bem menor, no canto direito da imagem, em vermelho, “descanse em paz”. Subentende-se, desta construção textual e visual, que o velório de Michael Jackson foi uma celebração à sua vida e, portanto, uma forma de ressuscitação do morto diante de câmeras, mas não um simples retorno, um retorno ao auge da carreira ou à sua imagem primeira.

Figura 152- O funeral em imagens
Jornal Zero Hora



Fonte: Acervo da autora

Figura 153- Jornal La Frontera enfatiza
o show-funeral



Fonte: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=070809>

Todavía, nem todos os jornais adotaram, em suas páginas de capa, as imagens de Michael Jackson projetadas no telão, pois, tendo em vista o breve discurso da filha do cantor, Paris passou a receber atenção em inúmeros veículos

seja por seu primeiro aparecimento público, seja por suas palavras que reforçaram a imagem de um pai bondoso, refutando de vez as polêmicas envolvendo a pedofilia ou maus tratos contra crianças. O “*Chicago Sun-Times*”, por exemplo, abriu, na capa, a imagem da menina aos prantos e utilizou a frase entre aspas “Eu o amo muito” como título. Sobre a fotografia maior, no canto esquerdo, observa-se a fotografia de Michael Jackson em um de seus shows mais antigos. Tal estratégia de empregar a foto da filha do cantor e de inserir nela a imagem do astro foi feita por vários dispositivos com a intenção de reiterar de qual Michael Jackson se está falando e, portanto, qual seria a imagem eternizada, como é o caso do “*Daily News*”.

Figura 154- Filha de Michael Jackson dá depoimento emocionado

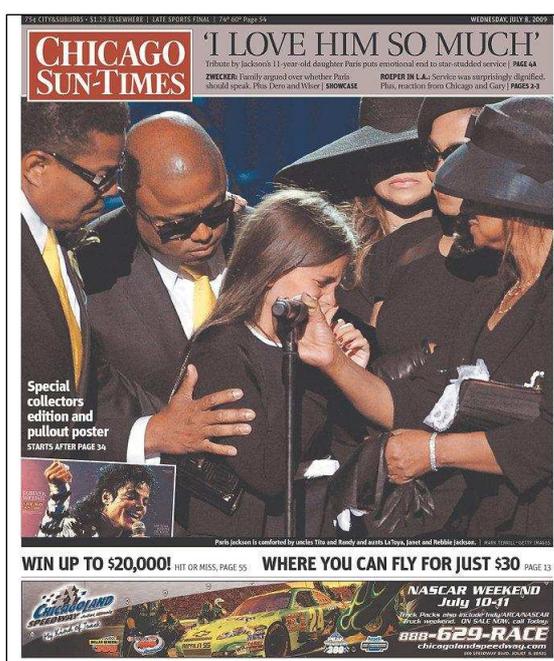
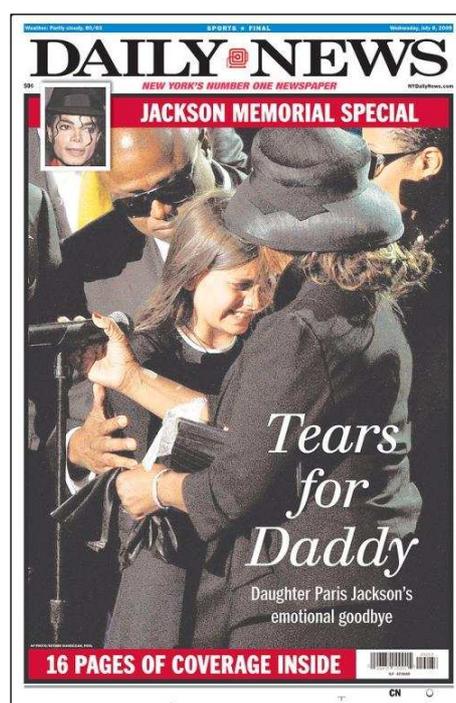


Figura 155- Daily News “Lágrimas para o papai”



Fonte: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=070809>

É possível perceber nas capas abaixo, do “*Daily Mirror*” e do “*Metro*”, que as fotografias de Michael Jackson, inseridas como pequenos selos nas capas, como se houvesse a necessidade de atribuir um rosto ao rei do pop, não são exatamente idênticas, mas todas, sem exceção, se referem a momentos da carreira do astro compreendidos entre 1987 e 1998, ou seja, anos de grande sucesso, quando as alterações físicas ainda estavam principiando.

Figura 156- Daily Mirror traz filhos de Michael Jackson em primeiro plano



Figura 157- Capa do jornal Metro de Nova York



Fonte:

<http://www.newseum.org/todaysfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=070809>

Desta forma, tem-se, na cobertura do velório de Michael Jackson, uma continuidade da cobertura iniciada com sua morte. Além do registro do fato, a construção do acontecimento jornalístico fica evidente não só na escolha das imagens, mas principalmente na articulação com os textos verbais. As instituições midiáticas jornalísticas chancelam a orquestração de um apagamento das imagens polêmicas do cantor ao sobrepôr, nas fotos atuais, do próprio velório, as fotografias do ídolo no auge da carreira, em não raras vezes, negro. Contudo, tal orquestração é impulsionada pelo fazer das próprias instituições não midiáticas que também produzem discursos específicos para a midiatização, pois o próprio espetáculo do memorial foi produzido de modo a reiterar e imortalizar uma percepção do ídolo. Assim, mais do que eleger imagens e textos, os dispositivos midiáticos serviram como agentes de construção simbólica de Michael Jackson, restringindo qualquer outro tipo de imagem ao espaço midiático.

Este aspecto fica evidente quando o médico do cantor, Dr. Murray, foi a julgamento em novembro de 2011. A notícia do julgamento e a sentença foram acompanhadas pelos familiares e fãs do cantor, porém, quanto à midiatização das

imagens, nota-se que não houve destaque ou retomada da imagem de Michael Jackson. Ao contrário, as fotografias presentes mostravam os familiares do astro e o próprio médico, mas não retomaram as cronologias, o que é comum em termos de rememoração de acontecimentos. O julgamento deixou transparecer a necessidade de manter intacta a imagem produzida de Michael Jackson após a sua morte. Além disso, o próprio fato, a sentença com a condenação, recebeu espaço bem menor nas manchetes, raramente ocupando a primeira página e recebendo apenas uma nota coberta⁶², por exemplo, no Jornal Nacional. Essa perda de interesse se deve, em parte, ao fato de que as próprias instituições midiáticas já haviam condenado o médico ao transformar Michael Jackson em vítima muito antes de 2011. Contudo, um aspecto da cobertura do julgamento tornou-se emblemático e será retomado mais a frente nesta tese: a veiculação, pela acusação, de uma imagem de Michael Jackson morto, na maca do hospital, e durante a necropsia, imagens, estas, negadas socialmente.

6.3.2 Produzindo a convenção: entre instituições não midiáticas e atores individuais midiaticizados

A cobertura da morte de Michael Jackson demonstra a atuação determinante dos atores midiáticos e das instituições não midiáticas no fazer das próprias instituições midiáticas jornalísticas. A partir do momento em que atores e instituições, que não possuem o dispositivo midiático como seu elemento inerente, passam a produzir materiais significantes e colocá-los em circulação em dispositivos que usam e partilham, como blogs, fotologs, canais de vídeos, álbuns, as próprias práticas das instituições midiáticas passam a ser atravessadas por este fazer, num processo de interação cíclica que caracteriza a própria circulação. Isto é, o que interessa, aqui, é aquilo que permeia, que, distribuído, produz circulação entre os pólos constituintes da semiose. No entanto, no caso Michael Jackson, há uma sobreposição de lógicas midiáticas no sentido de que tanto atores individuais como instituições não midiáticas (a família, a gravadora, a polícia), passaram a produzir conteúdos para, de um lado, inserir na esfera midiática, acessá-la, e, de outro, para barrar imagens destoantes.

⁶² Nota coberta refere-se ao termo jornalístico para definir uma breve notícia narrada pelo âncora e coberta por imagens, sem a presença de repórteres no local do fato.

Neste aspecto, a família do cantor, por exemplo, e a própria gravadora pela qual seria lançado o seu novo álbum “*This is It*”, disponibilizaram, para as agências de notícia e para as instituições midiáticas, imagens de arquivos do ídolo no auge de sua carreira, bem como uma gama de fotografias que retratam a trajetória do astro desde os períodos iniciais na década de 70. Ao fazer isso, as instituições não midiáticas acabaram impedindo que a imagem do cantor recebendo os primeiros socorros, no dia de sua morte, tivesse tempo de permanência nos dispositivos midiáticos jornalísticos. Isto é, para barrar a continuidade da circulação da imagem, agressiva e de baixa qualidade, feita como um flagrante delito no dia da morte do cantor, a instituição não midiática ofertou uma quantidade grande de imagens de arquivo do astro, numa forma de preencher a lacuna da ausência de registros do momento de sua morte e para abafar a imagem posta em circulação.

Além disso, o acesso à *Neverland*, o local onde Michael Jackson residia, também foi oficialmente negado pela polícia americana, tendo como argumento a necessidade de investigações. Contudo, tal restrição impediu que imagens atualizadas do modo de vida do astro fossem apresentadas e nem mesmo a “cena do crime” pôde ser retratada ou reconstituída. Desta maneira, a morte de Michael Jackson ficou caracterizada pela falta de registros visuais e, em seu lugar, imagens de sua vida pública foram reproduzidas e disponibilizadas. A família do cantor, antes desaparecida do noticiário, ressurgiu em homenagens póstumas, o que, aliás, culmina com o próprio funeral de Michael Jackson em julho de 2009.

O cantor morreu no dia 25 de junho, porém, seu corpo foi preservado para que fosse possível, além de concluir os laudos do IML, realizar um grande funeral mais de uma semana depois. O tributo a Michael Jackson foi produzido para a mídia como um grande espetáculo que englobou centenas de artistas e familiares, reunindo milhares de fãs. Isto implicava dizer que a instituição não midiática família, juntamente com a gravadora do artista, orquestrou um evento com fins explícitos de distribuição, procurando valorizar esse imaginário planejado, tanto é que cada passo da organização do show foi acompanhada, de perto, através de dispositivos jornalísticos. Foram disponibilizados mais de 17 mil ingressos para fãs e todo o memorial foi produzido pela *AEG Live*, mesma empresa que estava à frente da retomada da carreira de Michael Jackson.

As emissoras de TV, como a CNN e a Rede Globo, por exemplo, transmitiram o funeral ao vivo no meio da tarde, como um grande evento, como pode

ser observado na imagem abaixo (figura 158), extraída de vídeo disponível no *YouTube* com a chamada da CNN e a vinheta da Rede Globo.

Figura 158- Frame cobertura da CNN reprisada no Brasil pela Globo



Fonte: <www.youtube.com/watch?=iyk2zkjajs>

Figura 159- Vinheta da cobertura da Globo para o velório do ídolo



onte: www.youtube.com/watch?=iyk2zkjajs

Além disso, as emissoras interromperam suas habituais programações para acompanhar, minuto a minuto, o funeral do cantor. A estratégia da instituição não

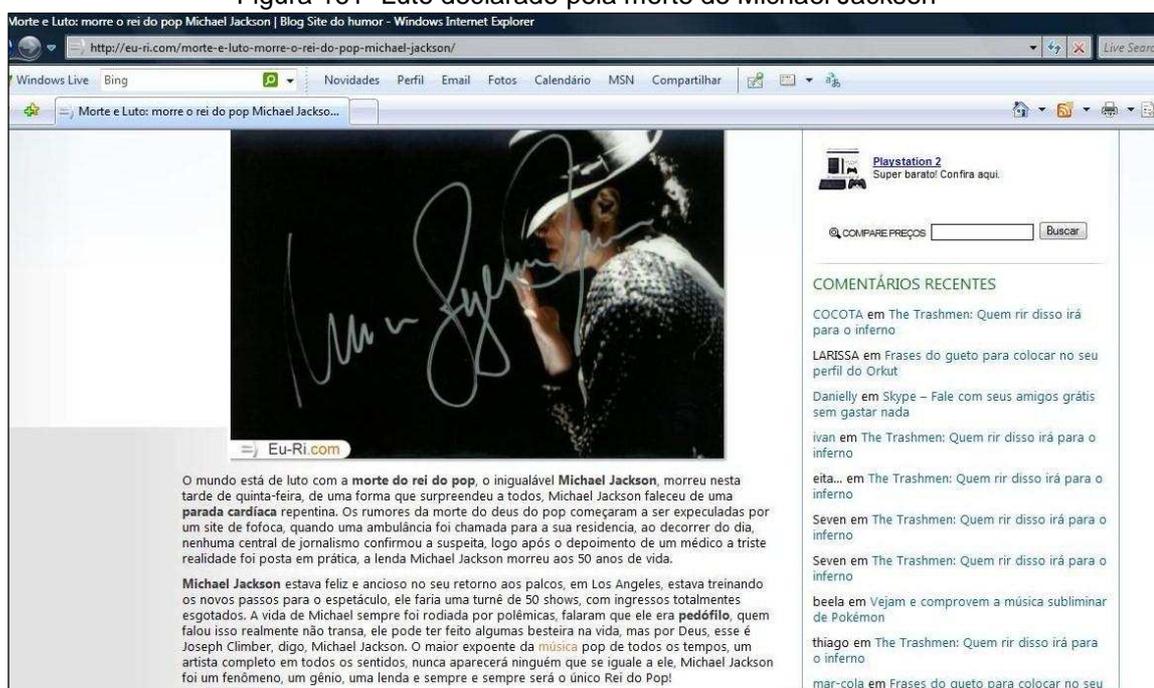
mediática de pautar os dispositivos midiáticos jornalísticos funcionou por dois pontos: primeiro, pela superprodução elaborada, que por si só já se tornaria notícia, e segundo, pela escolha do próprio horário do funeral. Ao ser marcado para o horário da tarde, 15 horas nos Estados Unidos e 16h no Brasil, nenhum programa nobre foi interrompido, portanto, houve espaço para a alteração da grade de programação, o que não aconteceria se o evento tivesse sido programado para 21h, por exemplo. É de se observar, ainda, que neste horário a maioria dos americanos estava no trabalho, o que gerou um número recorde de acessos via internet. As transmissões ao vivo online geraram um excesso de tráfego, chegando a atingir, segundo dados da AKAMAI (empresa que desenvolve programas para aceleração de acesso e navegação), mais de 109 milhões de acessos por minuto. Esta iniciativa teve como finalidade não só agendar as instituições midiáticas que não poderiam deixar de abordar o fato, mas, essencialmente, os atores individuais midiáticos que passaram a funcionar como replicadores e retransmissores do que estava sendo midiaticizado.

Diga-se, a propósito, que, neste caso, o papel dos atores individuais foi fundamental para a eleição das imagens-símbolo do acontecimento, isto porque, tão logo a morte do cantor foi anunciada através do blog TMZ, dezenas de publicações focadas na carreira do astro pop passaram a produzir conteúdos de modo a rememorar os fatos mais marcantes de sua carreira desde os *Jackson Five*. Desta forma, contribuíram para a circulação de imagens, uma vez que foram disponibilizadas muitas fotos de fãs com o ídolo ou mesmo imagens pessoais, fotografias de arquivos e capas de álbuns, de modo que as imagens inscritas nos dispositivos midiáticos jornalísticos foram reinscritas em dispositivos não jornalísticos, voluntariamente, pelos próprios atores individuais que também se midiaticizam. A cobertura noticiosa, efetuada pela Rede Globo, por exemplo, logo foi transformada em vídeo e postada no YouTube, postada para lembrar do astro, o que demonstra que os atores individuais não se limitaram a acompanhar as notícias, mas passaram a produzir materiais significantes para disponibilizar nos dispositivos a que tinham acesso. Isto revela que os atores individuais se apropriam, cada vez mais, das lógicas do campo das mídias, uma vez que recursos de edição, postagens e diagramação passam a pertencer ao cotidiano de pessoas comuns, com o único objetivo de criar materiais para pôr em circulação. Portanto, não basta estar

evidenciada a opinião do autor do blog e, ao mesmo tempo, a opinião já esboçada pelos próprios dispositivos midiáticos jornalísticos.

Outro blog, por exemplo, traz uma imagem autografada de Michael Jackson, ainda negro, e no texto verbal “Morte e luto: morre o rei do pop Michael Jackson”. No corpo do *post*, o autor afirma que “o mundo está de luto com a *morte do rei do pop*, inigualável. Michael Jackson morreu nesta tarde de quinta-feira de uma forma que surpreendeu a todos...” Novamente o grifo do autor do blog enfatiza a expressão rei do pop, mesma expressão adotada na maioria das publicações nacionais e internacionais sobre a morte do cantor americano.

Figura 161- Luto declarado pela morte de Michael Jackson



Fonte: <www.eu.ri.com/morte-e-luto-morre-o-rei-do-pop-michael-jackson.html>

Além dos blogs e vídeos postados no YouTube, muitos *tweets* foram trocados a partir da confirmação da morte, num processo de replicação bastante intenso. No entanto, o que chama a atenção, no caso em análise, é que a partir das primeiras postagens, novas postagens foram geradas, sendo que os dispositivos midiáticos passaram a contar com vídeos de crianças imitando o ídolo, memoriais, fotos, depoimentos, numa abordagem que reproduzia o que a mídia, em interação com as instituições não midiáticas, articulava no espaço midiático. Porém, mais do que simplesmente reproduzir discursos, os atores individuais passaram a produzir

materiais significantes e a afetar as instituições midiáticas, impedindo que imagens do cantor em momentos polêmicos fossem veiculadas. Tal impedimento se deu através da rejeição destas imagens e pela circulação massiva de imagens do cantor no auge da carreira, entre os anos de 1987 e 1993.

Com base no mencionado acima, as instituições midiáticas são autorizadas socialmente a quebrar ou apagar a última imagem de Michael Jackson, ou seja, sua imagem mais recente. O seu apagamento acontece pelo reavivamento dos momentos em que o cantor aparece no auge de sua carreira, o que já não colonizava mais a memória visiva coletiva. Os sucessivos escândalos em que o cantor esteve envolvido tinham tornado opacadas as imagens do astro como um cantor de sucesso ou como o criador do *moonwalk*. Com sua morte, as imagens de suas dezenas de plásticas, a perda da cor e até mesmo o julgamento de pedofilia sofrem um processo de apagamento, tendo em vista que outras imagens são eleitas para sintetizar o acontecimento. Essa eleição se dá em três momentos distintos: em primeiro lugar, pelo acesso às imagens da morte; depois, pelo discurso midiático construído nas capas dos jornais e, finalmente, pela apropriação e replicação desse discurso em dispositivos diversos, não só jornalísticos, o que gera novas inscrições em dispositivos midiáticos.

Este processo de reinscrição das mesmas imagens é visível no YouTube, onde é possível encontrar mais de 9 milhões de vídeos sobre o cantor, a maioria deles remetendo a apresentações, shows ou a montagens com detalhes da carreira. São mais de 73 mil vídeos apenas de tributos, muitos envolvendo músicas do astro ou, como pode ser visto nos frames abaixo, englobando canções famosas por suas letras de despedida ou declarações de amor. A música de Celine Dion, utilizada no filme *Titanic*, "*My heart Will Go On*" é empregada em inúmeros vídeos. Nas imagens abaixo, observa-se que, neste tributo em especial, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=-0X-ycUbrTg>, as imagens do cantor no auge da carreira são inseridas em intervalos entre outras imagens mais atuais.

Figura 162- Vídeo tributo à Michael Jackson

Michael Jackson - My Heart Will Go On Tribute

mrmichaeljackson91 + Inscrever-se 17 vídeos

Amostra grátis - TRÉSemmé. Pegue sua aqui Resultado de saída todos os dias. Anúncios Google

4:33 / 4:39

Gostei + Adicionar a Compartilhar

1689

Enviado por mrmichaeljackson91 em 25/08/2009

Michael Jackson Tribute

King Of Pop

15 pessoa(s) gosta(m), 0 pessoa(s) não gosta(m)

THE AMAZING RACE
SPACE

GRAVE SEU VÍDEO, PREENCHA O FORMULÁRIO E PARTICIPE DA NOVA EDIÇÃO 2012.

WWE Royal Rumble
por WWEBrasi2012
6503 Vídeos promovidos

My Heart Will Go On - Michael Jackson
por MJFanatic07
1953 exibições

My heart will go on...Michael Jackson
por ShiningStar4Yno2
4222 exibições

Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=-0X-ycUbrTg>>

Figura 163- Final do tributo ao astro do pop com imagem de arquivo

Michael Jackson - My Heart Will Go On Tribute

mrmichaeljackson91 + Inscrever-se 17 vídeos

I just can't stop loving you...

Marka Diabo Camiseteria
Mais de 2700 estampas de Cultura Pop e puro Rock'n'Roll.
markadiabe1.websiteseguro.com Anúncios Google

4:34 / 4:39

Gostei + Adicionar a Compartilhar

1689

Enviado por mrmichaeljackson91 em 25/08/2009

Michael Jackson Tribute

King Of Pop

15 pessoa(s) gosta(m), 0 pessoa(s) não gosta(m)

THE AMAZING RACE
SPACE

GRAVE SEU VÍDEO, PREENCHA O FORMULÁRIO E PARTICIPE DA NOVA EDIÇÃO 2012.

WWE Royal Rumble
por WWEBrasi2012
6503 Vídeos promovidos

My Heart Will Go On - Michael Jackson
por MJFanatic07
1953 exibições

My heart will go on...Michael Jackson
por ShiningStar4Yno2
4222 exibições

Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=-0X-ycUbrTg>>

O efeito destas inserções de imagens antigas reforça e contribui para a criação da imagem símbolo, pois, apesar da existência de outras fotografias do cantor, são aquelas em que ele aparece negro, em shows da década de 90, que

eternizam o referente. Isto é, mesmo que as demais imagens continuem existindo, são as fotografias que retratam seu sucesso que marcam, tanto que o vídeo acima é encerrado não com a imagem última do astro, mas com sua imagem primeira, tudo para justificar e legitimar a condecoração do rei do pop. Destaca-se que em nenhum momento são atribuídos créditos às imagens⁶³, elas parecem ter se tornado de domínio público.

Outro aspecto importante da participação efetiva dos atores individuais, no processo de eleição e midiatização da imagem símbolo de Michael Jackson, diz respeito ao seu funeral. O blog Papelpop (www.papelpop.com) contou com um “usuário-correspondente” no memorial ocorrido no estádio *Staples Center*. Leandro Lapagesse deslocou-se do Rio de Janeiro para Los Angeles, a fim de acompanhar a despedida do ídolo e enviou fotos para o blog.

Figura 164- Internauta torna-se correspondente do funeral



Fonte: <<http://papelpop.com/2009/07/leitor-do-papel-pop-esta-no-funeral-de-michael-jackson/>>

Porém, a “transmissão ao vivo” foi feita através do editor, que estava no Brasil acompanhando, à distância, o fato com postagens com diferença média de, no máximo, 10 minutos entre si. Isto é, o editor acompanhava o funeral via televisão, ou

⁶³ A questão da ausência de crédito coloca em discussão um aspecto que apenas será mencionado neste momento e retomado posteriormente, que diz respeito ao jornalismo que nasce desta replicação de imagens, uma vez que as fotografias jornalísticas são inseridas em dispositivos desprovidas de contextos e, até mesmo, infringindo direitos autorais. Por outro lado, inauguram um período novo, onde uma fotografia de um fato datado, perdura, rompendo com o prazo de validade da notícia.

pela própria web, e replicava tais informações no blog, com muitos vídeos do YouTube. Destaca-se que há uma nota de rodapé no site onde os autores se isentam das imagens veiculadas, destacando que todas estão disponíveis em outros sites. O inusitado neste blog, em especial, é que a lógica jornalística do correspondente internacional é aproveitada para dar credibilidade ao que está sendo posto em distribuição.

Figura 165- Vídeo postado no YouTube com cenas filmadas da televisão e dispostas no blog

Arquivo Editar Exibir Favoritos Ferramentas Ajuda

16:10 - Oooops! Não é que o tal garoto do programa britânico tá cantando "Who's Loving You" no palco agora? Kkkkkkk. Vou ficar quieto. Eu sou o tipo de pessoa que não pode abrir a boca no funeral.

16:24 - "We are the World"! Será que Cyndi Lauper vai aparecer?

16:34 - Vejo os irmãos Jackson no palco emocionados. Vejo também a Janet, que eu amo. Tô meio que com lágrimas nos olhos. Ok, Felipe, se controle...

Michael Jackson's Daughter "Paris" Tearful Goodbye

LIVE FOX NEWS FOX NEWS 3:40 ET KILLING "FOOT SOLDIERS," WHILE RELEA NAS 1,764.23 YouTube

0:00 / 0:50

16:40 - Paris, filha de Michael, me fez arrepiar inteiro. "Um dos melhores pais do mundo?" e depois desabando de chorar? Que dó! Viram que Janet pegou a menina e tirou ela dali correndo?

PARCEIRO

contigo!

Noticias

Luiza Brunet encontra Deborah Secco e Roger em restaurante
29 Jan, 2012 19:21

Ingrid Guimarães passeia em shopping com a filha
29 Jan, 2012 18:50

Fonte: <<http://papelpop.com/2009/07/leitor-do-papel-pop-esta-no-funeral-de-michael-jackson/>>

Em outras palavras, os atores individuais, em seus dispositivos, valeram-se de uma estratégia, também midiática, para afetar às demais instituições e produzir discursos. Tal estratégia consiste em reunir o maior número possível de fotografias, arquivos, depoimentos, enfim, matérias, para articular um discurso único de que "morreu o rei do pop" ou de que seu legado "jamais será esquecido", eliminando da circulação entre dispositivos as imagens que tratam do cantor em momentos polêmicos. Assim, a eleição da imagem símbolo se dá na interação, efetiva e explícita, entre instituições midiáticas, não midiáticas e atores midiaticizados através de dispositivos.

Este recurso de restrição "consensual" aparece, principalmente, durante o julgamento do médico que atendeu Michael Jackson e que foi acusado de ser o responsável por sua morte. A promotoria apresentou diversas imagens do cantor em uma maca no hospital e depois do corpo nu do astro durante a necropsia.

Figura 166- Fotografia da fotografia apresentada em inúmeros jornais



Fonte: <www.g1.globo.com>

Figura 167- Corpo durante a necropsia. Imagem chocou fãs

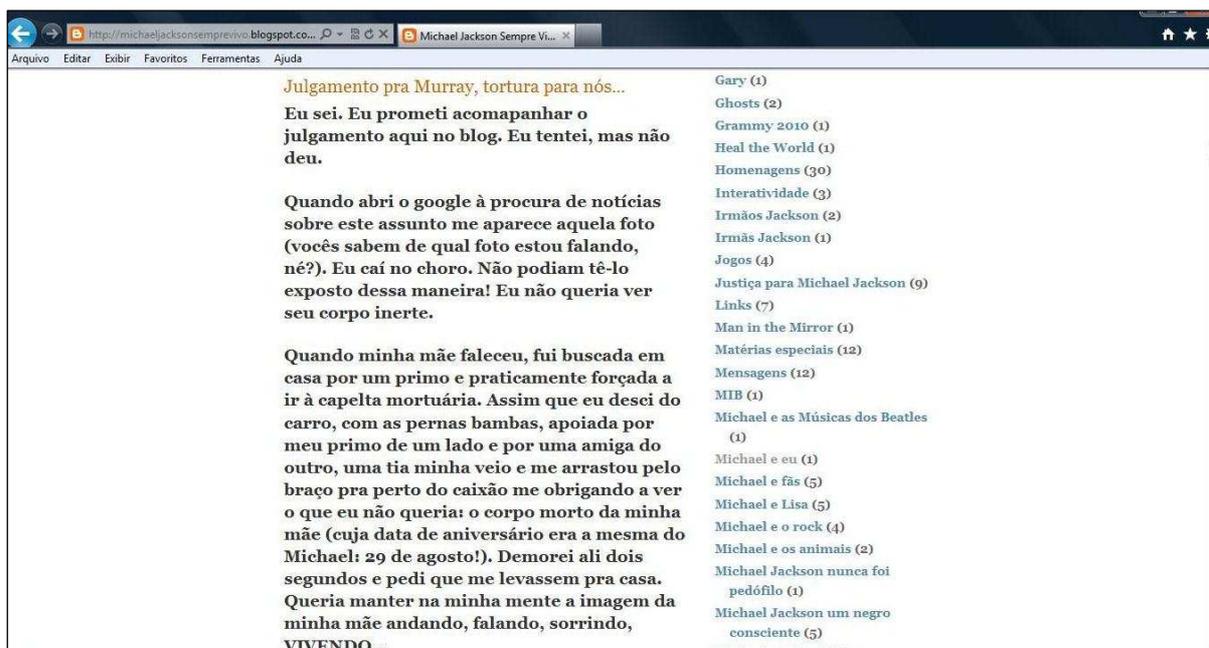


Fonte: <www.g1.globo.com>

Fotógrafos que estavam cobrindo o julgamento registraram as imagens do telão, sendo que tais fotografias foram distribuídas depois para jornais do mundo todo através das agências, como a *Associated Press*. O uso da fotografia da fotografia, porém, chocou e foi rejeitada pelos atores individuais em seus

dispositivos. A autora do blog <<http://michaeljacksonsemprevivo.blogspot.com>>, por exemplo, postou o seguinte texto a respeito da veiculação da imagem de Michael Jackson morto.

Figura 168 - Fãs torcem pela condenação de Murray.



Fonte: <www.michaeljacksonsemprevivo.blogspot.com>

A negação da imagem de Michael Jackson morto por parte dos atores individuais fez com que ela fosse empregada de modo muito rápido e por poucos dispositivos midiáticos, isto é, nem atores individuais, nem instituições romperam com a imagem do astro já simbolicamente erigida. E os dispositivos midiáticos que inseriram tais imagens receberam um número grande de comentários criticando o emprego das fotos-choques, ainda que as imagens estejam disponíveis em arquivos da internet. Mediante estes dados percebe-se que, no caso Michael Jackson, a interação entre instituições midiáticas, não midiáticas e atores sociais midiaticizados foi muito intensa. As instituições não midiáticas, principalmente a família e a polícia, restringiram o acesso da imprensa ao local da morte e às imagens do corpo ou do fato em si. Em contrapartida, ofereceram para as instituições midiáticas uma gama ampla de imagens de arquivo do astro, imagens, estas, reiteradas pelos atores individuais em seus dispositivos. Ao inserir tais fotografias em processos de distribuição, as demais imagens, principalmente aquelas ligadas a situações

polêmicas, deixaram de se tornar visíveis ainda que permanecessem como existentes.

Os atores individuais passaram a produzir materiais significantes de modo a criar uma espécie de barreira protetora da imagem do astro, sendo que, a partir de então, se produziu uma espécie de convenção, tão necessária para a manutenção de uma imagem como símbolo. Dito de outra forma, a partir do momento em que as únicas imagens em circulação de Michael Jackson o apresentavam como um rei do pop, um astro no auge do sucesso, as demais se tornaram desvalorizadas. Mais que isso, a referência passou a ser a própria imagem, pois estas se tornaram totens. Em síntese, no que tange à midiatização da morte de Michael Jackson, é possível dizer que a imagem- síntese dos fatos foi determinada pelo fazer midiatizado das instituições não midiáticas, orquestrada pelas instituições midiáticas, mas chancelada pelos atores individuais.

No que tange à memória, ocorre um apagamento da imagem do cantor modificado pelas cirurgias, abalado psicologicamente, e é recuperado um repertório iconográfico perdido pelo passar dos anos e pelas próprias estratégias da mídia, como a exibição do cantor balançando o filho recém-nascido na janela de um hotel, após a solicitação dos repórteres. Dessa forma, reforça-se não só o poder da midiatização, mas, principalmente, o caráter decisório da circulação para definir e produzir a memória midiática, esta, sim, uma extensora da memória individual.

7 ANÁLISES COLETIVAS: ENTRE AS AFETAÇÕES DO ACONTECIMENTO E A FORÇA SIMBÓLICA DA MIDIATIZAÇÃO

A observação individual dos materiais, conforme apresentado anteriormente, torna visível que se trata, aqui, de uma disputa de regulações de poder entre os vários elementos envolvidos: instituições não midiáticas, instituições midiáticas jornalísticas e atores individuais midiaticizados. Esta disputa e regulação implica em uma constante luta pelo domínio dos capitais, aqui considerando a oferta de sentido e de inscrição de imagens, não só em dispositivos, mas no próprio imaginário coletivo, como principal capital. Após a apresentação de cada coleção, parte-se para uma segunda etapa, ou seja, a análise dos materiais postos em relação, na tentativa de identificar, na distribuição observada, os processos de circulação midiática e de criação das imagens-totens efetivamente, tendo como norte as questões elaboradas, e já apresentadas anteriormente, contemplando, também, as dimensões semiotécnica, sócio-antropológica e comunicacional. Enfatiza-se, porém, que neste momento o raciocínio é organizado pela busca de diferenças e repetições entre os casos, seguindo o que Freud (1987) consideraria como a retomada do sintoma, isto é, a recuperação do rastro. Um sintoma, porém, só existe em função de uma repetição e de uma diferença. É um comportamento, uma lógica que se reproduz sistematicamente e que, ao mesmo tempo, destoa do conjunto das demais lógicas postas em prática.

Assim, entendo a repetição não apenas como a reocorrência, mas como a reprodução de uma lógica comum entre as três coleções, contudo, há também singularidades que são preservadas e que tornam tais casos distintos entre si. Então, de um lado tem-se a repetição do sintoma, portanto, de uma estrutura que permite obter inferências, e de outro, a diferença que pode ser, como afirma Delleuze (1968, p.39), extrínseca ou intrínseca. No primeiro caso, têm-se aquelas características que tornam uma coleção diversa da outra, elementos, situações contextuais. Já a diferença intrínseca tem a ver com a posição, o lugar, elementos do social convocados e, diretamente, com a noção do simbólico, uma vez que este está visceralmente ligado ao conceito de alteridade. Deste modo, a primeira etapa deste capítulo é o levantamento relacional entre repetições e diferenças entre os três casos que compõem o corpus desta tese.

Numa segunda fase, dentro das análises relacionais transversais, identificam-se as lógicas midiáticas mobilizadas para a “produção” de imagens simbólicas, posteriormente totêmicas. Estas lógicas são desenvolvidas em termos de categorias ou etapas que podem ser percebidas em todos os casos e que apontam os elementos necessários para tal. Para evidenciar este processo, foi desenvolvido um quadro com os movimentos midiáticos de aparecimento/apagamento/restrrição das imagens sobre os três casos, sendo possível realizar comparações e inferências a partir de então. Para complementar, foram recuperadas as principais imagens a partir das vetoras, ou seja, foi feito um movimento metodológico chamado *top-down bottom up*⁶⁴, que trata de uma decomposição da imagem final, portanto, daquela considerada vetora, ou totêmica, até recuperar os movimentos de inclusão e exclusão desta e de outras fotos na circulação. Ainda que o propósito não seja o de efetuar uma cronologia dos acontecimentos, constata-se que as datas (pelo menos os anos) são importantes para identificar a permanência destas fotografias em circulação e que permitem retomar a hipótese de base deste trabalho a respeito da criação de imagens-totens por meio dos fluxos contínuos, das inserções replicantes das mesmas imagens que geram uma ligação do tipo decalque da imagem ao referente.

Após este conjunto de interpretações coletivas iniciais, procede-se especificamente à abordagem do poder simbólico em aproximação com a abordagem da totemização e da autorreferencialidade midiática, mobilizando, portanto, os conceitos teóricos já abordados anteriormente de modo a responder as perguntas organizadoras deste trabalho de doutoramento.

⁶⁴ Termo cunhado para definir, no estudo dos sistemas de informação, um modo de análise que envolve considerar, inicialmente, o sistema como um todo e, a partir de então, para uma especificação genérica dos módulos que o compõem. Subsequentemente, a descrição desses módulos é refinada, possivelmente recorrendo à partição deles em submódulos, os quais são, então, detalhados, até atingir os elementos básicos do sistema. Já a abordagem bottom-up envolve considerar, inicialmente, a descrição detalhada dos elementos básicos que o compõem. Aqui, nesta tese, faz-se uma apropriação desta metodologia para aplicá-la em relação às imagens midiáticas e entender seus fluxos e processos.

7.1 RECONSTITUIÇÃO DOS RASTROS

7.1.1 A repetição como sintoma

Os três casos transformados em coleções possuem diversos pontos em comum no que tange à midiaticização. Tais aspectos indicam a reprodução de lógicas para a transformação dos fatos em acontecimento midiático. A partir dos indícios coletados individualmente articulam-se aqui as coleções, visando a observar os mecanismos e as processualidades empregadas para eleger determinadas imagens como símbolos dos fatos a que se referem. Neste sentido, percebe-se que, em comum, há disposições semio-técnicas em relação às imagens, às lógicas dos dispositivos midiáticos jornalísticos e ainda semelhanças no fazer interacional entre Instituições não midiáticas, midiáticas e atores individuais no que diz respeito à legitimação ou restrição dos capitais. Partindo, então, destes três aspectos agrupados observa-se que, quanto às disposições semio-técnicas, foram evidenciadas, nas três coleções, fotografias que se originaram de imagens em movimento, caso do ataque ao World Trade Center, da derrubada da estátua de Saddam e também do atendimento emergencial a Michael Jackson. Tais imagens, feitas para a televisão ou através de câmeras de celular, foram transformadas em imagens estáticas, dando a noção de repetição do acontecimento. Isto é, toda e cada vez que a imagem do avião colidindo nas torres, da estátua sendo partida ou de Michael Jackson sendo atendido pelos socorristas é publicada, o fato volta a se repetir, agora transformado em acontecimento jornalístico. Isto é o que Carlón (2004) chama de “demonstração instantânea” e que diz respeito a uma enunciação automática previsualizada que é retomada através do gravado, do registro. Aqui, nestes casos, esta enunciação prévia é retomada a cada vez que a imagem televisiva volta a ser publicada.

Em função da publicação destas fotografias em dispositivos diversos, jornalísticos ou não, tem-se uma ampla oferta de imagens nos três casos. Tal oferta, porém, se dá de modo diferente em cada caso, principalmente porque há um movimento inicial de oferta maciça de imagens, seja por instituições midiáticas ou não. No entanto, num segundo momento, ocorre uma restrição de acesso, o que implica na replicação de imagens ofertadas por meio das instituições não midiáticas, incluindo aí os próprios atores individuais. No atentado às Torres Gêmeas observa-

se que há, inicialmente, uma oferta muito vasta de imagens, pois os órgãos de imprensa e a própria população presenciaram o fato, produzindo materiais significantes para pôr em circulação. Mas, passadas as horas iniciais, a restrição do acesso ao local do atentado foi feita pelo governo americano e pelo Corpo de Bombeiros, o que resultou em fotografias sem proximidade, em planos mais gerais, e na tentativa de inclusão social através de imagens chocantes da destruição do bem material.

Já no caso Saddam, verifica-se que houve uma grande oferta de imagens da ocupação americana no Iraque, principalmente da derrubada da estátua do ditador, contudo, os desdobramentos posteriores como a captura de Saddam foram restritos à produção da própria Instituição não midiática, Forças Armadas Americanas. A oferta primeira resultou em imagens em planos gerais, o close da bandeira americana estrategicamente colocada sobre a face de Saddam, mas, em virtude da restrição posterior, apenas as fotografias disponibilizadas pela instituição não midiática foram postas em circulação nos dispositivos mais variados.

No caso Michael Jackson, a ausência de fotografias da morte em si, trouxe à tona a necessidade de figurativizar a morte do astro, sendo, para isso, disponibilizada, via instituições não midiática e atores individuais, uma gama imensa de imagens de arquivo do cantor, a maioria no auge da carreira, que foram postas em circulação nos dispositivos midiáticos. Deste modo, nas três coleções tem-se uma oferta ampla de imagens num primeiro momento, para uma posterior restrição de acesso. Em comum, ainda no que diz respeito ao aspecto semio-técnico das imagens, além dos planos gerais, a exclusão de fotos de vítimas ou de fãs, pois o seu uso foi menos valorizado em virtude da necessidade de gerar afetamentos em ampla escala, pois não se tratava do povo americano, iraquiano ou dos fãs de Michael Jackson em si, mas de acontecimentos que afetam globalmente.

Em relação às lógicas midiáticas repetidas nos três casos, identifica-se o uso das mesmas imagens em dispositivos jornalísticos diversos, inclusive de países completamente afastados geograficamente. Isto deixa entrever que os valores notícia preponderantes foram: a relevância social; o impacto dos acontecimentos; a imediaticidade da cobertura frente à impossibilidade de qualquer tipo de furo jornalístico e, também, o posicionamento frente aos concorrentes, pois as agências de notícia tiveram um papel crucial na distribuição das primeiras imagens e, certamente, das informações. Assim, o discurso midiático, das instituições

jornalísticas, construído nos três casos foi uníssono, ou seja, imagens e manchetes de grande semelhança. No WTC, o anúncio do início da Guerra Contra o Terror; na ocupação do Iraque, a determinação do inimigo a se combater e, na morte de Michael Jackson, a sua eternização como ídolo no auge da carreira.

Como estratégias de midiatização das imagens, têm-se, nos três casos, as fotografias eleitas pelas instituições midiáticas por seu poder de circulação, e ao mesmo tempo de pregnância, dispostas em quadros menores sobre fotografias maiores, numa espécie de perspectiva em abismo. Ou seja, olhar para dentro da imagem e ver o fato ocorrendo novamente diante dos olhos, pois não basta a reapresentação do fato, mas a reocorrência do acontecimento no plano midiático. As vinhetas dos programas televisivos comprovam tal estratégia, pois, nos três casos, as imagens dispostas como panos de fundo das bancadas dos apresentadores dos telejornais trazem o congelamento das imagens eleitas, isto é, do avião colidindo no WTC, de Michael Jackson negro e de Saddam ditador, o que revela o seu poder de fixação. Mesmo após a geração de outros fatos relacionados aos casos, tais imagens permaneceram.

Não sendo o bastante, outro recurso empregado pelas instituições midiáticas consiste na adoção de imagens sequenciais dos acontecimentos em si ou, como no caso Michael Jackson, de fotografias que narram a carreira do astro desde o seu início até o término, sem, contudo, passar pelos momentos mais polêmicos. Isto significa que mesmo adotando a sequência como recurso para a geração de sentido, numa espécie de *stop motion*, no caso do cantor, não houve a intenção de romper com a imagem já previamente socializada.

Quanto ao texto verbal, observa-se, como sintoma, a repetição do discurso entre os vários dispositivos midiáticos jornalísticos, de tal maneira que muitas manchetes foram literalmente iguais, com o uso dos mesmos verbos e expressões. Como por exemplo, “rei do pop”, “Bagdá cai” ou “O dia que mudou o mundo” foram empregadas à exaustão. O próprio dispositivo midiático se incluiu na reprodução do discurso da Instituição Não Midiática, no caso Saddam, ao assumir “Nós o pegamos”. Tais construções frasais demonstram que os dispositivos midiáticos não apenas empregaram imagens semelhantes, mas adotaram os mesmos ângulos de cobertura dos acontecimentos, replicando, por diversas vezes, os pontos de vista das instituições não midiáticas envolvidas. Tome-se como exemplo o caso Michael Jackson quanto ao funeral do ídolo pop. Para corroborar com a extinção das

imagens polêmicas do astro, o discurso adotado pelas instituições midiáticas jornalísticas foi o texto emocionado da filha Paris, em que argumentava tratar-se “do melhor pai do mundo”, eliminando definitivamente qualquer suspeita ou algo que pudesse macular a imagem do cantor.

Já no que tange ao fazer interacional entre Instituições não midiáticas, midiáticas e atores individuais, isto é, no âmbito do comunicacional efetivamente, considerando o comunicacional como mediação⁶⁵, notam-se também movimentos de repetição que sugerem um sintoma. Nos três casos, as instituições não midiáticas impediram o acesso ao local dos acontecimentos, fazendo com que as instituições midiáticas tivessem de recorrer às imagens disponibilizadas por estas instituições ou produzidas pelas agências de notícia, o que denota a falta de contraponto como um aspecto inerente destas coberturas. Os atores individuais recorreram, e muito, aos dispositivos midiáticos que usam e partilham para também transformar-se em emissores de segundo nível, afetando, como consequência, as instituições midiáticas no sentido de orquestração de uma convenção. No caso do 11 de setembro, vídeos, fotos e postagens em blogs e sites foram feitas com a replicação das imagens já antes publicadas em dispositivos midiáticos jornalísticos. O mesmo ocorreu no caso Saddam, principalmente para legitimar o seu enforcamento, com a retomada da imagem de ditador em diversos dispositivos de atores. E, por fim, no caso Michael Jackson, os atores tiveram um papel crucial para além da simples reprodução do já mostrado e dito nos dispositivos jornalísticos, pois os Atores individuais barraram, pela rejeição, a permanência das imagens de Michael Jackson como pedófilo ou excêntrico.

O fazer dos Atores individuais tornou-se mais amplo a partir da criação e postagem de vídeos no *YouTube*, reinscrevendo na circulação imagens já eleitas anteriormente pelas instituições midiáticas. Porém, ao legitimar tais imagens, os atores individuais passaram a estimular a sua permanência em circulação em detrimento de outras fotografias. Isto é, a definição das imagens-síntese dos acontecimentos se dá no exercício de poder da própria interação e regulação, não entre um elemento, mas entre todos aqueles que entram no jogo. Porém, há uma configuração de estruturas ou de uma determinada representação que traz implícita, tanto na esfera da produção como da recepção, determinadas operações semio-

⁶⁵ O termo mediação é utilizado, aqui, no sentido que Ferreira (2012) utiliza de mediações líquidas, isto é, mediações que são em fluxos.

técnicas compartilhadas, incluindo, aí, os imaginários. Isto é, para entender o processo de criação simbólica ou de autorreferencialidade midiática é preciso compreender o que faz com que tais imagens tenham esse poder de imanência, transcendendo estas ações e interações.

Outro ponto a se considerar como uma repetição presente nas três coleções diz respeito exatamente à transformação, gradativa, da imagem eleita como imagem autorreferencial. Pela inscrição sistemática e cíclica, ritualística das imagens acepção de Harry Pross (1980), ou rítmicas e ritualísticas como defende Ferreira (2001), dos três casos em dispositivos diversos, tanto de instituições midiáticas como não midiáticas, mas essencialmente de atores individuais, os fatos perdem em importância frente às fotografias veiculadas. Aliás, o acontecimento passa a ser constituído e cristalizado pela própria imagem mediatizada. Isto fica evidente no processo de rememoração jornalística, quando, por exemplo, “comemora-se” os 10 anos dos ataques às torres ou os dois anos da morte de Michael Jackson. Nestas rememorações, as imagens recolocadas em circulação são exatamente as já eleitas anteriormente e que passam a se constituir em imagens-totens ou nos próprios acontecimentos que abastecem a memória midiática, aspecto que será retomado posteriormente.

7.1.2 A diferença como sintoma

Os três casos selecionados para compor o corpus desta tese possuem diversas semelhanças, contudo, é na diferença que o sintoma se torna mais agudo, isto é, aquilo que destoa do conjunto de práticas fica aparente dentro da própria repetição. Neste sentido, as três coleções aqui constituídas possuem alguns aspectos que se relacionam, mas que se efetivam midiaticamente de modos diversos. Percebe-se que as principais diferenças dizem respeito à acessibilidade dos fatos por parte das instituições midiáticas jornalísticas; aos movimentos de inscrição das instituições midiáticas e suas lógicas de introjeção de suas práticas perante os demais campos; ao envolvimento dos atores individuais e das instituições não midiáticas no que diz respeito à mediatização e, por consequência, à transformação do cenário de instituições envolvidas na construção do acontecimento pela presença de novos dispositivos midiáticos no processo de circulação intermediária.

É possível perceber que, nas três coleções em análise, muitas imagens técnicas foram geradas, porém, como já mencionado, apenas algumas conseguiram destaque no espaço jornalístico, o que demonstra que, apesar do contexto⁶⁶ diferenciado entre as coleções, a regulação das ofertas de imagens e de sentidos, com a chancela das instituições midiáticas, interfere na forma de construção do acontecimento, logo, da eleição da angulação das coberturas jornalísticas sobre os acontecimentos em questão. Contudo, este processo de regulação/restrrição se dá de modo diferenciado, nos três casos, em termos de acessibilidade aos fatos.

No WTC há três momentos relacionados, pois, num primeiro momento, as instituições midiáticas puderam transmitir ao vivo do local do atentado, depois foram afastadas pelas instituições não midiáticas e, num terceiro momento, receberam imagens do Pentágono, das próprias torres, sendo estas imagens feitas pelas instituições não midiáticas. Observa-se que a restrição do acesso interferiu na cobertura, uma vez que as imagens disponibilizadas se focaram nos destroços, no “registro” da destruição, sendo que as instituições midiáticas, em muitos casos, foram “obrigadas” a pôr em circulação aquilo que estava a seu alcance, ainda que fazendo movimentos de seleção dentro deste material.

Já no caso Saddam Hussein, a acessibilidade também se dá em etapas, principalmente em função dos vários fatos ligados que constituem um acontecimento. A primeira etapa trata da convocação das instituições midiáticas para acompanhar e “testemunhar” a ocupação no Iraque, portanto, a derrubada da estátua de Saddam. A segunda etapa implica na restrição total de acesso por parte da instituição não midiática envolvida e na geração de imagens para disponibilização. A terceira se refere ao acesso de apenas uma única instituição midiática, o Jornal *The Sun*, aos bastidores da prisão do presidente iraquiano. A quarta etapa de acessibilidade sugere uma nova convocação para a cobertura do julgamento de Saddam, ainda que preservada a distância do réu. E, por fim, a quinta etapa resulta numa nova restrição total e no impedimento do acesso ao local da execução do líder iraquiano. Tais fases refletem, em certo aspecto, a angulação das coberturas jornalísticas sobre o caso.

⁶⁶ O contexto é diferenciado em vários aspectos históricos, sociais, semióticos, mas embora sejam essenciais para a compreensão dos acontecimentos, não são os contextos tratados com centralidade.

Enfim, no que tange ao caso Michael Jackson, a acessibilidade ao fato, ou seja, à própria morte do cantor, esbarra na falta de registros visuais desta morte ou de testemunhas. Sem significantes da morte, a construção da significação se dá a partir do uso de imagens de arquivo do cantor. Além disso, a família e a própria gravadora limitaram o acesso ao local da morte, de um lado para preservar a própria família e, de outro, para preservar o próprio Michael Jackson. No entanto, se a família, numa primeira instância, impediu o acesso, numa segunda propiciou a acessibilidade ao velório do ídolo. Isto é, a instituição não midiática recorreu a uma estratégia de controle e liberação do acesso às instituições midiáticas, visando a regular a midiatização da morte/imagem da morte do cantor.

Deste modo, embora nos três casos a questão da acessibilidade ou da regulação pelas instituições não midiáticas tenha sido grande, as maneiras de controle desta acessibilidade foram diversas entre si, o que resulta em um sintoma no momento em que se percebe que houve a repetição da regulação, mas que tal restrição se deu na diferença, isto é, levando em conta as especificidades de cada caso.

Com relação aos movimentos de inscrição das instituições midiáticas e suas lógicas de introjeção de suas práticas perante os demais campos, observam-se diferenças importantes, também, entre os três casos aqui analisados. As instituições jornalísticas, no WTC, inscreveram imagens em dispositivos diversos de modo a tornar o fato constante, ou seja, todas as edições especiais centraram-se em reforçar a fotografia do atentado no momento do ataque à segunda torre, numa espécie de reprise, seja empregando fotos em sequência, seja inserindo tal imagem dentro de outras. Essa mesma lógica foi empregada pelos demais campos, numa apropriação explícita da lógica midiática, de maneira que a postura adotada pelas instituições jornalísticas, através do discurso, também foi reproduzida. Como as imagens das Torres Gêmeas, antes de sua queda, não foram publicadas, também não houve a retomada social desta imagem, isto é, as torres só passaram a adquirir relevância depois de sua queda. Outro aspecto importante é que, no caso do 11 de setembro, as instituições midiáticas fizeram inscrições reiteradas da mesma fotografia ou de imagens de ângulos diferentes, mas que exibiam o mesmo, reforçando essa exposição cíclica do ataque nas diversas notícias que se sucederam ao fato, mesmo transcorridos mais de 10 anos.

Em termos de introjeção de lógicas, percebe-se que houve uma apropriação das lógicas midiáticas quando o próprio governo americano passou a produzir fotografias e vídeos das torres em chamas, ou a disponibilizar imagens do Pentágono atingido, com fins explícitos de distribuição conforme protocolos das instituições midiáticas jornalísticas, isto é, as imagens produzidas pelo governo americano foram feitas com o propósito de serem publicadas, ainda que apenas 10 anos depois, caso de uma série de fotografias feitas de um helicóptero da Polícia. O Corpo de Bombeiros também produziu imagens do rescaldo do lugar e do atendimento às vítimas, imagens estas transformadas em documentários e filmes.

A introjeção das lógicas midiáticas, porém, não se limita ao fazer das instituições não midiáticas. Os próprios atores individuais também recorreram às lógicas do campo das mídias para produzir materiais significantes. Isto fica evidenciado nos sites e blogs que se mobilizaram em reproduzir as imagens já amplamente apresentadas pelas instituições midiáticas, principalmente a do próprio ataque. Mas é no próprio *YouTube* que se percebe o quão apropriadas foram as lógicas midiáticas, não só no aspecto imagético, mas essencialmente de discurso, pois os vídeos, feitos com recursos simples de edição, reforçam os materiais significantes já apresentados.

No caso Saddam Hussein, essa apropriação do fazer midiático pela instituição não jornalística está evidenciado no ato da captura do ex-ditador, uma vez que nenhum repórter pôde acompanhar o fato, mas as fotografias foram distribuídas pelo próprio Exército Americano aos órgãos de imprensa. Nesta situação, fica claro que a instituição não jornalística precisou recorrer a operações semio-técnicas midiáticas para acessar os dispositivos jornalísticos. Além disso, as instituições midiáticas jornalísticas utilizaram, ao contrário do WTC, diversas cenas e imagens de Saddam, contudo, tais cenas foram permeadas pela imagem de Saddam ditador. E, no que se refere ao caso Michael Jackson, a introjeção das lógicas midiáticas aos demais campos aparece na produção de materiais significantes por parte dos atores individuais, mas, essencialmente, na criação de um fato midiático novo com fins claros e específicos de distribuição e valorização em circulação, caso do funeral-memorial promovido pela família Jackson. Portanto, se as instituições midiáticas jornalísticas haviam elegido a imagem do cantor negro para figurativizar sua morte, construindo as notícias a partir da retomada de fotografias de Michael Jackson ídolo, esta mesma lógica foi amplamente explorada no velório do astro.

A apropriação das lógicas inerentes às instituições midiáticas indica que, nas três coleções, houve um envolvimento bastante amplo dos atores individuais e das instituições não midiáticas no processo de midiatização e na própria construção dos acontecimentos, porém, como se trata, aqui, das diferenças e não das semelhanças, observa-se que este envolvimento não se deu do mesmo modo. É certo que o cenário das instituições envolvidas na construção do acontecimento é alterado em função de novos dispositivos convocados, principalmente por atores individuais, e que passam a integrar e fomentar o processo de distribuição e de circulação entre os vários dispositivos jornalísticos e não jornalísticos, de modo que a imagem disposta no jornal migra para um dispositivo não jornalístico e passa a se desprender da instituição não midiática que gerou (ou disponibilizou) tal imagem.

Ao considerar a comunicação midiática (Pross, 1980; Ferreira, 2001) como rituais (que são rítmicos), regulações (que só ocorrem na medida dos processos de valorização) e espaço de troca (fixação do símbolo), verifica-se que, nos três casos em análise, os acontecimentos foram determinados exatamente na articulação entre instituições não midiáticas, midiáticas e atores individuais, sendo que todos os elementos se revezaram na produção e no consumo.

Entretanto, em cada caso, esta produção consumidora ou consumo produtivo se deu de maneiras distintas. No caso WTC, a instituição não midiática, como já dito anteriormente, produziu imagens para pôr em circulação através das próprias instituições midiáticas, ofertando imagens para agências de notícias, veículos. Os atores individuais, por sua vez, produziram vídeos, blogs, materiais diversos para reforçar o discurso midiático e, ao mesmo tempo, buscar vítimas, criar um memorial dos ataques e para reunir um número grande de depoimentos de pessoas que estavam lá no momento exato do ataque ou para resgatar a memória das vítimas. Isto significa que os atores individuais contribuíram para uma espécie de comoção mundial, ao abrir espaço para que usuários de qualquer parte do mundo pudessem dizer o que sentiram ao ver as torres vindo abaixo pela ação terrorista. Além disso, tais dispositivos ainda são mantidos em funcionamento na web.

A instituição não midiática (governo americano), no caso Saddam, se valeu da condição de detentora do direito de imagem do ditador a partir de sua prisão, para somente pôr em circulação os materiais significantes produzidos por ela, isto é, o apagamento do rosto do soldado para preservar sua identidade, enfim, estratégias exclusivamente midiáticas. Dentre estas estratégias, inclusive destaca-se o

embedding, ou seja, o alistamento de jornalistas, principalmente fotojornalistas, para acompanhar os desdobramentos das ações do *front* e, portanto, de um modo unilateral. Diferentemente do WTC, não foi uma restrição por segurança, por necessidade de transmissão de um discurso único, mas foi a criação do fato pela instituição não midiática, pois inicialmente Saddam sequer estava atrelado aos desdobramentos do 11 de setembro, o que implica dizer que a instituição não midiática foi a regente da orquestração da captura, julgamento e morte do presidente iraquiano.

Já os atores individuais inseriram, nos dispositivos que usam e partilham, vídeos que mostram desde as atrocidades de Saddam até homenagens ao ditador. Porém, a produção dos atores individuais também se deu de modo a ridicularizar o presidente iraquiano, após a perda do direito de sua imagem, com charges, desenhos e montagens, o que não ocorreu com relação ao WTC. Contudo, a execução de Saddam só é tornada existente como acontecimento através dos dispositivos dos atores individuais, pois os vídeos produzidos através de câmeras de celular⁶⁷ se propagaram, tornando visível o acontecimento, o que revela um papel determinante também dos atores individuais no processo de midiatização.

No que diz respeito ao cantor Michael Jackson, percebe-se que a instituição não midiática teve um grande papel no sentido de regulação do que seria distribuído, intercedendo em processos de valorização, porém, ela não produziu efetivamente materiais significantes, ela pôs em distribuição os materiais já existentes, como se, de alguma forma, atribuísse luz àquilo que estava há anos apagado. Não sendo o bastante, a família e a gravadora produziram um acontecimento midiático, o funeral show, para ter um fato para representar a morte do astro sem que fosse necessário retomar sua condição última, isto é, um homem doente, que tentava retomar a carreira suspensa por mais de oito anos. Entretanto, no caso Michael Jackson, o papel determinante não é da instituição não midiática como no caso Saddam, mas, sim, dos atores individuais midiatizados. São eles, em seus blogs, páginas de homenagem, tributos e vídeos, que produzem a imagem do cantor morto, isto é, os fãs mobilizam-se para impedir que a imagem do astro seja maculada. Os materiais

⁶⁷ O governo iraquiano, através do Premiê Ali Maliki, afirmou que há uma suspeita de que tais vídeos da execução tenham sido feitos por soldados americanos, uma vez que as pessoas não puderam acompanhar passo a passo a morte, mas esta suspeita não foi comprovada até hoje. (<<http://www1.folha.uol.com.br/foha/mundo/ult94u103431.shtml>>)

significantes que circulam trazem fotos de arquivo, declarações de amor, montagens com músicas do auge da carreira, depoimentos e até mesmo os *covers*, que tanto marcaram a carreira de Michael Jackson, ressurgem em centenas de vídeos na internet. Tais vídeos trazem crianças realizando os passos de dança do *moonwalk*, pequenos cantores que apresentam uma semelhança vocal com o ídolo e até mesmo artistas de renome, como Justin Bieber, imitando o cantor. Tudo isso mostra que, no caso Michael Jackson, mais que a instituição não midiática, foram os atores que produziram materiais significantes, mesmo utilizando amplamente os materiais já publicados por instituições midiáticas jornalísticas. Isto implica dizer que, nesta coleção, o consumo produtivo contribuiu sobremaneira para a exclusão das imagens destoantes do ídolo e, portanto, regeu a orquestração.

Assim, neste ponto, pode-se dizer que a principal diferença entre os casos, que sugere um sintoma, é que no 11 de setembro tanto instituições não midiáticas como atores individuais se equivaleram em termos de produção. No caso Saddam, as instituições não midiáticas se sobrepuseram em função de ter o controle da acessibilidade à imagem de Saddam nas mãos e, por fim, no caso Michael Jackson, foram os atores individuais que mais produziram materiais significantes para pôr em circulação, determinando, de certo modo, a exclusão das imagens não favoráveis ao astro. Há que se fazer uma ressalva: porém, mesmo tratando-se de diferenças, nos três casos, o papel de pôr em chancela coube às instituições midiáticas.

É possível destacar, portanto, que as instituições midiáticas jornalísticas tiveram, em todos os materiais analisados, uma função de ancoragem⁶⁸ de lógicas, ou seja, coube às instituições jornalísticas chancelar, dentro dos materiais produzidos para a distribuição, quais estão alçados à condição de inscrição na esfera midiática. Dito de outro modo, as instituições jornalísticas não fizeram apenas a mediação, servindo como palco, mas exerceram um papel legitimador dos discursos produzidos, pondo em operação suas lógicas. Isto implica dizer que, nos três casos analisados, houve uma disputa de poder, contudo, o poder do campo das mídias prepondera a partir do momento que ele permeia o fazer social. Outro ponto

⁶⁸ Ancoragem é um termo apropriado de Roland Barthes. No entanto, o autor o utiliza em relação ao texto que pode servir como uma explicação para a fotografia. Neste caso, o termo ancoragem é empregado no sentido de sustentação da interação.

a se ressaltar é que o acontecimento, nas três coleções, é afetado pela presença de novos dispositivos midiáticos, pois há uma amplificação da circulação intermediática.

Esta amplificação da circulação intermediática se dá em etapas diferenciadas em cada caso, mas segue um mesmo padrão em termos de movimento. Ao retomar o esquema de Verón, com mobilizações feitas por esta autora em diálogo com o trabalho desenvolvido por Ricardo Fiegebaum (2010) e Ferreira (2008), destaca-se que a midiatização abrange três polos: as instituições não midiáticas, as midiáticas e os atores individuais. Estas esferas se afetam mutuamente em um sistema interacional, contudo, estes modos de afetamento se deram de formas diferenciadas em cada caso, ampliando ou restringindo o papel de atuação das instituições não midiáticas ou dos atores, conforme o poder em jogo.

O caso Saddam teve diversas etapas em termos de circulação das imagens, mas é possível perceber a importância da inserção dos materiais significantes em dispositivos diversos. Tome-se como aspecto central da cobertura do caso Saddam a sua captura ocorrida em 2003. Nesta situação tem-se: a instituição não midiática que gera a imagem para a midiática jornalística (IM), a fim de que esta a disponibilize em seus dispositivos. A instituição midiática reforça o discurso da imagem ao atrelar a ela o título “Nós o pegamos”. Quando afirma “nós” se inclui no ato. A imagem da captura circula em dezenas de espaços noticiosos e os atores individuais passam a operar sobre esta imagem, reinscrevendo-a em outros dispositivos (demonstrado no esquema abaixo como dispositivo não jornalísticos⁶⁹ - DNJ). Assim, o sentido da captura se produz nas interações entre as instituições e os atores individuais, mediadas por dispositivos, a partir das inscrições/reinscrições das imagens e discursos. No entanto, em função da presença de novos dispositivos, tais materiais significantes retornam à instituição midiática que reitera a imagem, incluindo-a em novas matérias jornalísticas sobre o tema em questão, mesmo quando o assunto já não se refere mais à captura de Saddam. Isto é, o acontecimento captura é construído imagetivamente pelas Forças Armadas Americanas através do registro fotográfico, tal registro é incluído em dispositivos jornalísticos e é reinserido em dispositivos de atores individuais, reforçando o poder

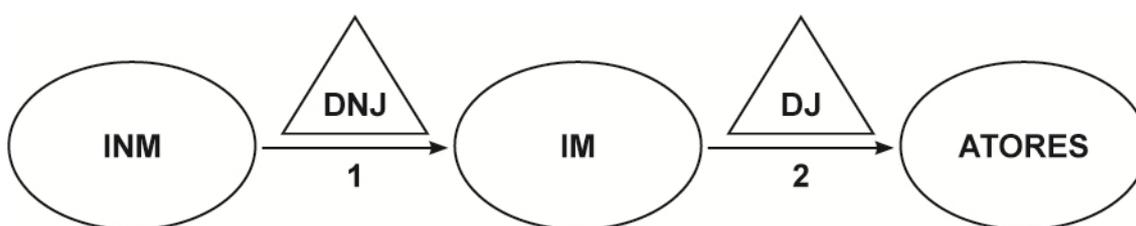
⁶⁹ Dispositivo não jornalístico refere-se à diferença identificada no que tange aos tipos de dispositivos midiáticos, uma vez que o dispositivo midiático não jornalístico, embora recorra a lógicas dos meios, não tem a notícia como sua razão de ser, isto é, nestes dispositivos, os atores individuais produzem conteúdo, não necessariamente notícias, pois não estão ligados a nenhuma instituição midiática ou empresa de cunho jornalístico, são, sim, atores individuais que se apropriam das lógicas do campo das mídias para inscrever em dispositivos “privados” informações, opiniões, imagens.

de circulação entre dispositivos, de modo que tal fotografia permanece circulando, ao menos até que um novo acontecimento se sobreponha a tal imagem.

Diagramaticamente, no caso Saddam, tem-se:

Figura 169- Caso Saddam

MOVIMENTO 1 CASO SADDAM



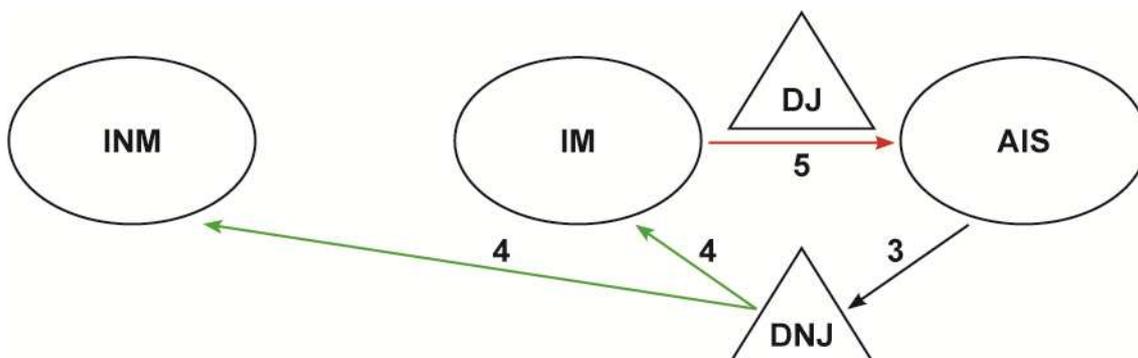
Fonte: Esquema de distribuição desenvolvido pela autora e diagramado por Randy Rachwal

Como pode ser observado, a instituição não midiática disponibiliza a imagem de Saddam capturado (1), utilizando, para isso, dispositivos não jornalísticos⁷⁰. Essa fotografia é inscrita na midiaticização pela instituição midiática a partir do momento em que a instituição jornalística a insere em diversos dispositivos jornalísticos diferentes (sites, jornais impressos, televisões etc..). Na impossibilidade da presença da IM para a cobertura do fato, a fotografia da captura de Saddam produzida pela instituição não midiática é replicada nos dispositivos jornalísticos, atingindo os atores individuais, o que leva ao segundo movimento.

Neste movimento, observa-se que os atores individuais (Ais) inscritos em dispositivos recebem as imagens da captura e reinserem as fotografias em dispositivos que partilham, ou seja, Dispositivos Não Jornalísticos (3 – seta preta). Suas diversas inscrições e os sentidos gerados pelo consumo produtivo acabam impactando as demais instituições, tanto midiáticas como não midiáticas (4 – setas verdes). Neste caso, a instituição não midiática reitera a imagem já disponibilizada por ela anteriormente, contudo, as instituições midiáticas, por sua vez, reinserem nos processo de distribuição as imagens de Saddam capturado como um animal (5 – seta vermelha).

⁷⁰ É possível considerar, como afirma Agamben, a fotografia como um dispositivo. No entanto, quando me refiro a dispositivo, aqui, trata-se do dispositivo midiático como uma estrutura sócio-semio-antropológica que se configura também como um suporte.

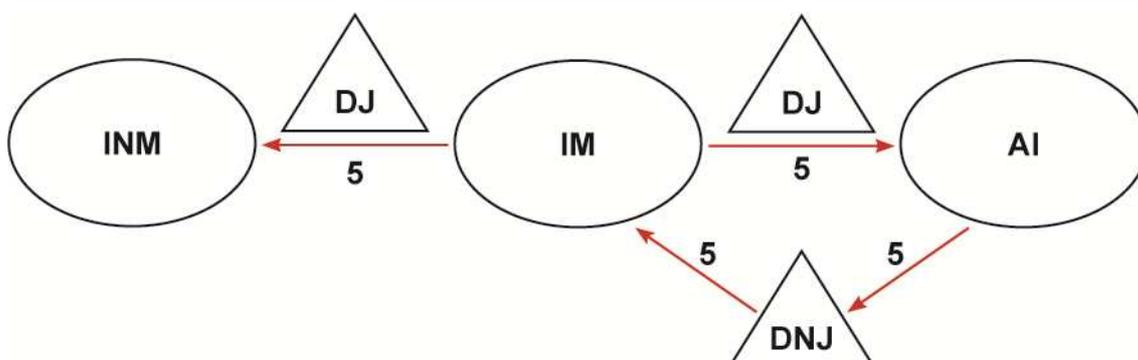
170 – Movimento 2 no caso Saddam

MOVIMENTO 2 CASO SADDAM

Fonte: Esquema de distribuição desenvolvido pela autora e diagramado por Randy Rachwal

Esta reinserção gera o terceiro movimento, pois a partir de então, a distribuição se dá, com maior intensidade, entre instituições midiáticas (IMs) e atores individuais (AIs) através dos dispositivos não jornalísticos o que se percebe no esquema pela repetição das imagens da captura do ditador iraquiano (5 – setas vermelhas) que ingressa numa circularidade ou numa espécie de reverberação.

Figura 171- Movimento 3 no caso Saddam

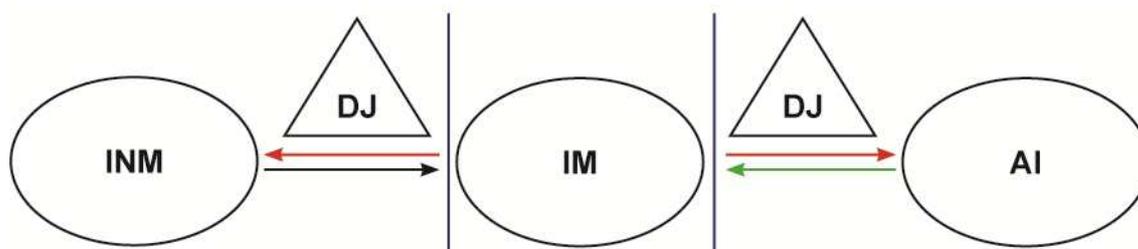
MOVIMENTO 3 CASO SADDAM

Fonte: Esquema de distribuição desenvolvido pela autora e diagramado por Randy Rachwal

Esta reverberação é evidenciada na etapa 4 do esquema aqui desenvolvido, uma vez que as instituições midiáticas (IMs) passam a restringir o acesso de imagens diferenciadas sobre o caso no espaço midiático (traços azuis que funcionam como barreiras). Isto é, cancelada a imagem de Saddam capturado, as demais imagens anteriores ao acontecimento desaparecem da distribuição, ou aparecem secundariamente sob a forma de narrativas desdobradas. Isto implica dizer que apenas os materiais já publicados e republicados em dispositivos difusos permanecem distribuídos (setas vermelhas - 5), mesmo que as demais instituições tentem pôr em distribuição outras imagens (seta preta e verde no diagrama abaixo). Então, nesse caso em especial, o controle da midiatização da imagem de Saddam se dá de modo partilhado, mas evidencia a necessidade de lógicas midiáticas também por parte da instituição não midiática (INM), a fim de obter espaço no recorte midiático que é cancelado ou legitimado pelas instituições midiáticas com o consenso dos atores individuais (AIS).

Figura 172 – Movimento 4 no caso Saddam

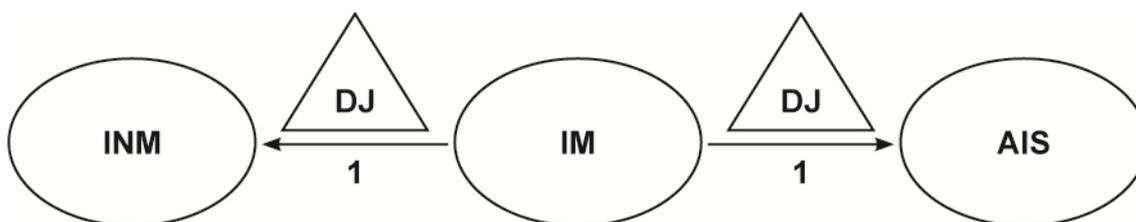
MOVIMENTO 4 CASO SADDAM



Fonte: Esquema de distribuição desenvolvido pela autora e diagramado por Randy Rachwal

No caso 11 de setembro, o papel da instituição não midiática (INM) é menor em relação ao caso Saddam apresentado acima, uma vez que a imagem das torres em chamas foi produzida por agências de notícia ou pelas próprias instituições jornalísticas, sendo que a restrição do acesso pelas instituições não midiáticas se deu posteriormente. Assim, tem-se a instituição midiática (IM) que gera e distribui a imagem das torres em chamas em dispositivos jornalísticos (1 – setas pretas), afetando, com seus discursos, os atores individuais e as próprias instituições não midiáticas envolvidas.

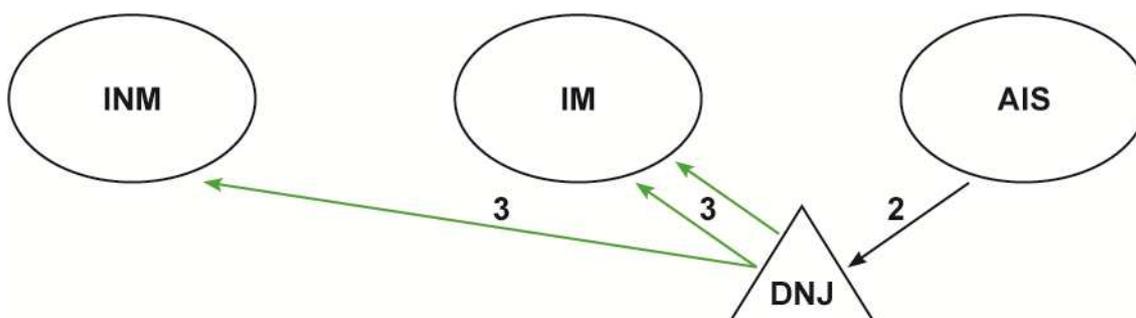
Figura 173 – Caso 11 de setembro de 2001

MOVIMENTO 1 CASO 11/09

Fonte: Esquema de distribuição desenvolvido pela autora e diagramado por Randy Rachwal

Essa mesma imagem chega aos atores individuais (AIS) e passa a ser replicada em inúmeros dispositivos não jornalísticos (DNJs), o que é observável no esquema abaixo (2 – seta preta). Ao replicar e acrescentar a imagem das torres em blogs, sites, vídeos, os atores individuais afetam as instituições midiáticas (IMS) e, conseqüentemente, as instituições não midiáticas (3) com os materiais significantes que distribuem.

Figura 174 – Movimento 2 no caso 11/09/2001

MOVIMENTO 2 CASO 11/09

Fonte: Esquema de distribuição desenvolvido pela autora e diagramado por Randy Rachwal

Pela replicação da imagem das torres em chamadas, neste caso cancelada como síntese do acontecimento pelas instituições midiáticas, em dispositivos diversos, há uma reinscrição de tais imagens nos dias subsequentes ao 11 de setembro, como uma estratégia para reatualizar o acontecimento ou impedir que este seja esquecido,

não como fato, mas como acontecimento construído. A partir de então, as instituições não midiáticas (INMs) passam a restringir o acesso das midiáticas ao local do atentado, distribuindo fotografias e vídeos produzidas pelo próprio Exército ou Corpo de Bombeiros, o que é identificado no esquema abaixo (4- seta azul). Porém, estas imagens que chegam às instituições midiáticas são veiculadas, mas mediante a inserção da imagem das torres em chamadas já apresentada anteriormente. Tem-se, aí, uma nova inscrição que denota uma estratégia midiática, isto é, a imagem que circula carrega as demais já inscritas. Isso é percebido no esquema pela seta vermelha (5) que é formada por um conjunto. Ou seja, pela imagem 4, distribuída pelas instituições não midiáticas, bem como as imagens 3, dos atores individuais e 1, as primeiras fotografias do avião colidindo contra a torre feita pelas próprias instituições jornalísticas. Isto é, tem-se 5 (4;3;1)⁷¹. Não se trata apenas da publicação de novas imagens, mas de agregar outras às imagens já postas em distribuição anteriormente, o que cria novos discursos e novos frames perceptivos. Tal processo, contudo, não tira a ênfase da imagem primeira, pois a manutenção das torres em chamadas faz com que esta fotografia torne-se onipresente e ampliada em termos de pregnância.

Figura 175 – Movimento 3 no caso 11/09/2001

MOVIMENTO 03 CASO 11/09

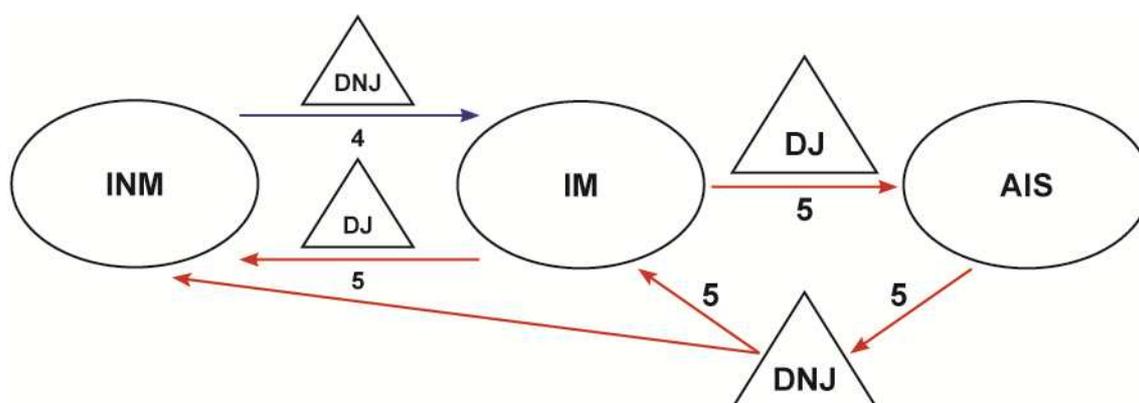


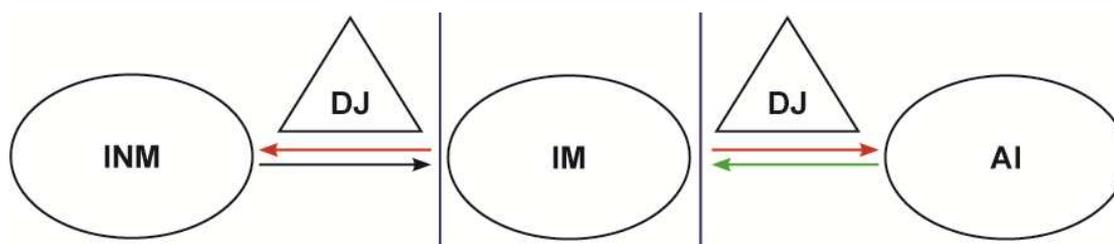
Figura 175 - Esquema de distribuição desenvolvido pela autora e diagramado por Randy Rachwal

⁷¹ Neste caso 5 é não a soma, mas contém os demais movimentos, ou seja trata-se da teoria dos conjuntos

Isto revela, assim como no caso Saddam Hussein, que a imagem chancelada, nesta coleção, pelas instituições midiáticas, passa a ser distribuída e a circular com mais intensidade, perpassando todas as instâncias do processo de midiatização (setas vermelhas). Contudo, as instituições midiáticas passam a restringir o acesso de novas imagens (linhas azuis como barreiras) através da exclusão destas dos dispositivos jornalísticos. Deste modo, mesmo que o governo americano tenha oferecido uma ampla gama de fotografias e vídeos sobre o 11 de setembro⁷² (seta preta) ou que atores individuais tenham postado e produzido conteúdo sobre o fato (seta verde), não há espaço para imagens destoantes, pois estas são, a partir da valorização de determinada imagem, reguladas pelas instituições midiáticas. Então, nesse caso, em especial, o controle da midiatização da imagem do atentado ao WTC se dá, também, de modo partilhado, mas evidencia um amplo trabalho de regulação a partir da imagem eleita como mais forte, eleita com o consenso, e principalmente a participação, dos atores individuais (AIS) em seus dispositivos. Tem-se, portanto um último movimento no caso WTC, o da restrição que está figurativizado diagramaticamente abaixo.

Figura 176 – Movimento 4 no caso 11/09/2001

MOVIMENTO 4 CASO 11/09



Fonte: Esquema de distribuição desenvolvido pela autora e diagramado por Randy Rachwal

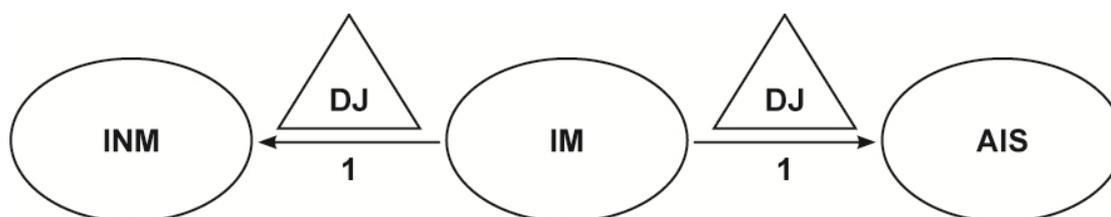
Na esteira do 11 de setembro, o caso Michael Jackson também teve um processo de restrição pela Instituição Não Midiática, menos enfático em termos de apropriação de lógicas do que no caso Saddam. O que marca esta coleção é que a restrição às imagens do cantor não se deve apenas à vontade ou à atuação da instituição não midiática, mas, sim, em função da não existência de imagens do fato

⁷² Observe-se que a maioria com uma perspectiva única seja do rescaldo, da destruição do bem material ou mesmo das vítimas.

em si, ou seja, do momento da morte do cantor. Portanto, tem-se: a instituição não midiática (INM) protegendo a imagem do cantor e a instituição midiática (IM), não tendo acesso às imagens do fato, inserindo em dispositivos jornalísticos a imagem do cantor como ídolo, no auge da carreira, visando a identificação do público (1 – setas pretas), portanto, como observa-se no esquema abaixo, a instituição midiática distribui materiais significantes que impactam todas as esferas do sistema.

Figura 177 – caso Michael Jackson

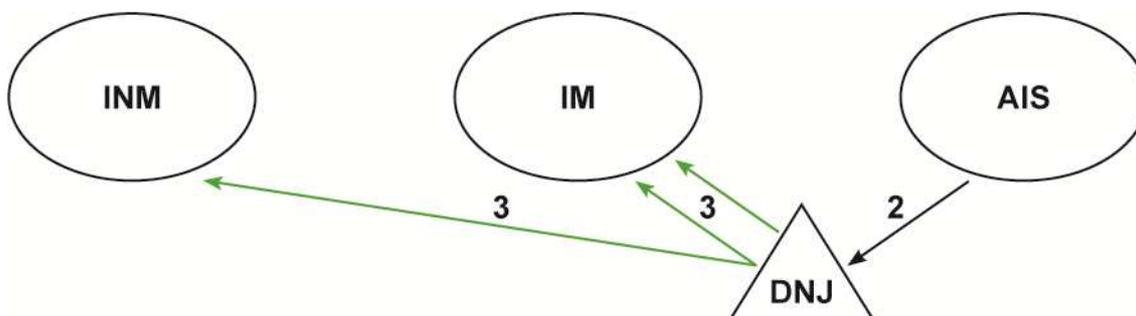
MOVIMENTO 1 CASO MICHAEL JACKSON



Fonte:- Esquema de distribuição desenvolvido pela autora e diagramado por Randy Rachwal

Esta imagem, posta em circulação pela instituição midiática (IM), é replicada pelos atores individuais (AIs) em dispositivos não jornalísticos (2 – seta preta). A partir das operações de reconhecimento em dispositivos diversos, os atores individuais afetam as instituições midiáticas e também não midiáticas(3, representado pelas setas verdes), como a família e a gravadora, que passam a oferecer mais imagens de arquivo e a reiterar o cantor como rei do pop.

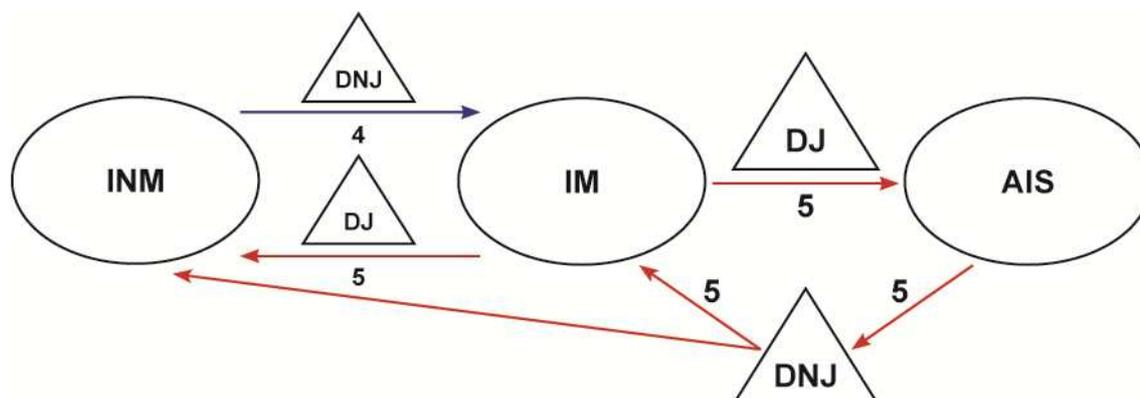
Figura 178 – Movimento 2 caso Michael Jackson

MOVIMENTO 2 CASO MICHAEL JACKSON

Fonte: Esquema de distribuição desenvolvido pela autora e diagramado por Randy Rachwal

Mediante a repercussão, a instituição não midiática (família) distribui mais imagens de arquivo do cantor, organiza para isso um show-velório (4, representado pela seta azul) e a instituição midiática (IM) reinscreve a imagem de Michael Jackson ídolo, sendo esta imagem replicada pelos atores individuais, de modo circular. Assim tem-se afetamos múltiplos pela mesma imagem, isto é representado no esquema pela seta vermelha (5) que contém as imagens distribuídas pelas instituições não midiáticas, atores individuais e pela própria instituição midiática. A transformação do cantor em mito é feita a partir de uma colaboração na oferta de sentidos entre a instituição não midiática, que passa a distribuir fotos de arquivo, instituições midiáticas jornalísticas e atores, que mantêm circulando a imagem de Michael Jackson negro, longe dos escândalos que o envolveram (5) e, por consequência, restringindo o acesso de outras imagens.

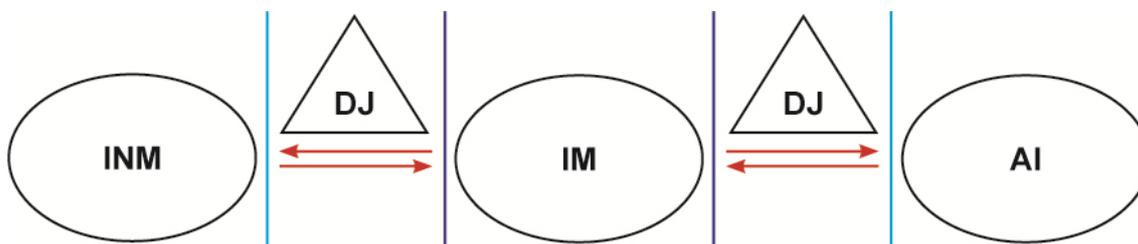
Figura 179- Movimento 3 caso Michael Jackson

MOVIMENTO 3 CASO MICHAEL JACKSON

Fonte: Esquema de distribuição desenvolvido pela autora e diagramado por Randy Rachwal

No entanto, a restrição do acesso de outras imagens à esfera midiática, no caso Michael Jackson, é que chama a atenção. Primeiro, porque a família isola o local dos fatos, segundo, porque as instituições midiáticas adotam uma postura de idolatria e, terceiro, porque os atores individuais não permitem que a imagem do astro seja afetada. Isto é, a restrição de novas imagens, diferenciadas das de arquivo, são barradas pelas três esferas, mas principalmente pelos atores individuais que criticam os poucos dispositivos jornalísticos que utilizaram as imagens de Michael, por exemplo, chacoalhando o filho na janela do hotel. As barreiras restritivas às imagens destoantes partem, de um lado, dos Atores Individuais (AIS), principalmente os fãs, (traço azul claro) e são seguidas pelas instituições não midiáticas (INMs), balizadas, pelas instituições midiáticas (traço azul escuro) sendo que, assim, apenas as mesmas imagens permanecem circulando nos dispositivos.

Figura 180 – Movimento 4 no caso Michael Jackson

MOVIMENTO 4 CASO MICHAEL JACKSON

Fonte: Esquema de distribuição desenvolvido pela autora e diagramado por Randy Rachwal

Nas coleções em análise, percebe-se que as imagens foram inscritas em dispositivos como forma de transmitir a notícia, ou seja, como um discurso primeiro, o que configura um sintoma por semelhança. Depois, estas fotografias e discursos midiáticos foram sendo apropriados por atores individuais e instituições não midiáticas que os reinscreveram em blogs, sites, no YouTube, ou seja, em espaços não jornalísticos de pleno domínio destas esferas, demonstrando um sintoma por diferença, uma vez que os modos de produção de materiais significantes se dão de modos diferentes em cada caso. Ao serem replicadas em outros dispositivos, que não os jornalísticos, muitos discursos gerados já não se referiam, nas três coleções, mais aos fatos em si, mas aos acontecimentos midiáticos e, portanto, às imagens veiculadas destes acontecimentos. Isto implica num processo de autorreferencialidade midiática, conceito tomado aqui a partir das proposições de Norval Baitello Junior e que será retomado com maior ênfase no capítulo seguinte.

Mesmo quando o fazer das instituições não midiáticas foi determinante, como por exemplo no caso Saddam, ainda assim esta autorreferencialidade se evidencia, pois não há imagens que circulem diferentes das já postas em distribuição. Deste modo, por mecanismos inerentes ao próprio processo de circulação intermediária, não focalizando nem no polo da recepção, nem no polo da emissão, mas na interação entre eles, verifica-se que nas três coleções há redirecionamentos aos atores individuais, sendo que estes passam a ser reconhecidos e voltam a gerar novos direcionamentos, produzindo novos discursos sobre esta produção anterior, sem, contudo, anulá-la. Desta maneira, há o reforço de algumas imagens que passam a se constituir na cristalização do acontecimento, sendo necessário, para

isso, que as imagens chancelas pelas instituições midiáticas sejam transformadas em símbolos pelos movimentos de reinscrição e restrição da produção consumidora e do consumo produtivo, portanto, em minha perspectiva, por movimentos de circulação intermediária.

7.2 LÓGICAS MIDIÁTICAS MOBILIZADAS NA TRANSFORMAÇÃO DE UMA IMAGEM EM SÍMBOLO DO ACONTECIMENTO

Retomando, aqui, primeiramente, a noção de lógica midiática apresentada na introdução deste trabalho, considera-se como um conjunto de operação semio-técnicas e, simultaneamente, interacionais, que demarcam processos de repetição e diferenças nos fluxos midiáticos. Assim, tomando como ponto inicial das operações midiáticas o fato de que as instituições não-midiáticas, ou aquelas que não possuem fins jornalísticos, se valem de estratégias também midiáticas para alcançar o campo de circulação que se configura em estratégias de distribuição, percebe-se que, nos casos em análise, os fatos foram colocados em uma situação de secundários em relação aos sentidos gerados pelas coberturas, isto é, não é o fato que conta, mas como ele é constituído em acontecimento midiático. Charaudeau (2007), Rodrigues (1993) e Benetti (2011) procuram distinguir fato e acontecimento, sendo o fato aquilo que está dado e o acontecimento algo a ser criado. Queré (2005) destaca que o acontecimento é mais que um fato, ele é criador de sentidos e, portanto, suscita, desperta, experiências.

Isso pode ser percebido na geração das imagens do caso Saddam, onde a produção das imagens, e conseqüentemente do acontecimento, foi realizada pela instituição não midiática, tendo o discurso defendido e legitimado pelas Instituições Midiáticas jornalísticas. Assim, não é a captura, em si, o fato, mesmo que as manchetes façam referência a ela, mas como esta captura foi “construída” para e nas instituições midiáticas mediadas por seus dispositivos. No 11 de setembro e na coleção Michael Jackson, a forma como o acontecimento foi produzido é ainda mais significativa, pois no WTC apenas as fotografias de agências de notícias americanas ou inglesas foram veiculadas (*Associated Press e Reuters*) o que implica em um viés não só político, mas também cultural, já que as coberturas oriental e ocidental se

diferenciam até mesmo pela angulação das imagens que operam sobre a forma de percepção⁷³.

O acontecimento da derrubada das torres foi retratado como o maior atentado de todos os tempos, decretando que não apenas a “América havia sido atacada”, mas que o mundo jamais seria o mesmo depois de então. As repetidas imagens das torres em chamas desencadearam um efeito de comoção mundial, o que resultou em centenas de vídeos produzidos por atores individuais e que estão disponíveis no *YouTube*, numa espécie de homenagem ao próprio povo americano. Independentemente dos motivos, a angulação das reportagens e a reiteração das imagens permitiram atribuir ênfase não somente ao acontecimento, mas ao acontecimento jornalístico/midiático. Do mesmo modo, no que tange à morte de Michael Jackson, o fato em si – da morte e suas circunstâncias - teve uma importância pequena diante da cobertura midiática atribuída, até mesmo pela invisibilidade resultante da ausência de registros fotográficos do momento da morte. O cantor foi não apenas mantido vivo, como também idolatrado através da inserção de imagens de arquivo e de depoimentos relativos ao auge de sua carreira, postos em circulação em dispositivos diversos tanto jornalísticos como não. Apesar das tentativas de reconstituir o momento da morte, mesmo que verbalmente, a maneira de ilustrar o seu falecimento é que possibilitou a eternização da imagem do cantor como um astro.

Ante o exposto, fica evidente que o contexto de cada um dos fatos altera sua transformação em acontecimento, porém, independentemente dos contextos distintos, interessa dizer, aqui, que, nos três casos analisados nesta tese, há lógicas midiáticas que são mobilizadas para transformar uma imagem em símbolo. Apesar de convergente com essa perspectiva, nesta tese, não é a lógica midiática em si, consolidada em dispositivos, que assegura o valor e a circulação do acontecimento midiático. Esse valor, mesmo quando requisita a lógica midiática, é regulado pelas trocas, aceitas e visíveis em termos de distribuição, sendo que algumas imagens são chanceladas como símbolo.

⁷³ Essa abordagem sobre o efeito cultural das coberturas pode ser encontrado em Luciano Guimarães (2005, p.06). O autor defende que o fotojornalismo se baseia em estratégias para construir o imaginário simbólico de modo que ao expor uma fotografia produzida por um repórter de origem ocidental irá implicar numa forma de interpretação da esquerda para direita, porém, ao inverter esta imagem, que é o modo como os orientais leem, da direita para a esquerda, o sentido altera-se. Assim, uma cobertura efetuada apenas pelas agências ocidentais tende a reforçar o viés das instituições não midiáticas em jogo ou das próprias instituições midiáticas que representam.

Contudo, questiona-se: símbolo de quê? E para que tal esforço? A resposta não é tão simples. O esforço desta simbolização se dá nas três coleções de modos diferentes, ainda que articulados. A imagem de Michael Jackson negro, transformada em símbolo, permite cultuar uma memória positiva do astro e barrar as negativas. A imagem de Saddam ditador possibilita cultuar a memória de suas atrocidades e justificar/reforçar a própria Guerra Contra o Terror, conduzida pelos Estados Unidos. Por fim, transformar a imagem das Torres Gêmeas em chamas em símbolo permite cultuar a imagem de poder, mesmo diante da vulnerabilidade. Isto é, as torres do WTC rompidas estimulam a comoção, a inclusão do Ocidente que representam. Assim, as imagens vetoras são símbolos de fatos que perdem tangibilidade, mas que têm esta característica recuperada pela sua retomada constante via exposição em dispositivos. Entretanto, não é a repetição que torna a imagem simbólica, mas a sua capacidade de constituir-se no próprio acontecimento, deslocando a relação com o referente, capacidade, esta, que requisita como necessárias as estratégias e lógicas de distribuição e lógicas de mediação, mas insuficientes na medida em que só são canceladas nas convenções abordadas acima, incluindo processualidades específicas de cada caso.

7.2.1 Entre apagamentos, eleições e replicações

As imagens do *World Trade Center* em chamas, de suas vítimas, do Pentágono, que narram o ocorrido em 11 de setembro são mostradas em excesso e apagadas a partir do momento em que apenas a imagem das torres permanece circulando. Uma estratégia para tornar isso possível, como já mencionado, foi atrelar a toda e qualquer imagem decorrente do 11 de setembro a imagem das torres em chamas, ainda que em espaços menores, o que permitiu que esta imagem fosse a única a ter direito de permanecer acessível ao campo das mídias. No caso de Saddam, do mesmo modo, a imagem de ditador e de sua estátua sendo destruída foi inscrita em inúmeros dispositivos, mas apagada pela exposição de sua captura e de detalhes de sua prisão. Não sendo o bastante, com o passar do tempo, essas imagens também são apagadas e deixam de ficar acessíveis, retomando a imagem

primeira, de ditador. Michael Jackson, por sua vez, aparece como criança e, no auge de sua carreira, tem esta imagem apagada quando outras, sobre seus escândalos, se sobrepõem. Ao morrer, suas imagens do auge da carreira são retomadas, tornando-se as únicas acessíveis.

Deste modo, uma imagem eleita pelas mídias, pelos vários critérios já comentados, só é alçada à categoria de símbolo do acontecimento, passando a constituir-lo, por meio de movimentos de circulação (valorização) intermediária, ou seja, por processos que se transformam pela produção, consumo, reinscrição em dispositivos midiáticos diversos, e que resultam na alteração do espaço de circulação. Assim, a força simbólica está diretamente ligada às lógicas empregadas para fazer as imagens perdurarem no tempo, para além dos acontecimentos a que se referem. Estas lógicas podem ser desmembradas em seis etapas visíveis dentro do processo de distribuição: **APARECIMENTO / OFERTA – APAGAMENTO / DESAPARECIMENTO – REAPARECIMENTO – REPLICAÇÃO – RESTRIÇÃO – TOTEMIZAÇÃO**. O aparecimento está relacionado ao acesso, ou seja, como os fatos e suas imagens chegam às instituições midiáticas e como são disponibilizados para serem vistos.

O aparecimento deixa evidenciar as marcas das operações realizadas pelas instituições não midiáticas envolvidas, bem como do próprio discurso produzido/reproduzido nos dispositivos. Ou seja, trata-se de operações de produção. O aparecimento é, por um lado, fruto do acesso aos dispositivos de inscrições midiáticas, e, de outro, do trabalho feito nos dispositivos jornalísticos para sua exibição. Isto é, os fatos aparecem, bem como as imagens, mas ao ingressar no espaço do campo das mídias passam a viver processualidades intermediárias deste espaço e, portanto, sofrem as lógicas dos meios, principalmente no que diz respeito aos mecanismos de eleição/seleção por critérios de noticiabilidade, por exemplo, já apresentados em cada caso.

No que diz respeito ao apagamento, transcorrida a fase de eleição das imagens-síntese dos fatos ou de sua transformação em acontecimento midiático, as imagens são inscritas em dispositivos diversos, afetando as demais esferas do sistema comunicacional. Contudo, esses afetamentos implicam em inscrições por parte de atores individuais e de instituições não midiáticas que acabam por contribuir, via interação, para a instância do apagamento. Isto é, uma imagem replicada diversas vezes, em diversos dispositivos e que retorna ciclicamente aos

dispositivos jornalísticos, tende a ser uma imagem que resiste ao apagamento, ela sofre uma espécie de “blindagem” visível na distribuição, realizada pelo processo de valorização, central na circulação. No entanto, as demais imagens ofertadas permanecem existindo, mas são opacadas. Tome-se como exemplo, a imagem das vítimas do WTC, elas apareceram, tiveram acesso ao espaço noticioso, mas foram obscurecidas por imagens mais fortes, como a do avião colidindo contra a segunda torre. Assim, as imagens integram um jogo de acessibilidade x inacessibilidade, de aparecimento x apagamento, de visibilidade x desaparecimento, de acesso x excesso, movimentos estes que se intercalam.

No tensionamento destas binariedades, a terceira operação midiática é a de reaparecimento, quando as imagens e seus discursos recebem o direito de se constituírem nas hegemônicas a serem vistas, gerando sentidos que não estão dados e que são “acrescidos” a partir do descolamento⁷⁴/deslocamento da imagem do fato inicial e da sua circulação como vetora. Isto significa dizer que o reaparecimento implica na construção ou na restrição de algo, pois há dois aspectos a serem observados aqui. O primeiro diz respeito ao reaparecimento da imagem vetora, como no caso do WTC, o que implica numa continuidade de inscrições. O segundo aspecto tange ao reaparecimento de imagens que estavam opacadas, mas que, em virtude de novos movimentos midiáticos, precisa ser reinscrita ou recuperada, caso de Saddam ditador. Deste modo, o reaparecimento, como categoria, é uma terceira etapa, a qual está diretamente articulada com a próxima.

Dentre as lógicas midiáticas empregadas para atribuir força simbólica a uma imagem está o potencial de replicação. A fotografia “escolhida” é disposta em diversos dispositivos jornalísticos e, ao ser reiterada em dispositivos não noticiosos, seja de atores individuais ou de instituições não midiáticas, passa a pertencer a estas instâncias de consumo produtivo. Assim, os atores individuais e as instituições não midiáticas reforçam, nos dispositivos que dominam, as imagens e os discursos já postos em circulação anteriormente, ainda que produzam novos discursos e sentidos sobre eles. Desta maneira, a repetição de uma mesma imagem diversas vezes e sua inscrição em dispositivos múltiplos, jornalísticos ou não, afeta o acontecimento, principalmente, do ponto de vista de sua rememoração.

⁷⁴ O termo descolamento é adotado, aqui, no sentido metafórico do decalque, isto é, não significa que a imagem se desprenda por completo, mas que ocorrem transformações nas relações entre as imagens significantes e a realidade referida. Então, há um descolamento e ao mesmo tempo um deslocamento.

Entretanto não basta somente a repetição. Para além das imagens em “eco”, a criação do símbolo passa, necessariamente, por uma espécie de restrição, a penúltima categoria aqui desenvolvida. A restrição é um resultado da replicação, pois quando uma imagem é inscrita demasiadamente na circulação, a referência deixa de ser o acontecimento e passa a ser a própria imagem midiaticizada anteriormente, constituindo-se no fenômeno de autorreferencialidade midiática. Significa, deste modo, que uma imagem é alçada à categoria de símbolo de um acontecimento quando, por sua replicação, em dispositivos jornalísticos e, principalmente, de atores individuais, acaba por restringir o acesso de outras imagens existentes ao espaço midiático⁷⁵, resultando, como consequência, na restrição da interpretação e da existência de outras imagens. Em minha perspectiva, é exatamente essa imagem autorreferencial, que se torna símbolo e, nestes casos, totem⁷⁶.

Em outras palavras, o símbolo de um acontecimento, seja o 11 de setembro, a execução de Saddam ou a morte de Michael Jackson, é a criação de um terceiro no e pelo campo configurado no processo de circulação, em que instituições midiáticas estão em interação com as demais esferas do comunicacional, portanto, através da circulação. Este terceiro aqui mencionado se reporta à tríade de Peirce (2003), em que um símbolo se refere a um objeto denotado em virtude da associação de ideias produzidas via convenção. Para Peirce (p.71), o símbolo é “um representamen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu interpretante”, isto é, a regra irá determinar a referência mental daquele determinado acontecimento ou signo.

Na visão de Merrell e Queiroz (2008), o símbolo tem relação com seu objeto semiótico pelo uso repetido e regular, transformado em um hábito que depende dos contextos. “Os símbolos unem ícones e seus alvos semióticos, os índices e seus objetos. Os símbolos, por sua vez, são regulados por hábitos”. Isto é crucial para entender que um símbolo pode variar ao longo do tempo, em função dos contextos, e ser resimbolizado, ressignificado constantemente até a perda da relação de referência anterior, que é o que chamo de apagamento. Não se trata, porém, de um

⁷⁵ O termo espaço midiático é adotado, aqui, não apenas para definir o espaço dos dispositivos jornalísticos, mas também o espaço de produção de materiais significantes de atores individuais e instituições que não possuem o jornalismo como seu fazer.

⁷⁶ A abordagem do conceito de totem será feita mais a frente, mas convém ressaltar que símbolo e totem não são sinônimos, mas interdependentes. O totem leva em conta estruturas profundas do social.

apagamento da imagem simplesmente, mas a sua modificação por camadas de contextos acrescidos, por relações com outros contextos e imagens, que geram imagens-totens ou imagens simbólicas autorreferenciais e que dizem respeito apenas a si mesmas.

Porém, há uma ponderação importante a ser feita, se um signo pode ser ressignificado, se a mente pode interpretar um signo de determinada forma neste momento e, posteriormente, fazê-lo de modo diferente, é possível dizer que a interpretação é um processo *ad infinitum*, então não poderia existir uma restrição da interpretação. Em partes tal raciocínio tem razão de ser, contudo, entendo, aqui, que a interpretação pode ser finita ou limitada pela oferta das imagens, isto é, se há uma oferta pequena de imagens ou uma limitação imposta, assegurada pelas instituições midiáticas, não há como interpretar imagens que não são ofertadas ou vistas. E se circulam apenas as mesmas imagens a limitação da interpretação está dada, pois, como já afirma Kamper (2000), apenas o visível existe.

Ressalto que, em minha perspectiva, uma imagem só se torna símbolo de um acontecimento via convenção, mas a convenção, como já apresentado na análise individual dos casos, se dá via dispositivos, por meio da circulação intermediária, elaborada em termos intermediários, e que esta convenção não se trata de um contrato social prévio, mas de uma construção conjunta, em interação, que leva em conta valores sócio-antropológicos já integrantes da cultura. O que significa que a criação simbólica se dá pela mediação, visível materialmente, pelos mecanismos de distribuição, seleção e escolha de determinada imagem e pelo jogo de poder entre produtores e consumidores que se alternam em seus papéis, tema do próximo item desta tese.

Ou seja, não importa apenas o aparecimento da imagem, mas também o hábito de reproduzir determinada imagem, fazendo links ao acontecimento, de modo que este seja constituído pela própria imagem, não por semelhança ou por contiguidade, mas pela regularidade de seu uso, ofertando uma interpretação do possível, ou melhor, uma restrição do possível. Com base nestas proposições, a tabela abaixo mobiliza estas categorias conforme cada caso. Quanto à coleção Saddam, observa-se que há quatro mobilizações, pois o jogo de imagens foi mais constante e abrange um tempo maior compreendido entre 2003 e 2006.

Figura 181 – Quadro das etapas de inscrição

| <u>Caso</u> | <u>Oferta de Imagens</u> | <u>Acesso</u> | <u>Apagamento</u> | <u>Reaparecimento</u> | <u>Eleição</u> | <u>Replicação</u> | <u>Restrição</u> | <u>Totem Vetora</u> |
|-------------------------|--------------------------|---------------------------------|--|--|--|---|-------------------------------|------------------------------|
| WTC (atentado) | Ampla | Primeiro livre, depois restrito | Torres antes do atentado; Pentágono; Vítimas; Bombeiros | Avião colidindo contra segunda torre | 1) Torres em chamas; 2) Avião colidindo na segunda torre | Das eleitas | A outras imagens | Torres e avião |
| Michael Jackson (morte) | Pequena | Restrito | Casos polêmicos; Pedofilia; doenças | Imagens da infância; o cantor negro nos tempos de Jackson Five e no auge da carreira | Michael Jackson negro | Imagens de arquivo em que o cantor aparece negro, no auge | Imagens polêmicas | Michael Rei do Pop |
| Saddam I (estátua) | Ampla | Livre | Ocupação do Iraque pelos EUA; População | Ditador | 1) bandeira americana cobrindo rosto de | Das eleitas | Imagens da ocupação pelos | Estátua caindo ou Bagdah |
| Saddam I (estátua) | Ampla | Livre | Ocupação do Iraque pelos EUA; População comemorando nas ruas | Ditador | 1) bandeira americana cobrindo rosto de Saddam; 2) Derrubada da estátua | Das eleitas | Imagens da ocupação pelos EUA | Estátua caindo ou Bagdah cai |
| Saddam II (captura) | Pequena | Restrito | Estátua destruída; População; ditador | - | Saddam preso como animal | Da eleita e disponível | Saddam ditador | Saddam animal |
| Saddam III (Julgamento) | Média | Livre e depois restrito | Captura; Dentro da cela | Ditador | Ditador | Da eleita, isto é, Saddam como ditador | A qualquer outra imagem | Ditador |
| Saddam IV (execução) | Pequena | restrito | Estátua; Captura; | Ditador | Ditador | Ditador | A qualquer | Ditador Punido |

Fonte: Quadro desenvolvido por esta autora a partir da análise dos materiais

Observa-se, no quadro acima, que as categorias demonstram como o acontecimento vai sendo abordado ao longo do tempo, desde a etapa inicial de oferta de imagens, simplesmente pelo aspecto indicial, até a constituição da imagem vetora. Essa passagem de uma primeiridade para uma terceiridade implica na interpretação deste acontecimento e é, aqui, que se torna crucial a ideia da criação

simbólica via midiaticização. É o simbólico que produz o vínculo entre o que é possível e o que de fato existe, instituindo uma interpretação destes dois aspectos. Ou seja, tanto os possíveis como os existentes passam a ser ampliados, restringidos e organizados por este terceiro que é o símbolo e que se configura, essencialmente, como mediação.

Assim, entendo que, nas coleções em análise, a convenção que permite transformar determinado signo em símbolo se deu pelos processos de circulação intermediática, ou seja, pela eleição (valorização) de uma imagem para circular entre diversos dispositivos midiáticos, sejam eles jornalísticos ou não. Os critérios que nortearam tais escolhas variam conforme cada caso, mas dizem respeito ao modo como as instituições midiáticas chancelam a circulação (valorização) dos materiais significantes e participam desta convenção através do controle da regularidade da exposição de determinadas imagens no tempo, pondo em operação as seis categorias mobilizadas anteriormente. Tome-se como exemplo as Torres Gêmeas em chamadas empregadas como janelas dentro de outras imagens, durante a cobertura do atentado de 11 de setembro de 2001 e suas sucessivas “comemorações” por conta do passar dos anos. Do mesmo modo, a regularidade de mostrar o cantor Michael Jackson negro, no auge de sua carreira, seja para falar de sua morte ou para divulgar um álbum póstumo, leva a determinar que esta seja a única imagem a ser vista, sendo difícil recuperar, ainda que mentalmente, outras imagens do cantor.

No entanto, não é apenas a convenção regida, orquestrada, pelas instituições midiáticas que interessa, ao contrário, é o jogo de poder inerente a este processo que ganha destaque. A criação simbólica é resultado do processo de interpretação do possível que inclui as camadas de sentido, de contexto, acrescidas neste movimento de interpretação dos vários jogadores. Em síntese, imagens distribuídas são chanceladas por instituições midiáticas, são replicadas (e, portanto, valorizadas) em dispositivos diversos, restringindo, num primeiro momento, o possível, ou seja, o acontecimento se refere somente àquelas imagens (autorreferencialidade), e, segundo, restringindo a interpretação e a experiência, afinal, não há nada mais para ser visto, analisado, pensado. Deste modo, a restrição da interpretação está ligada ao que chamo de imagens-totens, ou seja, imagens que se tornam mais do que simples metáforas visuais, mas que sobrevivem para além do tempo dos acontecimentos e se constituem em não-coisas, na perspectiva de Flusser, mas que

não são esvaziadas de sentido, elas são, ao contrário, reificadas, investidas de uma força quase mágica⁷⁷.

Assim, a partir do momento em que uma imagem é eleita, replicada e se torna um biombo⁷⁸ para outras imagens, ela passa a ser inserida na circulação de modo que se transforma, gradativamente, no acontecimento, sendo que esta fotografia não pode mais ser esquecida. Isto é, a inscrição na memória midiática permite que esta mesma imagem seja também inscrita na memória coletiva e no repertório iconográfico individual.

Nas páginas a seguir, apresenta-se o esquema de inserção das imagens no tempo e de que maneira, em cada caso, foram sendo construídas as imagens vetoras. Como já mencionado na metodologia, optou-se por partir da imagem vetora, buscando imagens anteriores. A título de uma melhor compreensão as imagens estão em tamanho A3.

⁷⁷ A ideia de magia aparece em diversos estudos relacionados à imagem, seja em Cassirer ou mesmo em Edgar Morin e Gilbert Durand que argumentam que as imagens possuem uma força mágica, inexplicável em certa medida, mas que dizem respeito à relação do homem com o seu duplo. Aqui, seria possível dizer que as imagens totêmicas ganham força mágica por serem os duplos dos fatos, mas também pela devoção/crença que estas imagens suscitam.

⁷⁸ A expressão biombo é utilizada, aqui, na mesma perspectiva de Flusser, quando aponta que as fotografias cada vez mais se tornam biombos porque não permitem ver além, ou seja, deixam de ser janelas. Esta menção está no livro *Filosofia da Caixa Preta*.

8 CONTRAPROVAS E INFERÊNCIAS CONCLUSIVAS: SOBRE A VALIDADE DA HIPÓTESE SOBRE A FIXAÇÃO DE IMAGENS-SÍMBOLO NOS PROCESSOS DE MIDIATIZAÇÃO

8.1 IMAGEM TOTEM E PODER

Falar em símbolo ou em construção simbólica de imagens demanda, obrigatoriamente, abordar o poder simbólico a partir das inferências transversais. Isto porque a perspectiva hipotética, adotada nesta tese, é a de que as imagens-totens passam a hierarquizar/organizar as demais imagens a respeito dos acontecimentos em função do seu poder, restringindo a interpretação e a existência. Porém, tal processo só se efetiva no âmbito do comunicacional. Recuperando o artigo desenvolvido por Ferreira e Rosa (2011)⁷⁹, o espaço da midiatização diz respeito à unificação e diferenciação dos mercados discursivos a partir de três dimensões que se afetam mutuamente: os processos comunicacionais, os contextos sociais e os dispositivos midiáticos. Isto implica dizer que os processos comunicacionais interferem nas relações entre dispositivos e processos sociais, ao mesmo tempo em que os dispositivos interferem nas relações entre processos comunicacionais e sociais. Ou seja, há uma série de afetamentos mútuos, sendo as relações cada vez mais interseccionadas por dispositivos midiáticos, sejam estes jornalísticos ou não. Deste modo, entender os dispositivos como um lugar de intersecção é considerar que os dispositivos também são, por um lado, arenas de poder e, de outro, perpassados pelo poder. Mas que poder é esse de que se fala? E de que maneira esse poder é exercido pelas esferas em jogo?

A discussão da relação do poder com a mídia é bastante antiga, principalmente no que tange à ideia de controle social. Autores como Foucault, Marx, Gramsci e Webber já abordaram esta perspectiva. Contudo, o cenário da midiatização demanda mudanças de abordagens, pois a perspectiva do controle social unidirecional já não se aplica mais ao momento atual, uma vez que as lógicas das mídias atravessam os vários setores da sociedade. De um lado, as instituições midiáticas, aqui consideradas especificamente as jornalísticas, produzem

⁷⁹ Artigo intitulado “Midiatização e poder: a construção de imagens na circulação intermediária” publicado no livro *Mídia, Cidadania & Poder* (2011).

discursos/sentidos que atendem, conforme perspectivas unidimensionais, aos interesses do poder, propiciando uma espécie de controle social ao determinar o que deve ser pensado, tornado relevante e, principalmente, visto. De outro lado, as tecnologias midiáticas se espalham e são cada vez mais apropriadas por instituições não midiáticas e atores individuais que não apenas consomem, mas também produzem discursos/sentidos e os inscrevem em novos e mais dispositivos midiáticos, questionando ou reproduzindo os elementos de controle social disponibilizados pelas instituições midiáticas (empresas jornalísticas, publicitárias, etc.), agrupadas como indústria cultural. Então, os dispositivos podem ser considerados arenas de poder no momento em que nos e pelos dispositivos é que as disputas de ofertas de discursos/ sentidos são travadas. E há que se considerar que o acesso, uso e domínio dos dispositivos já é uma forma de empoderamento.

Nesta ambiência dos dispositivos, questiona-se: uma vez que, retomando Pierre Bourdieu (2011), a imagem é um poder estruturante de interações ao mesmo tempo em que é estruturado, como a imagem se constitui em poder e, principalmente, poder simbólico? Sabe-se que esta proposição da imagem como poder foi questionada em termos de comunicação, pois o que é a comunicação como poder e como não poder? A ideia de comunicação como não poder implica num tipo de comunicação que não é nem regulada por estratégias das instituições e nem ritualística, ou que segue determinados ritmos e ritos.⁸⁰ Neste caso, então, os indivíduos estão livres para um processo de cooperação, de alteridade⁸¹, de vínculos, ao mesmo tempo em que predispostos a transcender esta própria alteridade. Essa ideia de comunicação que não resulta nem de processos ritualísticos, nem de estratégicos, mas que requisita uma reflexividade dos indivíduos em interação já foi abordada por diversos autores.

A perspectiva que se adota, aqui, é de que a comunicação é ritualística, estratégica e troca (Ferreira, 2003 numa inferência a partir de Piaget e Habermas). As afetações entre os processos não ocorrem sempre no sentido de liberar a relação de troca, mas, muitas vezes, de subordinar a troca e alteridade às estratégias, quando não subordina as próprias estratégias aos rituais. A imagem construída

⁸⁰ Turner (1974) destaca que os rituais são uma consolidação da ordem e por isso mesmo despertam uma resistência a esta ordem.

⁸¹ Alteridade é, na concepção de Paul Ricouer, formada pela identidade (o si-mesmo) e pela diferença, sendo que ambos se constituem numa dupla inseparável. Isto é pelo mesmo e pelo outro em diálogo.

como crença simbólica – ou totem – só se consolida, em processos sociais, quando consegue se impor em rituais sociais de reiteração. Isto está ilustrado no caso da obra de arte produzida por Maria Von Keller pode ser um bom exemplo.

Figura 182- Estátua Madona and Child de Maria Von Keller



Fonte: www.folha1.uol.com.br

Ela representa o momento em que Michael Jackson apresenta o filho para a imprensa, mas, ao atrelar o título “*Madona and Child*” e ao apresentar a obra após a morte do astro, são perceptíveis outras relações em jogo. Tanto a artista como os que negam a imagem, por ser esta uma espécie de “atentado” à memória do ídolo, promovem ações estratégicas (esses postando mensagens criticando a instituição onde a obra foi exposta, a artista e a própria obra em si).

Assim, as possibilidades de representação de um acontecimento e também de simbolização deste, inserem-se aí num espaço de imaginários vinculados à imagem-totem. Isso implica dizer que é preciso compreender que a instalação desta processualidade simbólica⁸², isto é, a instalação de relações dominantes perante outras, uma vez que outras imagens e símbolos correlatas à obra de arte já tinham

⁸² Processualidade, esta, entendida como a criação de símbolos que remetam e definam os acontecimentos.

sido negados na circulação midiática, e que esses símbolos e relações tenham força de imanência – material – que se realiza perante as demais possibilidades.

Nos três casos, percebeu-se que as imagens eleitas⁸³ pelas instituições midiáticas, por sua acessibilidade, poder de circulação e ao mesmo tempo de pregnância, foram dispostas em quadros menores sobre fotografias maiores ou em narrativas sequenciais, numa espécie de perspectiva em abismo, permitindo uma “reocorrência” do acontecimento no plano midiático. De modo tal que as imagens são postas em circulação, replicadas, inseridas em dispositivos midiáticos jornalísticos ou não, até que se transformem “na imagem” ou “no símbolo”, enfim, que se consolidem perante outras imagens possíveis. Ou seja, não há espaço nas processualidades para construir imagens alternativas, pois estas são restringidas, impedidas de voltar a circular.

A suposição do porquê se escalam tais imagens como símbolos dominantes perante outros e porque elas, de certa forma, consolidam determinadas possibilidades em termos de imaginários dos receptores e produtores, inclusive dos críticos, é de que haveria estruturas profundas que se manifestam nas processualidades midiáticas que acabam designando os atores sociais. Isto é, no caso do cantor Michael Jackson tanto a artista Maria Von Keller, como a instituição midiática, acabam condicionando as possibilidades de reflexão e interpretação da situação polêmica envolvendo o astro, já mencionada, na medida em que delimitam as possibilidades de simbolização e relações evidenciáveis. Isto é ainda mais gritante no caso Saddam Hussein, por exemplo, onde a delimitação das imagens disponíveis incorre na restrição das relações possíveis de serem feitas. Portanto, trata-se de um poder que se instala, poder, este, que pode ser observado nas relações e interações estratégicas e ritualísticas. Reforça-se, porém, que este poder é transcendente em relação às ações e interações, pois é, de certa forma, um símbolo de alguma estrutura profunda do social que se manifesta, aqui chamada de totem.

O totem, para Ernst Cassirer (2004), é exatamente esta estrutura profunda, manifesta por um tipo de intuição mítico-religiosa que realiza a ordenação do mundo e que gera um sentimento de pertença. Há, de um lado, um “sentimento-de-si”, que se articula, de outro, com a necessidade de fazer parte de uma comunidade. Esta

⁸³ Em sua maioria em planos abertos, com ampla profundidade de campo, sem a valorização de pessoas e compostas segundo o eixo esquerda-direita.

estrutura profunda, que diz respeito à esfera da representação do totemismo, envolve a relação homem-animal, homem e consciência mítica, o que, por consequência, diz respeito ao imaginário⁸⁴. Tais colocações são importantes para entender que, na criação das imagens-totens pela mediação, há uma convocação do imaginário, ou seja, de imagens imateriais prévias. Se, por um lado, há um bloqueio das relações e dos símbolos possíveis, há, derivado disso, um bloqueio dos imaginários, e, por decorrência, de outras relações reais.

O inverso nesse sentido, é válido, pelo bloqueio das possibilidades de objeto, há uma limitação do próprio imaginário. Em outras palavras, pode-se inferir que, se existe uma gama de relações possíveis nos três casos, estas relações deveriam ser expostas enquanto diversas possibilidades. Por outro lado, há diversas relações possíveis entre o objeto representante e o objeto representado (referente) que não são evidenciáveis, nem podem ser expostas.

8.2 ESTRATÉGIAS DIFERENCIADAS, SUBMISSÃO E TENTATIVAS DE RUPTURA DAS IMAGENS HEGEMÔNICAS

A partir da ideia de que há diversas relações possíveis e ângulos para abordar um mesmo acontecimento, percebe-se que, em termos de mediação, tais possibilidades são cada vez mais restritas a um número pequeno de opções. Embora pareça um contra-senso, isso se deve, em partes, à falta de espaço nos dispositivos midiáticos jornalísticos para perspectivas diferentes daquelas consideradas hegemônicas ou que são tornadas como tais, em não raras vezes pelas próprias rotinas produtivas envolvidas. Por outro lado, porém, esta redução advém de um bloqueio de possibilidades do próprio objeto, isto é, entre um referente e um objeto representante. Como o foco, aqui, não é discutir nem a produção, nem a recepção em si ou o acontecimento, mas a circulação desse acontecimento representado, percebe-se que o poder que está em jogo é exatamente o de inviabilizar possibilidades simbólicas ou de argumentos dentro do processo de circulação intra e intermediária. Ora, com base nesta perspectiva, a questão do indivíduo se evidencia, pois ele está incluso num conjunto de relações, ele aciona estratégias, participa de ritos, onde ele já está inscrito. Questiona-se, então, em que

⁸⁴ O imaginário, na visada de Gilbert Durand (2001), é abastecido por imagens já vistas, sendo indissociável dos mitos.

medida, neste espaço, há lugar para a reflexividade romper com as relações? E mais, romper com as simbolizações oferecidas/construídas?

De concreto, há a percepção da existência de uma tensão entre interações – que configuram um campo de rituais e regulações a curto prazo - e estruturas de longo prazo. Nas interações se verificam outras tentativas de construir estruturas e códigos, de propor símbolos e relações outras que, pela sua diversidade, permitem perceber o processo de criação/manutenção do argumento nos processos midiáticos e que, simultaneamente, incidem sobre as imagens e imaginários sociais de modo retroativo. Essas estruturas de curto prazo – como no caso das imagens-totens configuradas em processos semio-técnicos e interacionais – se constituem em mediações que se interpõem perante a visibilidade das próprias estruturas de longo prazo. Nesse processo, o que se faz aqui é buscar, nos casos, as estratégias diferenciadas, elementos de submissão e pontos de ruptura com a cadeia de circulação.

Conforme Ferreira⁸⁵, as estruturas devem ser diferenciadas em sua temporalidade. Há estruturas estáveis quando se fala do biológico e mesmo do psicológico (o desejo, por exemplo, que atravessa os períodos históricos da antiguidade à contemporaneidade); e há, no outro lado da moeda, as estruturas de curtíssimos prazos, construídas nas interações. Entre os dois polos, há estruturas de várias temporalidades e espacialidades (assim, por exemplo, o conceito de modo de produção, é histórico e social). Este estudo se concentra no estudo em estruturas de curto prazo (a construção da imagem-totem no processo de circulação midiática), relacionando essa construção às operações (estruturas de médio prazo) semio-técnicas e sócio-antropológicas (disposições atualizadas sobre o herói, o terror e o mal). O estudo das relações dessas estruturas de curto prazo e médio prazo com as estruturas profundas de Cassirer requisitaria outros movimentos metodológicos que não foram realizados e desenvolvidos nessa tese, mas que, certamente, poderiam ser desenvolvidos na forma de ensaio.

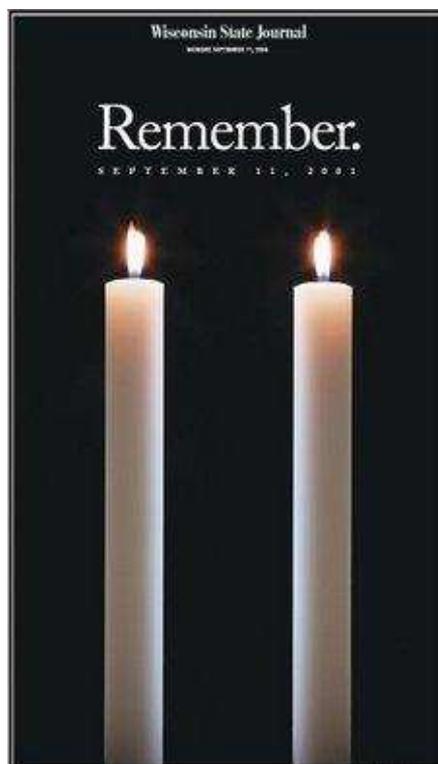
Como já demonstrado anteriormente, no caso 11 de setembro, duas imagens podem ser consideradas vetoras ou que teriam sido inscritas de modo a se constituir em símbolos dos acontecimentos. Trata-se da fotografia do avião colidindo contra a segunda torre e das torres em chamas. Tais imagens foram inscritas na circulação, e

⁸⁵ Proposição em desenvolvimento registrada em orientações presenciais e por e-mail.

continuam sendo, de modo cíclico, toda e cada vez que o assunto do *World Trade Center* vem à tona ou mesmo quando sequer se está tratando do assunto, mas abordando alguma temática crucial para os Estados Unidos e o Ocidente. Estas duas imagens são as hegemônicas, preponderantes em dispositivos midiáticos jornalísticos e também nos de atores individuais midiaticizados. Observa-se que as fotografias, e mesmo as imagens em movimento referentes a estes dois momentos, foram utilizadas em sequencia ou em imagens sobrepostas nos dispositivos, sendo que esta insistência no uso destas imagens, mesmo sobre outras, indica uma estratégia midiática diferenciada, pois não se fez o mesmo movimento com as imagens das vítimas, por exemplo.

Ao contrário, as imagens produzidas por atores individuais, ou por outras instituições, que fugiram do recorte do avião colidindo e das torres em chamas não tiveram espaço na esfera midiática, muito porque não conseguiam traduzir ou representar o acontecimento. Imagens de objetos cobertos por fuligem, pessoas transformadas em cinzas vivas não tiveram a concretude para serem sínteses do atentado e acabaram soterradas no emaranhado de discursos. A imagem central, portanto, no caso do atentado às Torres Gêmeas, não é questionada, pois as demais imagens produzidas reforçam a imagem central. Isto fica claro, por exemplo, na criação dos vídeos rememorativos ou de homenagem às vítimas, ao próprio memorial criado no *Ground Zero* que mantém a cidade de Nova York com a imagem das chamas sempre presente. A estratégia diferenciada, neste caso, é não permitir, midiaticamente, que a imagem imaterial seja substituída, portanto, mesmo quando outra fotografia ou registro semiótico é feito, o símbolo das torres em chamas é retomado, porque ele é uma estrutura inquebrável. Tão resistente ao tempo a ponto de nem estar lá e de, mesmo assim, ser reconstituído via memória. A capa do jornal *Wisconsin State Journal* é um exemplo disto, pois mesmo as torres estando figurativizadas por uma composição artística, as velas gêmeas, a imagem imaterial recuperada apresenta um outro tipo de chama que, sem dúvida, se liga às torres reais, às imagens hegemônicas do atentado. As torres metafóricas são as velas aos mortos, as velas que resistem, assim como a memória. Porém, tal composição foi usada apenas uma única vez, isto implica dizer que, mesmo sendo criativa, a capa abaixo não gera uma identificação ou um reconhecimento pleno, de modo que não rompe, mas reforça o símbolo já instituído.

Figura 183 - Capa produzida pra o jornal *Wisconsin State Journal* alusiva ao 11/09/2001.



Fonte: <<http://www.newseum.org/todayfrontpages>>

Não menos impactante como um registro fotográfico, a criação artística da diagramação jornalística pode servir como estratégia para retomar ciclicamente um símbolo já instituído. Na capa do *The New Yorker*, as torres não aparecem, elas são duas sombras perceptíveis em um fundo negro. Isto é, se o observador não prestar atenção, as torres não estão lá, mas ao olhar com mais calma é como se elas jamais tivessem sido atingidas. Ainda que não esteja explícita a relação, ao ver tal capa são as imagens hegemônicas materiais que abastecem e voltam à mente, reativando as imagens imateriais das torres.

Figura 184 – Capa do The New Yorker



Fonte:<<http://www.newseum.org/todaysfrontpages>>

Ora, isto implica que não foram feitas tentativas de ruptura, pois as criações artísticas, de design gráfico, nada mais fazem do que estimular a manutenção das imagens vetoras, ainda que elas sequer sejam mencionadas. As denúncias de maus tratos em Guantânamo, o descrédito das ações norte-americanas, enfim, inúmeros motivos de contexto sociopolítico foram determinantes para tais tentativas de quebra. Dentre estas experiências de ruptura destacam-se as teorias da conspiração e também a desarticulação texto-imagem.

As teorias da conspiração do 11 de setembro começaram a surgir ainda em 2001, principalmente por perguntas não bem respondidas pelo governo americano quanto aos destroços, impacto e manobras de um avião no Pentágono e o tipo de abalo das estruturas físicas da construção das torres, consideradas por especialistas

praticamente uma implosão por detonadores. Tais teorias, porém, nunca chegaram a ser provadas, mas, de algum modo, contribuem para a permanência do acontecimento em circulação. Isto é visível, por exemplo, na alusão às teorias da conspiração pelos dispositivos midiáticos jornalísticos em 2011, portanto, 10 anos após o ocorrido. No site Terra, na editoria de Mundo, o título da notícia afirma “Teorias da conspiração ainda desafiam a história oficial do 11/9”. O uso da expressão “ainda” já antecipa um certo descrédito aos apontamentos feitos, isto é, já indica que há uma história oficial e que esta, portanto, deveria ser considerada a verdadeira. O texto da notícia traz a informação das correntes de raciocínio utilizadas para a defesa da conspiração, contudo, jornalisticamente, sabe-se que o uso de adjetivos ao longo do texto já denota enquadramentos.

Um número surpreendente de pessoas ainda acredita que a organização terrorista Al-Qaeda não foi responsável pelos ataques executados com aviões comerciais contra as Torres Gêmeas de Nova York e o Pentágono em Washington, que deixaram quase 3 mil mortos.

As teorias mais ousadas de complô afirmam que elementos dentro da administração do então presidente George W. Bush utilizaram explosivos colocados de forma prévia e mísseis contra os edifícios do World Trade Center e do Pentágono.

Outra versão menos extrema alega que o governo não executou os ataques, mas que sabia de antemão que poderiam acontecer e não fez nada para impedir.

Nos dois casos, o raciocínio é o de que o governo Bush queria justificar as invasões do Iraque e Afeganistão, assim como a redução das liberdades civis dentro dos Estados Unidos (site <<http://noticias.terra.com.br/mundo/11-de-setembro-10-anos>>)

O enquadramento, aqui, da notícia não promove o rompimento da imagem vetora, isto porque ela questiona as teorias conspiratórias de modo a desvalorizá-las. Já nos espaços de dispositivos midiáticos não jornalísticos ou de instituições midiáticas, estas teorias ganham outro tipo de visibilidade. Vídeos disponíveis no *YouTube*, como o Teoria da Conspiração 11/09 (disponível em http://www.youtube.com/watch?v=i9I3y2k_wyQ) e postado, em 2011, por Roberta MRGalvão, trazem cenas do atentado com legendas em português apresentando o argumento de que o ataque teria sido premeditado ou previsto pelo próprio governo americano. Tal argumento aparece por meio de perguntas quanto ao modo de explosão dos prédios, destroços do quarto avião e até mesmo relacionando com o discurso midiático. O vídeo reproduz uma parte da fala de Fátima Bernardes, no

Jornal Nacional, ao afirmar que nenhum roteirista de *Hollywood* teria pensado em tal ação terrorista, mas o autor do vídeo, não mencionado, destaca que vários filmes americanos já traziam não só a questão de um ataque às torres como também a data de 11/09. Sem entrar nas discussões ideológicas que isto suscita, o que interessa é perceber que o próprio discurso midiático é retomado para ser reinscrito na circulação, mesmo que sendo criticado. A partir disto, poderia se dizer que houve, no caso do WTC, uma espécie de tentativa de rompimento com a imagem vetora a partir dos debates sobre a conspiração. No entanto, tais debates só ganharam força a partir do passar dos anos, em especial em 2010 e 2011.

Figura 185 - frame vídeo Teoria da conspiração



Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=i9I3y2k_wyQ

Figura 186- frame vídeo Teoria da conspiração



Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=i9I3y2k_wyQ

Entretanto, o fato de pôr em circulação materiais significantes abordando o 11 de setembro como uma farsa não significa, necessariamente, que a imagem vetora ou simbólica tenha sido destruída. Ao contrário, os vídeos, e blogs, acabaram por inserir exatamente estas imagens na cadeia de circulação, ou seja, mesmo que o discurso remeta a uma crítica, as imagens imateriais retomadas dos atentados continuam sendo as imagens transformadas em símbolo em 2001.

Teorias da conspiração: governo americano saberia dos ataques de 11/09

Redação SRZD | Internacional | 11/09/2011 17h28

Neste domingo, dia 11 de setembro de 2011, fazem dez anos dos atentados terroristas que ocorreram nos Estados Unidos e assolaram todo o mundo. Causas e conseqüências ainda são estudadas. Existem teorias aos montes, inclusive as conspiratórias.

Há quem acredite que a tragédia já era de conhecimento dos EUA, mas eles queriam movimentar sua indústria bélica e por isso não tentaram impedir. Existem crenças até mesmo na participação da sociedade secreta Illuminati. Quem tivesse prestado atenção nas notas de dólar poderia descobrir o que aconteceria na fatídica data de 11 de setembro. Será?



A deputada americana Cynthia McKinney, do Partido Democrata, afirmou que o

CONECTE-SE COM UM NOTEBOOK H-BUSTER.
HBNB-1403/200 - 14"
CLIQUE E SAIBA MAIS.



Também sobre Internacional

EUA: briga entre colegas de classe termina em morte
28/02/2012 13h38

Força Aérea dos EUA cancela compra de 20 aviões da Embraer
28/02/2012 19h04

Mitt Romney vence disputa das primárias no Arizona e no Michigan
29/02/2012 07h11

Mais sobre Terrorismo

Anúncios Google

Empréstimo INSS C. do Sul www.Emprestimos-Inss.com/
Empréstimo Consignado até R\$ 40.000 p/Beneficiários INSS. Pague em 60x!

Crédito Forças Armadas www.consignadointermidium.com.br
Empréstimo Pessoal para Servidores e Militares das Forças Armadas.

Implante Dentario Curitiba www.IBIO.com.br/implante-Dentario
Volte a Sorrir | Ligue 3026-3323 IBIO - Implante Dentario

Figura 187 - Governo americano supostamente estava a par da ação terrorista é manchete de blog
 Fonte: <<http://www.sidneyrezende.com/noticia/144954+teorias+da+conspiracao+governo+americano+saberia+dos+ataques+de+1109>>

Isto quer dizer que a tentativa de ruptura não se efetiva por dois aspectos, primeiro, porque as instituições midiáticas não atribuem credibilidade a tais posicionamentos e não legitimam a conspiração, mesmo quando abordam estas vertentes. Há sempre um olhar crítico, um recurso textual que indica que a conspiração fere a versão oficial dos fatos e a reiteração das imagens eleitas inicialmente. Na esteira disso, a própria instituição não midiática governo americano não se pronuncia contra as produções que circulam na web ou em dispositivos de atores individuais, mas fomenta a inserção de materiais significantes nos dispositivos midiáticos jornalísticos para mostrar o que, de fato, ocorreu. Foi assim com as imagens das câmeras de circuito interno do Pentágono em 2007, fotografias feitas de um helicóptero em 2010 e etc.

O segundo aspecto diz respeito ao consumo produtivo, efetivamente, uma vez que os atores individuais inserem as imagens vetoradas como ilustração para os discursos sobre a conspiração. Portanto, mesmo que se trate de uma crítica ao símbolo construído midiaticamente, este mesmo símbolo é reforçado, replicado, sendo que o imaginário, retomando Hans Belting, é abastecido por imagens

endógenas e exógenas, ou seja, abastecido por imagens já vistas. Deste modo, quanto mais a fotografia, o frame das torres em chamas ou sendo atingidas pelo avião, é inserida em dispositivos, mais poder de simbolização ela tem. Pode-se sugerir, aqui, que as estruturas de longo prazo se sobrepõem às estruturas de curto prazo, o que se revela na resistência da imagem-totem, que não se torna, neste caso, quebrável, substituível, pois a instituição midiática continua tendo o poder de cancelar os discursos que circulam.

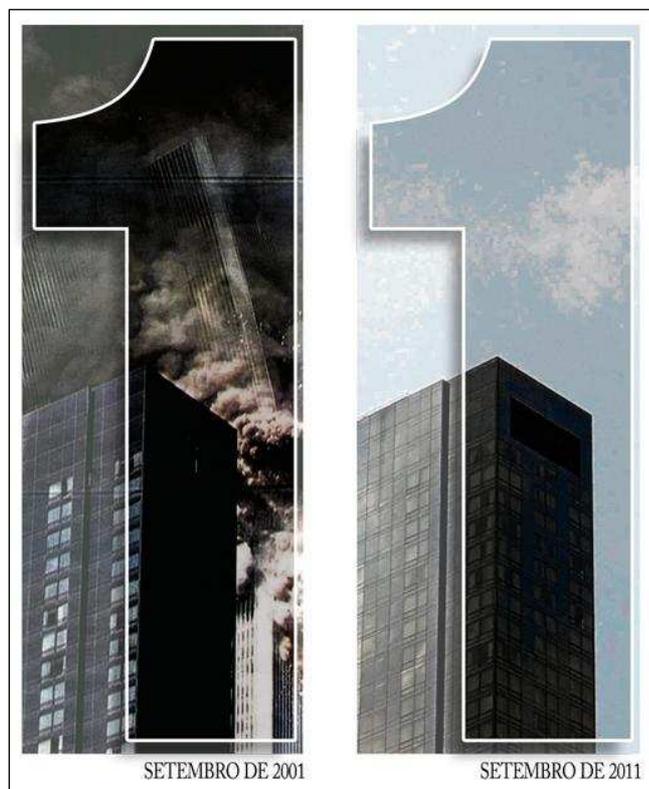
Quanto à desarticulação texto-imagem, esta é evidenciada nos dispositivos midiáticos e pode ser considerada uma estratégia de restrição de acesso a outras imagens na cadeia da circulação. O jornal Folha de São Paulo, por exemplo, na edição de 11 de setembro de 2006, traz um caderno especial abordando os atentados com o título “EUA estão fracos e só”, mas as fotografias escolhidas não refletem o mesmo, ao contrário, demonstram uma aceitação popular quanto às ações no Iraque e no Afeganistão e reiteram as imagens já replicadas anteriormente. É válido destacar que mesmo a leitura sendo associada, isto é texto visual e verbal, as fotografias são um todo de sentido⁸⁶ e isso implica que por si só podem representar discursos. Esta desarticulação se torna ainda mais gritante em 2011, quando os dispositivos midiáticos produziram edições recuperando o 11 de setembro em função da data marco⁸⁷ de 10 anos transcorridos. O jornal Zero Hora, por exemplo, produziu um caderno especial, o primeiro com conteúdo específico para o IPAD, com diversas páginas recuperando as notícias referentes ao dia do atentado e atualizando-as com os mesmos entrevistados ou buscando comparar como a situação estava atualmente. Porém, a atualização se deu em relação aos efeitos pós-atentado, não no que tange à ruptura da imagem simbólica. A manchete intitulada “O vazio que ficou” já indica os caminhos da leitura e a reprodução da imagem hegemônica. O texto do abre da matéria destaca “o leitor depara com abordagens inéditas do impacto do 11 de setembro na vida atual (...) esta reprodução online do *Cultura Especial* desenha o mundo que se refaz daquela manhã sombria”. O texto poético, em certo grau, promete abordagens inéditas, algo

⁸⁶ A ideia da fotografia como um todo de sentido pode ser recuperada em textos sobre semiótica da cultura, por exemplo, onde Bystrina destaca que tudo aquilo que pode ser lido, que possui um sentido pode ser considerado um texto. A fotografia possui uma narrativa própria e nem sempre atrelada ao texto verbal que a acompanha.

⁸⁷ As datas marco são comumente empregadas dentro da processualidade ritualística da midiaticização. Harry Pross (1980) afirma que rememorar é uma espécie de comemoração aos anos 5, 10, 15, 20 que estimulam a permanência do acontecimento em circulação.

que acaba por não fazer, ainda que o modo de rememoração tenha sido criativo para evitar apenas uma nota sobre o fato.

Figura 188 - Capa do especial 10 anos do 11 de setembro do jornal Zero Hora.



Fonte: Acervo pessoal da autora

A criação da capa do especial traz o número 11 disposto sobre as torres, o primeiro rerepresentando o fato e o segundo com o espaço vazio resultante da destruição. Ao longo da publicação, vários boxes vão sendo abertos para a colocação de atualizações seja das pessoas que deram depoimentos em 2001, seja das publicações e filmes resultantes do 11/09. Uma das entrevistadas argumenta que cada vez que volta a Nova York vê a cena se repetir e sente o cheiro, a poeira. Ou seja, o depoimento atualizado reforça a imagem primeira, o discurso primeiro e, por conseguinte, acaba ampliando o poder da imagem imaterial já arraigada no imaginário coletivo.

No mesmo sentido, a revista *Veja* alusiva aos 10 anos do atentado traz, em sua capa de 7 de setembro de 2011, apenas uma chamada para o caderno especial interno. A princípio a pouca ênfase poderia significar a diminuição ou uma alteração

da imagem do próprio atentado, porém, ao longo da reportagem se evidencia o propósito de manutenção midiática das simbologias já construídas. Isto fica claro na fotografia escolhida como abertura para a matéria e na extensão do caderno que vai relacionando os fatos desde 2001, passando pela captura de Saddam, e sua consequente execução, e chegando ao extermínio de Osama Bin Laden que, supostamente, seria o autor do ataque.

Há, porém, um movimento interessante e destoante promovido pela Veja neste caderno especial. A instituição midiática amarra os desdobramento do 11 de setembro de 2001 com a data de 15 de setembro de 2008, ou seja, a crise das bolsas de valores americanas deflagradas pela questão bancária e imobiliária. O mesmo raciocínio de uso da imagem dos atentados para representar o impacto da crise foi feito pela Carta Capital e por publicações internacionais, isto é, após tantas inserções na cadeia da circulação, as imagens tornaram-se autônomas em relação ao próprio 11/09.

Figura 189 - Especial revista Veja de 2011.



Fonte: www.veja.abril.com.br/acervodigital/home

Para finalizar a abordagem do 11 de setembro em relação às estratégias e ritualísticas de manutenção ou quebra da estrutura de longo prazo por estruturas diferenciadas, observa-se que uma fotografia teve sua distribuição/circulação inversa. Isto é, foi valorizada com o passar do tempo e não no momento do seu

acontecimento. Trata-se da fotografia intitulada de “*The Falling Man*” produzida por Richard Drew, que “capta” o instante em que um homem, até hoje desconhecido, se joga da torre Norte. O fotógrafo registrou a queda em sequência, mas suas imagens foram amplamente criticadas pelas instituições não midiáticas e pelos próprios atores individuais por considerarem a imagem forte demais. Muitas instituições midiáticas jornalísticas não publicaram a fotografia com a alegação de respeito à família, de cumprimento da regra jornalística de não mostrar suicídios, etc. O que chama a atenção é que, com o passar dos anos, tal imagem passou a se tornar um ícone, sendo inscrita nos dispositivos midiáticos jornalísticos que antes a refutaram. Isto se deve, em parte, ao fato de que o envolvimento emocional dos americanos já se reduziu e de que a fotografia, atualmente, ainda que datada, pode reavivar os sentimentos que em 2001 excluíram a imagem da circulação. Ou seja, ao publicar a foto de Richard Drew, hoje, ela desperta um sensação de comoção, reaviva as imagens imateriais do atentado, portanto, transita do excluído para o midiaticizado, do excessivo realismo para a valorização do atentado, da estrutura de curto prazo para a reificação da estrutura de longo.

O caso Saddam Hussein, por sua vez, apresenta estratégias e ritualísticas diferenciadas em relação aos demais casos, em função, principalmente, dos vários momentos em que sua imagem é posta em circulação. Considera-se como imagem vetora de Saddam exatamente aquela em que este aparece como um ditador, imbuído de poder, como a figurativização do mal. Esta imagem foi sendo disseminada com o passar dos anos, desde os primeiros desdobramentos da guerra no Golfo Pérsico em 1991, porém, com o atentado ao *World Trade Center*, há um movimento de ligação entre os fatos que permite a ocupação americana e que retoma as imagens imateriais daquele período. Assim, uma estrutura de curto prazo é retomada e reforçada a partir da ocupação americana, trazendo à tona as imagens de Saddam ditador já vistas anteriormente. Estas acabam por legitimar a destruição da estátua de Saddam. Contudo, ao destruir a estátua, mostra-se a destituição do poder, ao mesmo tempo em que ocorre o reforço da imagem do mal a ser combatido. Como estratégias diferenciadas, observa-se que, neste caso, as instituições não midiáticas, principalmente o governo americano, tiveram um papel fundamental do ponto de vista da replicação da imagem primeira.

Para manter a imagem de Saddam ditador, a instituição não midiática produziu materiais significantes com fins explícitos de circulação, o que implica dizer

que a estratégia diferenciada, neste caso, partiu da instituição não midiática que pôs as próprias instituições midiáticas num papel de submissão, pois a captura de Saddam, por exemplo, só pôde ser relatada imgeticamente através das fotografias fornecidas. Isto implica dizer que a restrição das possibilidades relacionais, no caso Saddam, ocorre tanto por parte da instituição não midiática como das midiáticas, que também foram restringidas. A imagem central de Saddam ditador não é questionada, mesmo quando os desdobramentos do conflito no Iraque são postos à prova. Quando o presidente iraquiano aparece como um “animal” no momento de sua captura, não há uma vitimização do personagem, mas ao contrário. Entretanto, em 2005, cerca de um ano antes do julgamento por crimes não relacionados com o terrorismo, ocorre uma ruptura da imagem de Saddam ditador. Os jornais *The Sun* e *The New York Post* publicam fotografias de Saddam em momentos íntimos dentro de sua cela. Tais fotos rompem com a imagem altiva do ditador e não coincidem com as imagens imateriais prévias já colonizadoras da memória.

No entanto, tais imagens são refutadas pelas instituições midiáticas, pelos atores individuais e, obviamente, pelas instituições não midiáticas, principalmente pelo governo americano. Os argumentos textuais afirmam que as imagens não poderiam ser publicadas porque violam as leis de defesa dos detentos, assim como estimulam uma reação iraquiana contra o Exército Americano por desrespeito. Independentemente, porém, dos argumentos expostos, a publicação destas imagens tenta romper com as estruturas consolidadas na distribuição e circulação, mas, ao revelar um homem destituído de poder, nada mais faz do que continuar com a imagem primeira, pois, novamente, para os ocidentais não há uma vitimização, mas, sim, uma revelação do secreto, e, isto passa a ter mais importância do que o próprio Saddam. Isto é, a discussão gira menos em torno da imagem que rompe com a anterior, e mais sobre o acesso/distribuição de tais fotografias do interior da cela para os jornais sensacionalistas, uma vez que tais fotos provavelmente foram feitas por fontes do próprio exército, o que revela o amplo processo de integração das lógicas midiáticas no interior desta instituição.

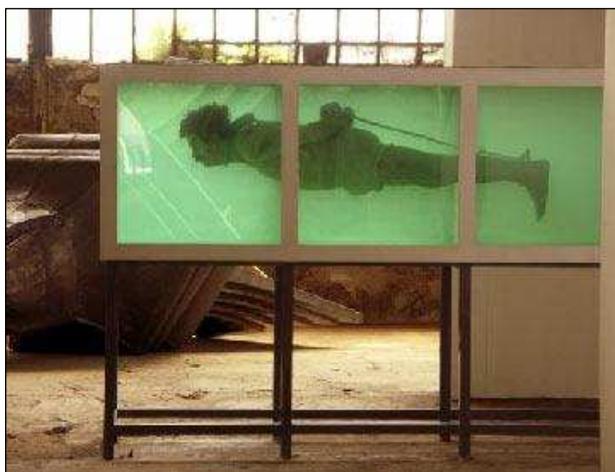
Figura 190 - Mulher lê o jornal com a matéria exclusiva do interior da cela de Saddam



Fonte: <<http://www.noticias.terra.com.br>>

Outra tentativa de ruptura, em termos de circulação da imagem de Saddam Hussein ditador, refere-se a uma obra de arte produzida pelo tcheco David Cerny em alusão à famosa obra de Damien Hirst, que colocou um tubarão em um tanque de formol. Cerny se apropria do conceito de Hirst e produz uma escultura, intitulada “*Shark*”, em que Saddam está em cativeiro, usando apenas cuecas, algemado, como um tubarão, isto porque o ditador tinha como hábito alimentar os tubarões com os corpos dos inimigos. No entanto, o artista vai além, pois define sua escultura como uma crítica à política americana e, ao mesmo tempo, uma forma de manter Saddam vivo pela metáfora do formol, utilizado para o embalsamento.

Figura 191- A instalação *Shark Saddam* foi proibida em diversos países



Fonte: <www.thefileroom.org>

Figura 192- Exposição aconteceu apenas em pequenas galerias



Fonte: <www.koritzabeneditt.blogspot.com>

A obra, porém, foi considerada polêmica demais e foi proibida em diversos locais em 2006, inclusive na Bélgica e Polônia, onde esta instalação seria apresentada. Conforme trecho de notícia da BBC,

a obra, chamada *Tubarão Saddam Hussein*, mostra o ex-líder do Iraque algemado e suspenso em um líquido, vestindo apenas cuecas. O prefeito de Middlekerke, Michel Landuyt, disse que a obra pode 'chocar as pessoas', incluindo os muçulmanos (Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/story/2006/02/060207_artesaddam.shtml>).

Para evitar o choque, a obra foi proibida e não obteve a repercussão esperada nem pelo artista, nem mesmo midiaticamente. Isto se deve ao fato de que tanto o artista como os que negam a imagem, por ser esta uma espécie de ofensa ao povo muçulmano, promovem ações estratégicas. Contudo, não há reconhecimento destes processos e das possibilidades relacionais em jogo. Ainda que existam diversas possibilidades de representação da captura/prisão de Saddam, e de uma conseqüente simbolização desta, há uma estrutura de curto prazo que já traz consigo determinados imaginários que são convocados. Em outras palavras, a obra de arte de Cerny tenta romper com a imagem imaterial do ditador, mas é uma imagem restringida, negada. Assim, a disputa de poder em jogo revela dois aspectos. O primeiro, da exclusão da obra do espaço midiático tradicional, pois não

houve cobertura destacada sobre a obra, apenas notas da não permissão da exposição. O segundo tange aos comentários dos atores individuais midiaticizados em sites e blogs que mencionam a obra questionando os interesses do artista em revelar outra visão sobre o ditador. Os dois comentários abaixo revelam a negação da imagem como uma visão possível.

Saddam the shark

Submitted by Tom W. (not verified) on Wed, 2006-01-18 21:56.

I enjoyed the article until I came to the line that the exhibit was created as criticism of American foreign policy. What?! Saddam throws people to the sharks, but the U. S. gets criticized? Saddam is the victim here? The artist himself admits that Saddam threw people to the sharks, but that pales in comparison to U. S. foreign policy? Europeans are simply hopeless. They're no longer able to reason.

Maybe if your family were

Submitted by Anonymous (not verified) on Thu, 2006-01-19 08:49.

Maybe if your family were one of his victims, one of hundreds of thousands, would you see it in a different light. Maybe if it was you or one of your family being tortured and having your head sawed off would you see it different? Don't be naive in your thinking. This clown would cut your head off in a N.Y. second, without even thinking, and you would even consider thinking of him as some kind of human being? (<http://www.brusselsjournal.com/node/679>)⁸⁸

Como pode ser observado acima, os atores individuais não questionam a imagem vetora, de Saddam ditador, mas a perspectiva adotada pelo artista, inclusive de modo bastante enfático. Assim, a imagem é rejeitada, distribuída e posta em circulação (desvalorização), e, por isso mesmo retirada rapidamente pela ausência de reconhecimento tanto das instituições midiáticas como das não midiáticas. Isso

⁸⁸ **Saddam, o tubarão**

Enviado por Tom W. (não verificado) na Quarta-feira, 2006-01-18 21:56

Gostei do artigo, até chegar à linha que diz que a mostra foi criada como uma crítica à política externa americana. O quê?! Saddam lança as pessoas para os tubarões, mas são os EUA que recebem as críticas? Saddam é a vítima aqui? O próprio artista admite que Saddam atirava pessoas aos tubarões, mas que empalidece em comparação com a política externa americana? Os europeus estão simplesmente impossíveis. Eles não são mais capazes de raciocinar.

Talvez se fosse a sua família

Enviado por Anônimo (não verificado) na Quinta-feira, 2006-01-19 08:49

Talvez se a sua família fosse uma de suas vítimas, uma das centenas de milhares de pessoas, você fosse vê-lo sob uma luz diferente. Talvez se você ou alguém da sua família fosse torturado e tivesse a cabeça cortada você veria diferente? Não seja ingênuo em seu pensamento. Este palhaço iria cortar sua cabeça fora em um segundo em NY, sem sequer pensar, e você consideraria mesmo pensar nele como uma espécie de ser humano?

reforça a ideia de que, para a construção da imagem-símbolo, há estruturas de curto prazo que passam, de fora ritualística, a restringir tentativas estratégicas.

A imagem vetora é questionada por outro tipo de discurso, o artístico, mas nem este possui liberdade de circulação. Deste modo, ocorre uma espécie de blindagem da imagem vetora, ou da imagem hegemônica, de modo que ela adquira ainda mais força de imanência como símbolo. A restrição das possibilidades de relação se dá midiaticamente, uma vez que o dispositivo, no caso aqui os blogs, se tornam as arenas de poder para impedir a aquisição de espaço desta imagem de ruptura, isto é, no dispositivo midiático, artista e atores individuais entram em embate.

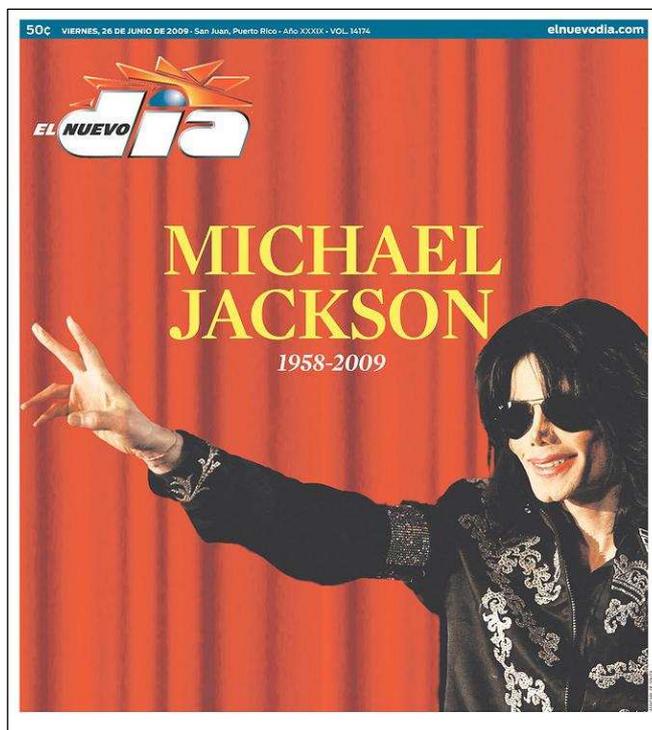
Destaca-se, ainda, que o artista utiliza-se de imagens anteriores de Saddam – o aparecimento de cuecas em 2005, o rosto em sua captura, logo após os exames médicos em 2003 – como fotografias veiculadas em dispositivos midiáticos jornalísticos para tomar como base para sua obra. Assim, há uma criação sobre uma circulação anterior, o que demonstra que há uma cadeia de imagens paralelas que se subordinam às que estão ou que já foram postas em circulação. Em síntese, no caso Saddam, mesmo com os diversos movimentos estratégicos, os rituais de manutenção da imagem vetora preponderaram, pois tais fotografias aparecem e reaparecem, sem conseguir romper ou suspender a cadeia de circulação anterior e é exatamente esta restrição das possibilidades relacionais, de abordagens do caso, que permitem que ele seja condenado e executado quase que em consenso (e isso se constituindo na realização, na esfera social, de processos midiáticos visíveis e analisados como circulação). Entretanto, a execução em si foi questionada, seja por atores individuais midiaticizados ou por emissoras de TV ligadas ao mundo árabe, porém, tais questionamentos não tiveram o mesmo respaldo, sendo que o vídeo que mostra os detalhes da execução nada mais faz do que reiterar Saddam ditador, como um homem capaz de morrer calmamente como um mártir, ainda que esta visão não seja explorada na cultura ocidental.

Quanto ao jogo de poder efetivado no caso Michael Jackson, verifica-se que há diversas incidências sobre a imagem e o imaginário social em torno do acontecimento – morte do cantor. Partindo da falta de imagens que registrem a sua morte, percebe-se que as instituições midiáticas recorreram a bancos de imagens e fotografias de arquivo para ilustrar as matérias jornalísticas sobre o cantor. A prática em si seria estritamente corriqueira não fosse pelo fato de que as imagens

disponíveis, pelos longos anos de carreira do cantor, foram limitadas a um número pouco expressivo, focadas essencialmente em dois momentos chave: o início, ainda criança, e o auge, entre o final da década de 80 e os anos 90. O restante das imagens e das frequentes polêmicas nas quais o astro se envolveu, simplesmente, desapareceu dos processos de distribuição, desvalorizadas enquanto circulação. O que estaria em jogo neste caso? As hipóteses são muitas, mas há que se considerar o fato de que Michael Jackson possui um número muito grande de fãs e que a sua morte poderia ser capitalizada muito mais no aspecto positivo, na sua elevação à categoria de mito, do que apenas pela narratividade de sua trajetória. Neste sentido, tanto as instituições midiáticas, como as não midiáticas (família, gravadora), passaram a pôr em distribuição materiais significantes que recuperassem a imagem do ídolo morto, pois “poeta bom, poeta morto”. Além disso, há estruturas profundas do social que se tornam aparentes aí, como a questão da opressão do negro, da criança que perdeu a infância e que, sob esta justificativa, mantinha, quando adulto, hábitos considerados “estranhos” como uma residência chamada “*Neverland*”. Há, ainda, ao contrário do caso Saddam Hussein, uma vitimização do astro, uma transformação deste em herói, em rei, como empregado na maioria dos dispositivos midiáticos jornalísticos quando de sua morte.

Entretanto, a eleição da imagem vetora ou de Michael Jackson negro como síntese de sua morte não é a única estrutura que se evidencia. Por estar inserida em dispositivos midiáticos jornalísticos, esta imagem torna-se hegemônica no sentido de sua reverberação, porém, há estruturas de curto prazo que tentam romper com esta imagem simbólica instituída. Alguns poucos dispositivos midiáticos jornalísticos empregaram, em suas coberturas da morte do cantor, fotografias nas quais ele aparecia em mutação, ou seja, tendo sua cor, seu rosto, seu corpo, sendo modificados. Poucos veículos disponibilizaram fotos atualizadas de Michael Jackson, entre estes se destaca o porto-riquenho *El Nuevo Día*. Contudo, na foto abaixo se percebe um Michael Jackson já recuperado das fases que antecederam seu retorno aos palcos, tome-se como exemplo imagens do astro hospitalizado.

Figura 193- El Nuevo Dia cobre toda a mancha tipográfica com a foto de Michael Jackson



Fonte: <<http://www.newseum.org/todaysfrontpages>>

O Diário de São Paulo talvez tenha sido o único jornal do mundo a tratar da morte do cantor com um discurso de menosprezo, empregando como argumento textual a ideia de que Michael deixaria uma grande dívida, além de não ter pago a indenização ao jovem atropelado em sua vinda ao Brasil. A construção da capa também coloca uma fotografia do cantor em close, enegrecida, numa ambígua leitura entre a vítima e o culpado. Dizer, porém, que tal construção de discurso visual poderia romper com a imagem simbólica ultrapassa o efeito de sentido que esta capa obtém. Ao contrário, ela perde em força por não ter o mesmo apelo imagético das demais que recorrem ao uso da imagem vetora, sendo excluída da cadeia de circulação intra e intermediária. E o próprio dispositivo jornalístico oferece um pôster para os fãs que recorre à fotografia de Michael Jackson no auge da carreira, como se apenas esta fosse legítima.

Figura 194- Capa em close do rosto do cantor em O Diário de São Paulo



Fonte: <<http://www.newseum.org/todaysfrontpages>>

Como tentativa de ruptura da imagem hegemônica, reiterada pelos dispositivos jornalísticos, evidencia-se a obra de arte produzida por Maria Von Keller, intitulada “*Madona and Child*”, em referência ao quadro de mesmo nome do artista italiano Giotto, produzido por volta de 1300, ou também à escultura de Michelangelo que retratam mãe e filho. As obras clássicas unem a religiosidade do período, através da representação da “mãe” e do “menino Jesus” como pessoas comuns. A artista plástica sueca, em evidente trabalho intertextual, transformou um fato ocorrido em 2002 em escultura, trata-se da polêmica cena em que Michael Jackson aparece em um hotel, em Berlim, segurando o filho Prince Michael II para fora da janela.

Figura 195- Fãs e cidadãos americanos não gostaram da presença da estátua, considerada uma ofensa



Fonte: www.michaeljacksonthelighthoftheworld.blogspot.com

A fotografia, na época, correu o mundo, somando-se às demais polêmicas em que o cantor vinha se envolvendo, desde o final da década de 90 com as denúncias de pedofilia. A obra de arte exposta em Londres causou estranheza e repulsa por parte dos fãs que rejeitaram a imagem por considerá-la uma espécie de atentado à imagem do cantor. O jornal *Daily Mail*, de Londres, por exemplo, abordou o fato no dia 05 de abril de 2011, tão logo a estátua foi exposta. O periódico trouxe como manchete: *“Frightening strikes twice: Second bizarre Jacko statue unveiled... but this one sparks hate mail and death threats”*, ou seja, *“O terror ataca novamente: a segunda estátua bizarra de Michael Jackson é revelada...mas esta em particular acende o ódio por correspondência e ameaças de morte”* e o texto da notícia foi iniciado com a afirmação *“É como se estivéssemos olhando para um homem no espelho”*, o que remonta às clássicas noções da representação como cópia ou recriação de um real, já discutida por autores como Barthes, Schaeffer etc..

Nut a new statue depicting the heart-stopping moment Michael Jackson dangled his nine-month-old son from a fifth-floor Berlin hotel balcony has sparked outrage from his fans.

The London music studio where the life-size sculpture of the late king of pop with baby Prince Michael II is on display has become the target of hate mail and death threats. (Read more: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1373681/Michael-Jackson-statue-Maria-von-Kohler-Hackney-sparks-death-threats.html#ixzz1pJBXSCNn>)⁸⁹

⁸⁹ Uma nova estátua retratando o momento de parar o coração em que Michael Jackson balançou o seu filho de nove meses de uma varanda do 5º andar de um hotel em Berlim provocou a indignação de seus fãs. O estudo musical de Londres, onde a escultura em tamanho real do

As manifestações de ódio mencionadas pelo jornal foram feitas, essencialmente, pela internet e demonstram uma rejeição completa por parte dos atores individuais em interação, seja nos dispositivos que partilham como através dos próprios dispositivos jornalísticos via fóruns de participação, considerando que a obra fere a memória do ídolo.

Daniela Hairabedian wrote: 'This sculpture is a disgrace. Instead of honoring Michael Jackson for his many contributions to the music industry, you chose to ridicule him in this manner.

'For your information, MJ was not dangling his baby, but showing the baby to his fans who asked to see the baby.

'I urge you to remove this sculpture and replace it with one that honors Michael Jackson's amazing talents and humanitarian accomplishments

Another fan calling herself krazy4kitties wrote: 'This is disgraceful. What kind of person would do a thing like this? (Read more: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1373681/Michael-Jackson-statue-Maria-von-Kohler-Hackney-sparks-death-threats.html#ixzz1pJBXSCNn>>)⁹⁰

falecido rei do pop com o bebê Prince Michael II está em exposição, tornou-se alvo de mensagens de ódio e ameaças de morte.

⁹⁰ Daniela Hairabedian escreveu: "Esta escultura é uma desgraça. Em vez de honrar Michael Jackson por suas muitas contribuições para a indústria da música, você escolheu ridicularizá-lo desta maneira.

Para sua informação, MJ não estava balançando seu bebê, mas mostrando o bebê para seus fãs que pediram para vê-lo.

Eu insisto que você a remova esta escultura e a substitua por uma que honre os talentos surpreendentes de Michael Jackson e suas realizações humanitárias."

Outra fã chamada krazy4kitties escreveu: "Isto é vergonhoso. Que tipo de pessoa faria uma coisa dessas?"

Figura 196- Blogueiro estimula a destruição da imagem-estátua



Fonte: <www.reimjpop.blogspot.com>

A alegação de que a escultura “zomba” do artista mostra que os fãs se sentiram também ultrajados com a imagem, numa estratégia de defesa e também de submissão voluntária à imagem simbólica, eleita no ato da morte de Michael Jackson. Fica explícito que há uma “memória” a ser preservada, pois a memória-imagem é decorrente das interações que se desenvolvem nos processos de intermediários. Neste aspecto, Ferreira e Rosa (2011) afirmam que mesmo tendo uma memória esóterica imortalizada, há uma tentativa de memória exotérica. Empregando as definições de Belting, em contraposição às imagens endógenas já arraigadas culturalmente, há imagens exógenas que tentam romper com a circularidade da circulação. Porém, tal ruptura não se efetiva no caso da obra de arte de Maria Von Keller, porque as imagens internas se sobrepõem e apagam aquelas criadas posteriormente. Isto é, as tentativas de ruptura, agenciadas pelos dispositivos midiáticos, em especial os assinados por instituições não jornalísticas, não possuem poder o suficiente de romper com as estruturas configuradas na circulação intermediária – manifestas, em especial, nas disposições dos atores individuais.

Deste modo, a tentativa de apresentar outros olhares sobre Michael Jackson, após a sua morte, foram barradas não só pelos dispositivos midiáticos jornalísticos,

mas essencialmente pelos atores individuais em interação. Melhor dizendo, neste caso, as instituições midiáticas jornalísticas inserem a notícia da realização da exposição como uma forma de estimular as interações e se colocam como mediadores das disposições dos receptores difusos socialmente. Isso significa que as instituições midiáticas utilizam como estratégia de regulação do espaço midiático, exatamente, inserir a imagem da estátua produzida, já acrescentando os posicionamentos dos fãs, de modo a reger a orquestração da rejeição desta imagem e, por consequência, a manutenção da imagem vetora ou simbólica.

Contudo, esta imagem material produzida não foi a única. Outra obra de arte foi criada, desta vez em Nova York, para o Museu de cera Madame Tussauds. Trata-se de uma estátua do cantor feita por Morfy Gikas e apresentada ao público em 2010. A estátua, que tinha como propósito homenagear o astro, insere-se nas estratégias de ruptura, uma vez que representa o cantor com sua imagem mais atualizada, ou seja, com a pele branca, cabelos lisos e com os traços mais afeminados, isto é, o oposto da imagem imaterial posta em circulação na ocasião de sua morte e que permanece circulando.

Figura 197- Estátua no museu de cera tem traços afeminados



Fonte: <www.michaeljacksonforevers.blogspot.com>

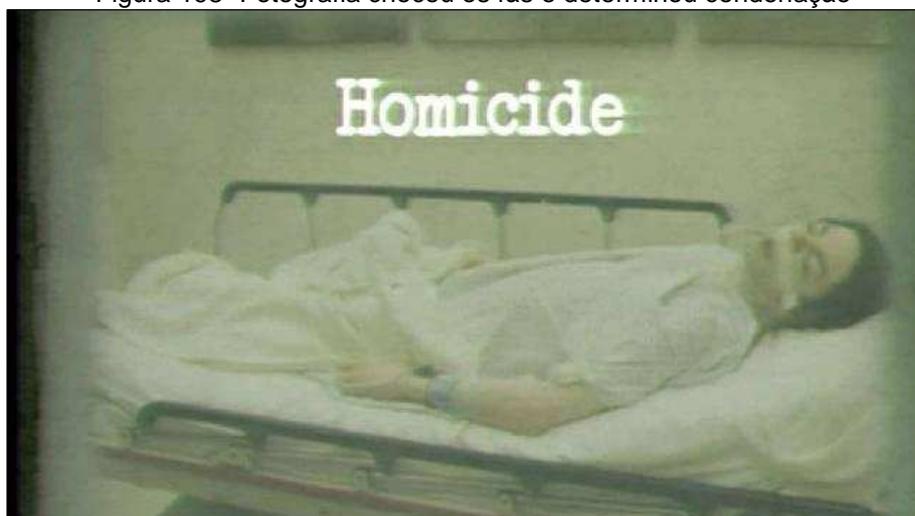
Mas, ao invés de romper com a imagem em circulação, a participação dos atores individuais, principalmente fãs, revela um não reconhecimento da estátua.

Boa homenagem, apesar de eu não ter gostado da estátua. Eles afeminaram totalmente o rosto do Michael: os olhos, o cabelo, a boca, as sobrancelhas, tudo! Ele não era assim. Mas enfim, o que vale é a intenção, que parece ter sido boa. (Disponível em: <http://mjj-fc.blogspot.com/2010_06_01_archive.html>)

Ao afirmar que “afeminaram totalmente” e que “*Ele não era assim*” o comentário postado no blog demonstra claramente que a imagem de como Michael Jackson era, para o público, coincide com a imagem na qual ele foi eternizado midiaticamente, ou seja, a imagem do negro, no auge da carreira. Estas manifestações corroboram, portanto, com a ideia de que o poder que está em jogo é, exatamente, o de inviabilizar possibilidades simbólicas ou argumentos dentro da circulação, sendo que o espaço da reflexividade, embora existente, tem sido cada vez menor em termos de quebra das imagens vetoras, pois as simbolizações preponderam como um discurso único, que não raras vezes se torna o único discurso aceito, a ser visto, em menção aos posicionamentos de Paul Virilio (2000).

Outra imagem emblemática, no caso Michael Jackson, se refere ao momento do seu julgamento em que a promotoria tornou pública uma fotografia do cantor morto, ainda hospitalizado. A imagem foi publicada por alguns dispositivos jornalísticos em 2011 dentro de uma cena maior, onde se vê a própria acusação e a imagem em projeção.

Figura 198- Fotografia chocou os fãs e determinou condenação



Fonte:<www.g1.globo.com>

No entanto, a fotografia em si, do astro durante a necropsia, também foi posta em circulação por alguns dispositivos jornalísticos e em diversos sites e blogs. Tal publicação gerou revolta por parte dos fãs, que não se mostraram contrários a sua utilização como prova no julgamento, mas por sua publicação em dispositivos jornalísticos, pois tal imagem mostra um outro Michael Jackson, “ferindo” a imagem imortalizada e, conseqüentemente, a memória. Mais do que isso, a fotografia abaixo expõe o cantor e, novamente, como no caso Saddam, revela aquilo que é preferível manter desconhecido, em segredo, privado.

Figura 199- Corpo foi divulgado principalmente em portais online



Fonte: < www.g1.cglobo.com >

Assim, tornar público o corpo magro, machucado, é quase uma ofensa, sendo que diversos dispositivos midiáticos jornalísticos publicaram esta fotografia, principalmente os *on-line* de cunho mais sensacionalista ou mesmo impressos, mas sem atribuir a mesma ênfase que as demais imagens do ídolo obtiveram desde a sua morte em 2009. O site Ego, que integra o portal G1 atribuiu um espaço amplo à foto na página principal, inclusive com a possibilidade de ampliação através de zoom, sendo necessário legendar a imagem com a indicação de que este seria o corpo de Michael Jackson, a fim de gerar o reconhecimento.

Figura 200- Sites de fofoca e celebridades também publicaram fotos de Michael Jackson morto



Fonte: <http://ego.globo.com/gente/noticias>

Contudo, diferentemente do que se poderia pensar com a veiculação desta imagem, ao invés de romper com as estruturas estruturantes de curto prazo indicadas na análise da distribuição e circulação, tal foto é rejeitada pelos atores individuais, principalmente fãs, que assumem uma postura de defensores da memória de Michael Jackson, isto é, como agentes protetores da imagem imaterial do astro. Isto é perceptível, por exemplo, no texto abaixo de Elisa Barreto, autora do blog “Michael Jackson Sempre Vivo”.

Eu sei. Eu prometi acompanhar o julgamento aqui no blog. Eu tentei, mas não deu. Quando abri o google à procura de notícias sobre este assunto me aparece aquela foto (vocês sabem de qual foto estou falando, né?). Eu caí no choro. **Não podiam** tê-lo exposto dessa maneira! Eu não queria ver seu corpo inerte.

(...) Eu queria lembrar dele vivo, cantando, dançando... Fiquei **satisfeita** na época do enterro quando não mostraram o caixão aberto. Não quiseram expô-lo na época. **Tudo bem que agora foi necessário, mas EU NÃO QUERIA VER!** (<<http://michaeljacksonsemprevivo.blogspot.com.br/>> **grifos meus**)

O post evidencia a negação da imagem de Michael Jackson morto, ou na necropsia, quando a autora do blog menciona “aquela foto” sem sequer precisar explicar de qual fotografia se trata. Além disso, enfatiza que “não podiam” dirigindo este argumento aos próprios dispositivos jornalísticos que inseriram em circulação a imagem do cantor em tais condições, pois a fã considera que “tudo bem que agora

era necessário”, no sentido de dar força ao julgamento do médico Murray. Portanto, a instituição não midiática que permitiu que a imagem fosse divulgada, e que antes de tudo produziu tal fotografia, é isenta da “culpa” de sua distribuição. Porém, a fã, representando muitos atores midiáticos, destaca que “não queria ver”, pois sem tal imagem da morte ou do morto em si, haveria a possibilidade de uma espécie de imortalidade.

Dito de outro modo, a publicação da fotografia de Michael Jackson morto foi empregada como uma estratégia da defesa, ao mesmo tempo em que como uma estratégia de manutenção da imagem imaterial do astro, pois a rejeição de seu uso e a sua pouca durabilidade em termos de inscrições e reinscrições midiáticas já denotam a fixação, reiterante, da imagem vetora. Então, pode-se questionar se, ao empregar a imagem de Michael Jackson morto, os dispositivos midiáticos jornalísticos, juntamente com a instituição não midiática responsável por tal “vazamento” das fotos, organizam a restrição das possibilidades de interpretação do acontecimento e reforçam o poder de imanência das imagens símbolos no momento em que mobilizam os atores individuais para proteger as imagens imateriais já amplamente divulgadas anteriormente com a produção de discursos?

Desta maneira, verifica-se que nos três casos há estratégias de manutenção das imagens imateriais em confronto com tentativas de ruptura agenciadas, principalmente, por meio do discurso da arte inserida em espaços jornalísticos de polemização. Mas, o espaço de polissemia não se abre, pois a restrição destas visões múltiplas se dá, exatamente, nas interações entre atores individuais e instituições não midiáticas através da mediação dos dispositivos midiáticos ligados, em sua maioria, às instituições jornalísticas.

Ao considerar, então, a fotografia como organizadora dos acontecimentos, percebe-se uma limitação no universo das possíveis interpretações destes acontecimentos, o que acaba por incidir, também, nos contextos. Apesar da ampliação dos espaços de interação, principalmente com a web, há forças inerentes aos elementos em jogo que continuam atuando. Então, se há, de um lado, uma redução no número de imagens inscritas, há, de outro, uma rejeição a outros discursos imagéticos que destoem do conjunto já reiterado na cadeia da circulação intra, mas, essencialmente, intermediática, mesmo que este discurso seja artístico, portanto teoricamente mais livre do conceito de “veracidade” tão perseguido pelo jornalismo. Mas, no momento em que os mercados discursivos são ampliados,

novas camadas de sentido são acrescentadas aos objetos, o que, nos casos analisados, significa nem sempre a manutenção do sentido, mas a manutenção da imagem vetora numa espécie de deslocamento. Assim, a imagem-arte que realiza uma crítica à imagem vetora, já socialmente constituída via interações, tenta desconstruir a imagem-totem na circulação intermediática. No entanto, a imagem-totem resiste, superando mesmo os espaços polêmicos gerados, o que implica em dizer que esta imagem torna-se uma estrutura estruturante ou, nas palavras de Bourdieu, um poder simbólico. Tal poder regula o conjunto dos discursos sociais, incluindo o caso da crítica e do humor⁹¹, que se subordinam a um determinado símbolo hegemônico.

8.3 AUTORREFERENCIALIDADE X TOTEMISMO – IMAGENS POR IMAGENS

A partir da compreensão de que a imagem é uma forma de poder simbólico, ou de exercício de um poder que é estruturante de interações, ao mesmo tempo em que é estruturado por elas, constata-se que há uma série de processualidades ritualísticas e estratégicas que são promovidas no sentido de acumulação no tempo e no espaço que visam a gerar uma representação dos acontecimentos. Contudo, toda representação já traz em si uma determinada estrutura que se liga a imaginários construídos socialmente. Assim, mesmo inconscientes, há estruturas de base que são inerentes ao desenvolvimento do homem, cite-se aí, como exemplo, os mitos, os arquétipos. No entanto, há fotografias, vídeos, imagens técnicas que são midiaticizadas e que se tornam preponderantes perante outras imagens que também estão acessíveis aos olhos. Isto ocorre não apenas por tais imagens estarem sendo publicizadas com frequência, mas porque envolvem estruturas mais profundas do social que considero, aqui, como totem, a partir da visada de Cassirer (2001) em diálogo com Freud (1950), em *Totem e Tabu*, e Bourdieu (2011; 2007), já abordadas anteriormente no capítulo de referencial teórico.

⁹¹ O humor não é o foco deste trabalho, mas podem ser localizadas inúmeras charges e caricaturas sobre os casos aqui analisados, em especial sobre Saddam e Michael Jackson, sendo que o primeiro na maioria das vezes aparece ridicularizado. Esses discursos de humor concorrem com a imagem e as relações simbólicas, mas estão deslocados em termos de espaço de credibilidade porque se referem a textos “explicitamente” jocosos, que preconizam a interpretação crítica, mas que raramente possuem potencial de replicação em dispositivos diversos.

Para Bourdieu (2011), o poder simbólico está em toda parte, sendo necessário descobri-lo, pois seria uma espécie de poder invisível que, para ocorrer, depende da cumplicidade dos sujeitos ou dos indivíduos. Isto é, um poder só se configura a partir de uma concordância entre subjetividades estruturantes ou a partir de um consenso. Nas imagens que integram o corpus desta tese, verifica-se que há um consenso construído quanto às imagens simbólicas, uma vez que tais imagens são replicadas e reproduzidas até se tornarem hegemônicas. Contudo, a replicação, por si só, não pode ser considerada o fator de criação do símbolo, isto é, a repetição mostra a formação de um consenso, mas o símbolo que é posto em circulação é uma estrutura estruturada como um produto da própria comunicação. Ou seja, o fazer das instituições midiáticas, em especial as jornalísticas, permite que sejam produzidos objetos simbólicos, meios de mediação, mas tais objetos se mantêm em distribuição desdobrando uma circulação que pode ser elaborada como resultante de estruturas estruturantes mais profundas e que são da ordem da subjetividade. Deste modo, quando se fala em imagens simbólicas, fala-se numa conjunção de objetos e de formas que se configuram como instrumentos de dominação perante outros. Tal dominação, no entanto, não significa o seu uso como algo necessariamente nocivo, mas, sim, a dominação pela exclusão de outras fotografias e vídeos, por exemplo, ou pela colonização do imaginário através da insistência, para além dos anos, em determinadas imagens.

Em outras palavras, as imagens que circulam dominam o imaginário coletivo no momento em que impõem uma restrição de outras possibilidades relacionais e de leitura/interpretação do acontecimento, reduzindo o universo da própria existência. Isto é, por ser tratar de uma estrutura, já calcada em algo mais profundo, as imagens simbólicas que circulam, das três coleções, acabam por estruturar as formas de cobertura jornalística dos casos, sendo que tais imagens passam a organizar as demais.

Em seus estudos, Bourdieu (2011; 2007) deixa claro que o poder simbólico só é exercido quando é reconhecido, isto é, ignorado como algo arbitrário. Ou seja, o poder simbólico de que se trata aqui é o que se dá em uma relação determinada entre os que exercem o poder e aqueles que estão sujeitos a ele. A grande questão que provavelmente o autor não contemplou em seus estudos, muito em função da época de seu desenvolvimento, é que, em termos de comunicação midiaticizada, esta relação se dá em alternância, o que implica que tanto os produtores quanto os

consumidores da informação estão em condições de exercer o poder e se revezam nesta função – em dispositivos.

Contudo, o que chama a atenção no que tange à midiatização das imagens é que estas são, num primeiro momento, aproximações do acontecimento, considerando, aqui, representações de um dado referente. Numa segunda fase, as imagens já postas em circulação em dispositivos jornalísticos se tornam sínteses porque foram eleitas previamente, de acordo com a lógica do campo das mídias que, em minha interpretação, desdobram estruturas profundas do social (necessidade de pertencimento), para adquirirem tal visibilidade. Já numa terceira etapa, a do reconhecimento, são novamente organizadas conforme regras tácitas próprias da esfera do social, o que não significa um contrato, mas envolve estruturas prévias de curto prazo, configuradas na distribuição e circulação, pois os símbolos transcendem o âmbito dos fenômenos da consciência individual. Isto é, o símbolo é construído em jogo, não por um ou outro jogador. Em outros termos, o símbolo que circula nos jornais, nas revistas, nos sites e blogs é fruto das interações de instituições não midiáticas, atores individuais e, principalmente, instituições midiáticas, que têm como essência o fazer jornalístico, via dispositivos midiáticos. A noção de valorização das instituições jornalísticas se deve ao fato de que são elas que chancelam as imagens a serem postas em distribuição e circulação, inclusive quando diretamente impactadas e afetadas pelas demais esferas da midiatização como já visto anteriormente.⁹²

Deste modo, conforme visto no item anterior, as imagens dos três casos analisados, aqui, dão conta de um número amplo de imagens e de possibilidades relacionais que se limitaram a um número cada vez menor e mais restrito de tais possibilidades e visões. As imagens vetoras foram transformadas em símbolos, em certa medida porque houve um consenso orquestrado em torno destas imagens, mas na maioria das vezes esta simbologia surge pelo poder de dominação (hierarquização e classificação) que tais imagens adquirem sobre as outras, mesmo quando elas sequer são convocadas. Isto é, ainda que não estejam lá, as Torres

⁹² Diversos autores questionam este poder dos meios de comunicação atuais de organização do social. Harry Pross (1980) afirma que esta é a essência do jornalismo, a sincronização social. Já Moillaud acredita que esta função de organização já não estaria mais sendo cumprida pelo jornalismo em função da variabilidade de dispositivos e de visões que estes proporcionam. O estudo feito, aqui, indica que mesmo tendo uma ampla gama de dispositivos, inclusive de atores individuais, as rupturas com as visões hegemônicas são bastante isoladas, muito em função do curso de credibilidade que os meios ainda têm.

Gêmeas são imagens pregnantes, fortes. Ainda que Michael Jackson apareça branco e de cabelos lisos, a imagem imaterial acionada coletivamente é a do astro do pop, negro, no auge de sua carreira. Assim como, mesmo Saddam executado, sua lembrança é a de um símbolo da tirania, de um presidente ditador capaz de matar e de morrer pelo terrorismo. Como explicar esse movimento? Supor que é apenas pela replicação seria reducionista demais, contudo, Cassirer (2001) e Belting (2007) apontam caminhos importantes. Para o primeiro, a reprodução, ou, aqui, reinserção em circulação em dispositivos diversos, pressupõe “um novo estágio de reflexão”, outra relação com o objeto de que trata, “atribuindo a ele e a si mesmo uma significação ideal modificada”. As relações, portanto, subjetivas e objetivas se dão em várias esferas e continuam ocorrendo com o passar dos anos, porém, as fotografias dos acontecimentos passam a ser os próprios acontecimentos, numa significação modificada.

Neste sentido, Belting (2007) destaca a indissociabilidade das imagens materiais das imateriais, pois, para ele, o grande mal-entendido posto sobre as imagens está em querer encará-las apenas como suportes de informação o que se contrapõe ao mal-entendido anterior, que durou anos, sobre a problemática da impossibilidade da retenção do real. Ou seja, imagens são mais do que meras representações, “podem ser usadas como signos e a títulos de signos, mas isso não significa que elas já pertençam à classe dos signos”.

A essa possibilidade do acontecimento ser constituído e se constituir na imagem se chama de autorreferencialidade midiática. Uma vez que as imagens são protegidas, ora por atores individuais midiáticos, ora por instituições não midiáticas e, geralmente, por instituições jornalísticas, de modo a assegurar sua constante inscrição e seu poder de classificação e hierarquização sobre os outros campos envolvidos, de maneira que o acontecimento em si, o atentado terrorista, a captura de Saddam ou a morte de Michael Jackson já não importem tanto quanto a imagem que figurativiza tais situações. No entanto, este trabalho, reitero, não está centrado no acontecimento, mas nas imagens que circulam. Nas coleções analisadas, identifica-se que as imagens adquirem um grande poder de circulação (valorizadas que são) e de permanência na esfera midiática, mesmo quando são postas à prova por outras imagens tão relevantes quanto as anteriores, caso de Saddam no interior da cela, de Michael Jackson na necropsia e assim por diante.

A autorreferencialidade mobilizada, aqui, diz respeito não ao fato de o modo de operação do campo das mídias ser revelado nos dispositivos, como Antônio Fausto Neto (2008) aponta em alguns artigos. O autor fala no modo de fazer do próprio jornal, nas suas rotinas produtivas que são explicitadas e que transformam um acontecimento em singular, passando a apresentar a realidade da produção jornalística do acontecimento como cerne deste, desenvolvendo novos vínculos com os atores sociais em jogo. Nesta visada, o jornalista é percebido como protagonista do seu fazer e revela aos outros o modo de fazer. Embora esta perspectiva esteja subjacente nos casos, pois o modo de fazer do jornalismo se impõe, a ênfase que se atribui à autorreferencialidade está ligada à ideia já discutida por Luhmann (1984), Kamper (2000;2002), Baitello Júnior e, mais recentemente, nos estudos de Winfried Nöth e Lúcia Santaella, ainda que não estejam articulados entre si. Ou seja, a autorreferencialidade dá conta de um sistema de crescente independência e auto-suficiência que as sociedades conferem ao imaginário político e midiático, bem como à proliferação de imagens que, nos termos de Baitello Júnior, bastam a si mesmas. Estas imagens deixam de ser janelas para o mundo, ou seja, uma gama de possibilidades relacionais e interpretativas, para se constituir em “janelas para si próprias”, em autorreferentes. As imagens não dizem respeito apenas aos objetos que representam, ainda que o façam, mas se tornam os referentes, se autonomizam e agigantam.

No campo semiótico, percebe-se que esta autorreferência refere-se ao deslocamento de um objeto segundo, ou seja, que está no lugar de outro, que deixa de ser o referente⁹³, rompendo com a própria categoria de símbolo e criando um elemento que passa a representar a si mesmo. Isto é, a autorreferencialidade implica, de um lado, na referência à própria imagem, não mais ao fato que ela representa, e, de outro, na utilização de imagens precedentes como referência ou base. Assim, ao se tratar de Saddam Hussein como um terrorista remete-se imediatamente às imagens do 11 de setembro, ou seja, as imagens ganham um espaço de circulação não só midiático, mas em função de sua circulação, adquirem uma força de ligação entre si. Baitello (2005), neste aspecto, destaca que “a representação de um objeto não é apenas a representação de algo existente no

⁹³ Qualquer signo é sempre índice de alguma coisa, cuja existência é recuperada e permitida a partir dele. Isto é, o índice é a parte aparente, mas não significa que por ser um símbolo, a característica indicial se perca. Ao contrário, ela é preservada.

mundo, mas uma re-apresentação das maneiras pelas quais este algo já foi apresentado”.

Neste sentido, toda imagem carrega consigo uma referência anterior, baseada em imagens que as precederam, numa legítima *mise em abyme*. No entanto, este movimento de “devoração”, utilizando o termo criado por Baitello, gera uma exclusão infundável de imagens e uma valorização exacerbada de apenas algumas fotografias, o que promove a restrição da oferta de visões possíveis. Porém, partindo da noção de que as imagens são biombos e não mais janelas, como dar conta dessa abstração? Sabe-se que a mídia fala dela mesma, isso já foi exaustivamente discutido em termos de rotinas produtivas ou mesmo éticas, especificamente do fazer jornalístico, mas entender que a imagem exposta na mídia fala dela mesma, significa aceitar que a fotografia vai se tornando esvaziada ou oca com o passar do tempo. Esse esvaziamento se dá porque a imagem, como já visto nos casos, começa a circular repetidas vezes em dispositivos diferentes, fazendo com o que o fato em si se perca em meio a cristalização do acontecimento representada pela imagem escolhida a partir das lógicas dos mídia em interação com as demais esferas da midiatização.

Contudo, o vazio a que me refiro não é de sentido, não digo que a imagem deixe de significar, mas trata-se de um vácuo de capacidade representativa efetiva que é preenchida por sentidos agregados pelos participantes do jogo (instituições midiáticas, não midiáticas e atores) via reinscrição em dispositivos. É como se a imagem de Michael Jackson negro fosse inscrita, apropriada pela circulação e nela passasse a desprender-se do objeto a que representa, ainda que continue tratando de Michael Jackson. A caixa preta, expressão emprestada de Flusser, é oca, cabem nela diversas novas apropriações e reinvestimentos de sentido, desde que a referência seja feita à imagem representada e não ao objeto, no caso ao cantor, que representa. A ocorrência disto é verificável no momento em que não é mais possível recuperar imagens outras, que não a vetora, pois tais imagens são barradas, impedidas, não legitimadas. Em outros termos, no momento em que a imagem ganha espaço na mídia e se configura como um símbolo do fato ou objeto, sobrevivendo para além do tempo do próprio acontecimento, tal imagem ingressa num outro plano, o do totêmico, isto é, passa a integrar estruturas do social que hierarquizam outras estruturas, portanto, se torna estruturante das leituras do mundo.

As imagens-totens são estas imagens autorreferenciais que são produzidas na circulação, pois elas só existem nessa tramitação, mobilizando a tríade freudiana de lembrança, repetição e perlaboração em potência. A primeira diz respeito à lembrança efetiva do acontecimento, ou do trauma no caso da psicanálise; a segunda, a uma forma de não recordar, ou seja, a uma espécie de impedimento à lembrança. Já a perlaboração configura-se como uma reconciliação com o reprimido, portanto, lembrar para perlaborar ou elaborar de novo. A utilização destes conceitos, nesta tese, se liga à discussão totêmica porque há, numa primeira instância, uma lembrança do acontecimento com uma ampla gama de imagens deste inserida em dispositivos midiáticos jornalísticos, depois, há um impedimento desta lembrança via repetição, portanto, restrição de acesso às possibilidades, que culmina com a perlaboração do próprio acontecimento, restringida a partir da imagem-totem que elabora novamente os sentidos produzidos sobre o próprio acontecimento.

A complexidade desta argumentação se mostra mediante a aplicação nos casos. Tome-se a coleção Saddam Hussein como base de discussão. A destruição da estátua do líder iraquiano permite lembrar como foi sua queda, porém, a repetição da colocação da bandeira americana sobre o rosto da estátua impede que outras possibilidades de lembrança do fato sejam transformadas em acontecimento midiático ou adquiram visibilidade, sendo, por fim, esta a única imagem elaborada novamente, pela reinscrição em dispositivos diversos, jornalísticos ou não, como a única a ser vista.

Isto explica, em partes, o processo de construção das imagens-totens, mas há uma característica ainda mais profunda. Uma vez que as imagens-totens construídas através da circulação são estruturantes de outras práticas comunicacionais (na medida em que estão articuladas com os rituais, que se manifestam em formações discursivas diversas), pode se questionar que estruturas de curto prazo são essas chanceladas na distribuição e circulação? Ou em que medidas essas estruturas de curto prazo respondem mais às lógicas das interações ou dos contextos sociais?

Retomando Cassirer (2004), o totemismo põe em jogo esta ordenação do social, mas não se limita somente aos grupos sociais singulares. Há forças que transcendem os grupos e indivíduos e que são próprios do homem, porque são espécies de rastros de sua formação/evolução. Nos termos de Durkheim (2009), a

estrutura da sociedade é mediada e idealmente condicionada, sendo o totemismo a projeção externa de certos laços sociais internos, uma vez que o totem é “um signo através do qual um objeto é rotulado como significativo”. Nesta tese, os signos rotulados como significativos são as próprias imagens, que ordenam o social a partir do momento em que os fatos são transformados em acontecimento midiático e, posteriormente, passam a pertencer aos processos midiáticos, gerando interações múltiplas.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A midiatização não é uma teoria a ser seguida, não trata também de uma metodologia de abordagem específica. A midiatização é, ao mesmo tempo, objeto de estudo e um elemento mobilizador desta pesquisa. O termo, empregado às vezes sem muita propriedade, tem se tornado a síntese de um “novo modo de ser no mundo”, como afirma Pedro Gilberto Gomes. Este jeito de ser se traduz pela presença, cada vez mais constante, das lógicas inerentes aos meios de comunicação, ou às instituições midiáticas, no cotidiano do cidadão comum que passa a aprender a dominar conceitos e técnicas que antes não eram nem uma necessidade, nem um desejo. Os anos passam, os desejos surgem ou são criados, os tempos mudam e os valores também. O século XX foi considerado, durante muito tempo, como o século das imagens, pois mesmo que a fotografia tenha sido inventada no período anterior, sua popularização se deu, efetivamente, no século passado, bem como a televisão, o cinema e outras formas de audiovisual. A popularização do audiovisual gerou um acentuado foco no olhar, isto é, as imagens passaram a ter um papel central na vida das pessoas, não sublimando a escrita, mas talvez andando lado a lado com ela.

Entretanto, o século XX não pode ser considerado o século das imagens, afinal o que dizer do século XXI? O que dizer do momento presente, onde as imagens técnicas, aquelas que Flusser (2008) defende como sendo um “elogio à superficialidade” ou frutos de uma “escalada da abstração”, tomam conta não só do espaço físico, do ambiente que cerca os homens, mas principalmente da órbita do imaginário, como destaca Kamper (2002)? Como interpretar este momento onde as imagens cobrem *outdoors*, capas de revistas e jornais (que reduzem o texto a poucas linhas) sites e blogs? Pode-se afirmar que nunca antes, nem mesmo durante os primórdios da fotografia e do cinema, a valorização social das imagens tenha sido tão ampla e irrestrita como agora. Isto se deve, de um lado, ao acesso cada vez maior do cidadão comum aos dispositivos midiáticos⁹⁴, que já é um sintoma da própria midiatização, uma vez que a entendo como um conjunto de operações sócio,

⁹⁴ Esse acesso aos dispositivos se dá em dois movimentos: primeiro, pelo barateamento dos equipamentos como câmeras fotográficas, celulares, com recursos cada vez mais fáceis de serem manuseadas; e, segundo, pelo desejo de também emitir discursos, produzir materiais significantes.

técnicas, semiodiscursivas e antropológicas que se realizam em dispositivos midiáticos, articulando valores e processos sociais.

De outro lado, porém, esta valorização crescente das imagens se atribui às ações do campo das mídias que estimula a reprodução de suas lógicas a partir de processos autorreferenciais, na perspectiva de Fausto Neto (2008), ou seja, de quando a mídia acaba por falar de si mesma, mostrando seu *modus operandi*, principalmente no que diz respeito ao jornalismo. Não é a toa que programas e matérias jornalísticas que apresentam o processo de produção são bem recebidas em termos de audiência, bem como a participação do leitor/espectador tem sido cada vez mais estimulada pelas instituições jornalísticas.

Trata-se da inauguração de um novo momento na comunicação, não é o fim da mediação, ou seja, dos meios com o papel de intermediários de discursos, mas, sim, uma alteração da processualidade da própria mediação, que se liquefaz, conforme assegura Ferreira (2012), diante dos olhos. Essa mediação diz respeito não a uma ligação de um dado com outro a partir de um elemento tecnológico, de um suporte, mas uma mediação que se dá em fluxos agenciados por dispositivos midiáticos que incorporam os diversos processos de distribuição e circulação. Não se trata, porém, de *feedback* ou do sistema circular de comunicação baseado num simples retorno à fonte emissora. No momento atual, das mediações líquidas, não há mais *feedback*, mas, sim, uma alternância de papéis entre emissores e receptores que ora fazem uma função, ora fazem outra, senão ambas, no mesmo instante, em dispositivos difusos.

Isso implica em um novo paradigma comunicacional, compreendendo a comunicação, na sociedade contemporânea, como um fenômeno complexo e ao mesmo tempo sedutor, quase tão sedutor quanto as imagens que fazem parte deste cenário. Este paradigma não se centra nem na produção, nem na recepção, mas naquilo circula, isto é, entende-se que a midiatização é essencialmente circulação, assim como Ferreira (2006, 2008) já havia apontado em estudos anos antes. Contudo, em relação às imagens, tema deste trabalho, sua hipervalorização e sua autonomização surgem em função do papel principal atribuído, ao menos em minha visada, à circulação, adotada aqui não como defasagem, como argumentou Verón (2001) em seus estudos, mas como um lugar de fluxos constantes de materiais significantes. A partir desta concepção, optei por mobilizar o esquema de Verón neste trabalho, fazendo algumas adaptações na esteira das efetuadas por Ricardo

Fiegenbaum (2010), substituindo a expressão “meios” por “instituições midiáticas” e acrescentando os dispositivos midiáticos ao processo, distinguindo-os ainda em relação a dispositivos midiáticos jornalísticos e aos não-jornalísticos, portanto, de atores individuais ou de instituições não-midiáticas. Essa mobilização do esquema de Verón foi necessária para dar conta do objeto e foi percebida na análise empírica dos materiais, ou seja, das múltiplas imagens em dispositivos diversos dos casos Saddam Hussein, Michael Jackson e 11 de setembro.

Ao longo da investigação foram identificados movimentos de regulação e de restrição das ofertas discursivas sobre os casos, tanto por parte de instituições não midiáticas que barraram o acesso de jornalistas, por exemplo, como também dos próprios atores individuais midiáticos que protegeram a imagem do ídolo Michael Jackson, mas que, em contrapartida, levantaram a bandeira antiterror contra Saddam Hussein. Ao mesmo tempo em que houve uma regulação por parte das chamadas instituições não midiáticas, houve também uma introjeção de lógicas no conjunto de dispositivos analisados, demonstrando um tipo de poder, que se esvai na integração da instituição midiática no processo de circulação. Tal orquestração se deu através dos dispositivos midiáticos considerados, nesta tese, como um lócus de intersecção de todos os demais processos.

Assim, a imagem do avião colidindo contra as Torres Gêmeas em chamas ou a fotografia da captura de Saddam Hussein como um animal, a encarnação da “besta”, foram postas em circulação não apenas de forma intramediática, mas essencialmente, intermediática. Isto é, as imagens dos fatos transformados em acontecimento jornalístico circularam de dispositivo em dispositivo, jornalísticos ou não, dançando diante dos olhos, uma dança que parecia, estranhamente, ter apenas um par, tamanha a replicação das mesmas fotografias. Esta reverberação das mesmas imagens pode ser justificada pelo aspecto jornalístico, ou seja, pelos valores-notícia inerentes em ambos os casos relatados acima e no do Michael Jackson, afinal não há como negar que os três casos possuíam relevância social para que ganhassem o noticiário. Todavia, a replicação das mesmas imagens revela um processo intenso de seleção da imagem-síntese do acontecimento, tal processo se dá num imbricado conjunto de etapas que engloba não só o campo das mídias, mas também as demais esferas.

A eleição da imagem vetora, em cada uma das coleções aqui analisadas, levou em conta as características de construção da imagem, no sentido de sua

disposição topológica, enquadramento, ou seja, no aspecto da linguagem, priorizando movimentos diferenciados em cada caso. Por exemplo, no 11 de setembro optou-se por imagens isentas de pessoas, mas que incluíssem o maior número de vítimas, ou seja, todo o Ocidente. Já no caso Saddam Hussein, as fotografias mostram um vilão a ser combatido, com muitos planos em close e com o marco da derrubada de sua estátua em Bagdá. Já no caso Michael Jackson, a escolha se deu pela imagem do ídolo, portanto, de um cantor negro, no auge da carreira no final da década de 80, retomando imagens de arquivo. Tais opções aparentemente desconexas foram analisadas em conjunto, sendo possível perceber que alguns mecanismos semelhantes foram acionados para midiaticizar tais imagens.

O caminho metodológico de análise, desenvolvido ao longo do tempo da pesquisa, foi organizado a partir da delimitação do corpus em dois grupos de materiais, os que dizem respeito às instituições jornalísticas e os dispositivos de atores e instituições não midiáticas. Estes materiais foram mobilizados primeiro individualmente, caso a caso, para depois articular de modo transversal as três coleções. Para nortear as análises, foram elencadas três categorias quanto: 1) aos indícios da construção das imagens-síntese ou vetoras; 2) às exclusões e inclusões midiáticas-jornalísticas e 3) à convenção produzida nos dispositivos de instituições não midiáticas e atores individuais. Num segundo momento, o da análise coletiva, os casos foram organizados transversalmente a partir de três dimensões: semiotécnica, sócio-antropológica e comunicacional, visando a dar conta de responder as perguntas iniciais. Não sendo o bastante, as imagens vetoras foram problematizadas a partir de estratégias de ruptura identificadas nos três casos.

Com base nestes movimentos metodológicos e de “esmiuçamento” dos materiais significantes, uma vez que legendas e manchetes também foram avaliadas, infere-se que as instituições midiáticas, ao eleger, dentro do emaranhado de imagens, algumas para incluir em seus dispositivos jornalísticos, acaba por parecer que define sozinha quais imagens devem ser vistas, isto é, as demais ficam opacadas por suas estratégias, pois uma imagem excluída, que não ganha capa, nem sequer figura nas galerias virtuais de imagem, deixa de estar acessível e de ser existente. No entanto, como mencionado anteriormente, as imagens hegemônicas não necessariamente precisam ser as da mídia tradicional, isto é, em função dos dispositivos múltiplos, outras imagens também podem circular.

Isso é, o que se percebeu na pesquisa é que, mesmo blogs individuais e vídeos do YouTube, produzidos por anônimos, atores midiáticos, reproduzem os discursos presentes nos dispositivos jornalísticos ao empregar as mesmas imagens. Ou seja, ocorre uma apropriação dos materiais significantes jornalísticos que são reinscritos na circulação, em dispositivos outros, que os próprios atores partilham, o que responde, em certa medida, a pergunta a respeito de quem determina a durabilidade de uma imagem no tempo. Há, de um lado, orquestrações midiático-jornalísticas, nos três casos, para incluir ou excluir determinadas imagens e, obviamente, sentidos. Em contrapartida, há também uma espécie de consenso ou convenção produzida em torno destas imagens, exatamente pela sua reutilização em dispositivos diferidos e difusos. Há, portanto, uma distribuição compreensível como circulação.

O consenso, construído a partir da visão do olho único, como se refere Paul Virilio (1998) ao fato de se ver sempre do mesmo ponto, coincide com o exercício do poder simbólico de Bourdieu (2011), e ao mesmo tempo com a criação de símbolos dos acontecimentos, pois percebe-se que estas imagens replicadas possuem um potencial simbólico, isto é, um potencial de não só traduzir o acontecimento, mas de se constituir nele. Entram em jogo, para isso, lógicas midiáticas que são mobilizadas na transformação de uma imagem em símbolo do acontecimento. Tais lógicas se referem a movimentos pelos quais as imagens vetoras, inscritas na mídia, passam em maior ou menor grau. Estas lógicas podem ser desmembradas em seis etapas: APARECIMENTO/OFERTA – APAGAMENTO/DESAPARECIMENTO – REAPARECIMENTO – REPLICAÇÃO – RESTRIÇÃO – TOTEMIZAÇÃO. Ou seja, cada uma destas etapas significa um movimento efetuado, pois a fotografia aparece ou é ofertada pelas instituições não midiáticas, como no caso Saddam, depois sofre um apagamento ou desaparecimento da circulação conforme seu poder de síntese. O que significa que muitas imagens são simplesmente banidas da circulação sem nem sequer ser possível retomá-las⁹⁵. Algumas reaparecem, transcorrido determinado tempo; estas são replicadas e, ao fazer isso, as demais são restringidas, gerando, assim, o que chamo de totemização.

⁹⁵ Isso ocorre apesar dos dispositivos online que poderiam ser considerados como um banco de dados, um arquivo de fotografias e vídeos, mas o que se verifica é que tais arquivos estão repletos das imagens vetoras e não de contrapontos.

No entanto, não é tão simples como parece por esta formulação. Uma imagem não vira totem apenas porque as demais são restringidas, mas ela é transformada em símbolo a partir deste movimento e, no momento em que só a fotografia síntese é distribuída, o fato deixa de se tornar acessível, mesmo que a imagem preserve sua característica indicial. Assim, a imagem material reiterada, posta em circulação intermediária, convoca imagens imateriais, ou seja, coloniza o imaginário coletivo. O 11 de setembro, a partir deste processo, será sempre lembrado como o avião colidindo e as torres em chamas, raramente como o Pentágono atingido. Saddam será lembrado como o ditador iraquiano que matou centenas de pessoas, raramente como o homem comum lavando roupa em uma cela. Michael Jackson será eternizado como o maior nome do pop mundial, mas poucas vezes lembrado como o suposto pedófilo capaz de alterar o próprio corpo em nome de um ideal de beleza.

Dito deste modo parece que estou insinuando que não há tentativas de quebra das imagens hegemônicas. Há e muitas, contudo, as rupturas não se efetivam. Mesmo a arte, que tem uma licença poética para produzir outros olhares, é impedida de pôr em circulação outros sentidos, tome-se como exemplo a estátua de Michael Jackson "*Madona and Child*", rejeitada por fãs e também na esfera jornalística por "ferir a memória do ídolo". Evidencia-se, portanto, que as tentativas de quebra das imagens vetoras são outras formas possíveis de representação dos fatos e de simbolização, mas que não conseguem ascender à esfera midiática, porque há relações que são dominantes perante as outras. Ou seja, trata-se da imagem com o poder estruturante de interações, ao mesmo tempo em que tal imagem é também estruturada. Nota-se, então, nestes casos, a existência de um poder transcendente em relação às ações e interações, pois é, de certa forma, um símbolo de alguma estrutura do social que se manifesta, aqui chamada de totem. Este último significa para Ernst Cassirer (2004), exatamente esta estrutura (construída na circulação), manifesta por um tipo de intuição mítico-religiosa que realiza a ordenação do mundo e que gera um sentimento de pertença.

A teoria totêmica já foi estudada por muitos autores, da psicanálise à antropologia, contudo, geralmente está relacionada ao comportamento de grupos em relação à sacralização de determinados objetos ou animais. O conceito se aplica às imagens vetoras midiáticas, pois entendo que estas são, assim como o totemismo é para Durkheim (2009), maneiras de "projeção externa de laços sociais

internos". Argumenta-se que a foto posta em circulação por instituições jornalísticas, é uma lembrança efetiva do acontecimento, mas, posteriormente, esta lembrança é impedida de ser convocada, em função da restrição do acesso às diversas possibilidades de representação de um acontecimento, de tal modo que este passa a ser a própria imagem restante. A imagem-totem é, então, fruto de um poder simbólico manifesto, de um lado, e, de outro, autorreferencial, isto é, o próprio objeto representado, uma vez que esta imagem amplamente reiterada adere ao que representa, substituindo-o. Desta forma, a imagem-totem é resultado da restrição da interpretação, ou seja, as imagens se tornam mais do que metáforas visuais, sobrevivem para além do acontecimento substituindo o referente e adquirindo um status de sagrado. Vale lembrar apenas que toda imagem sempre carrega uma referência anterior, como afirma Baitello Júnior (2005), baseada em imagens precedentes, o que caracteriza uma espécie de devoração.

Em síntese, assim que a imagem ganha espaço nos dispositivos midiáticos, é escolhida, passa e resiste às etapas de midiatização, sobrevivendo para além do tempo do próprio acontecimento, tal imagem ingressa em outro plano, o do totêmico, isto é, passa a integrar estruturas do social que hierarquizam outras imagens, e, por essa via, os imaginários. Então, pode-se inferir que, em função do surgimento de um hiperdispositivo, ou seja, do entrecruzamento de vários dispositivos midiáticos, jornalísticos ou não, a circulação é acionada, afetando as relações comunicacionais e, diretamente, a formação/abastecimento do imaginário coletivo.

Tais considerações são resultado de um longo e exaustivo trabalho, principalmente porque havia uma proposição inicial a respeito do iconoclasmo muito forte que impediu avanços nos primeiros anos do doutorado. As ideias preconcebidas, agora entendo, impedem a pesquisa, do mesmo modo que a opinião pela opinião. Chegar até aqui, então, não foi fácil, mas o processo de qualificação, com os importantes apontamentos do professor José Luiz Braga e da professora Nísia Martins do Rosário certamente contribuíram sobremaneira para este resultado, além do diálogo mais aproximado com o orientador, prof. Jairo Ferreira, que teve como marco o artigo publicado em conjunto no livro *Mídia, Cidadania & Poder sobre o poder da circulação das imagens*.

Há que se destacar que, pessoalmente, as mudanças também foram muitas, talvez tenham acompanhado o percurso da própria tese, que começou de uma forma e acabou de maneira completamente diferente. Retomo o início deste

trabalho, quando na introdução me referi às caixas de fotografia, que eram abertas em dias de chuva, e que revelavam aos olhos da menina que eu era, pessoas, rostos, lugares, o passado visto pelos monóculos. Ao concluir este trabalho, tenho a estranha sensação de, apesar de ter remexido em muitas fotografias, em arquivos, em jornais, em compartimentos, que o conteúdo da caixa não se esgota, ao contrário, multiplica-se, do mesmo modo em que a inquietude diante das imagens parece se multiplicar. Esta pesquisa encerra aqui, mas a pesquisadora está só começando a abrir os álbuns. E por falar nisso, Michael Jackson será homenageado pela marca de refrigerantes Pepsi⁹⁶ com 1 bilhão de latas contendo sua imagem no auge da carreira. A edição de latas especiais se deve à comemoração dos 25 anos do álbum *Bad* (1987). Os suspeitos de serem responsáveis pelo atentado de 11 de setembro foram formalmente acusados pela morte das mais de 2.700 vítimas do ataque ao *World Trade Center*. O certo é que tais imagens-totens não serão esquecidas, mas quais serão as próximas inscrições?

⁹⁶ Notícia publicada na edição de 5 de maio de 2012 na de Mercado B14 do Jornal Folha de São Paulo.

10 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby**: escrita da potência. Lisboa: Assirio & Alvim, 2007

_____. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó (SC): Argos, 2009.

ARAUJO, Denize (org). **Imagem (I.R.) Realidade**: comunicação e cibermídia. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ARBEX JÚNIOR, José. **Guerra Fria**: terror de Estado, política e cultura. São Paulo: Moderna, 1997.

_____. **Showrnlismo**: a notícia como espetáculo. São Paulo: Casa Amarela, 2001.

AUMONT, Jacques. **El ojo interminable**: Cine y Pintura. Barcelona: Paidós, 1997.

_____. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A epistemologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**, Barcelona: Gustavo Gili, 2001

BAITELLO JUNIOR, Norval. **Comunicação, mídia e cultura**. Perspectiva. São Paulo: Fundação Seade, out-dez/1998.

_____. **O animal que parou os relógios**: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia. São Paulo: Annablume, 1999, reimpressão 2003.

_____. **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

_____. A sociedade das imagens em série e a cultura do eco. **Revista Faro**, ano 1, tomo 1, Valparaíso (Chile):Universidad de Playa Ancha, p. 97-111, agosto, 2005. BAITELLO JUNIOR, Norval; CONTRERA, Malena; MENEZES, Eugenio (orgs). **Os meios da incomunicação**. São Paulo: Annablume/CISC, 2005.

BAITELLO JUNIOR, Norval (org); GUIMARAES, Luciano (org); MENEZES, José Eugênio (org). **Os símbolos vivem mais que os homens**: ensaios de comunicação, cultura e mídia. São Paulo: Annablume, 2006.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **Para que servem as imagens mediáticas?** Os ambientes culturais da comunicação, as motivações da iconomania, a cultura da

visualidade e suas funções. Trabalho apresentado no GT “Comunicação e Cultura” do XVI Encontro da Compós, 2007. Disponível em <www.cisc.org.br> (acesso em 22/01/2009)

_____. **A serpente, a maçã e o holograma**: esboços para uma Teoria da Mídia. São Paulo: Paulus, 2010.

BARBERO, Jesus Martín. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Editora UFRJ: 2004.

BARROS, Ana Taís Portanova. **A permeabilidade da fotografia ao imaginário**. In: **Revista Fronteiras** – estudos midiáticos. São Leopoldo: Unisinos, vol 11. set/dez 2009. (p. 185-191)

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

_____. **O Obvio e obtuso**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1990.

_____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D’Água, 1991.

_____. **Tela total**: mito-ironias da era do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 1999.

_____. **Power Inferno**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

BENETTI, Márcia; FONSECA, Virginia Pradelina da Silveira (orgs) **Jornalismo e acontecimento**: mapeamentos críticos. Florianópolis: Insular, 2010.

BELTING, Hans. **Likeness and presence**: a history of the image before the era of art. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994.

_____. **Pour une anthropologie dès images**. Paris: Gallimard, 2004.

_____. Image, Medium, Body: a new approach to iconology. **Grhebh**. São Paulo, n. 8, julho de 2006. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/grhebh>> Acesso em: agosto de 2006.

_____. Imagens ou signos? A semiótica moderna. In: **La vraie image**, Paris: Galimard, 2008. Trad. Martinho Alves da Costa Júnior. Disponível em www.cisc.org.br (acesso em 02/02/2012)

BERGER, Peter; LUCKMAN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 1998.

BERNARDO, Gustavo; FINGER, Anke; GULDIN, Rainer. **Vilém Flusser**: uma introdução. São Paulo: Annablume, 2008.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de Semiótica da cultura**. São Paulo: CISC, 1995.

BOURDIEU, Pierre. Sobre Televisão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997

_____. **Un arte médio**: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona. México. Portugal: Gustavo Gili, 2003

BORDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean Claude, PASSERON, Jean-Claude. **Ofício de sociólogo. Metodologia da pesquisa na sociologia**. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. **El sentido práctico**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2007.

_____. **O poder simbólico**. 15ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BRAGA, José Luiz. Pequeno roteiro de um campo não traçado. IN: FERREIRA, Jairo (org). **Cenários, teorias e epistemologias da comunicação**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2007.

_____. **A sociedade enfrenta sua mídia**. Dispositivos sociais de crítica midiática. São Paulo: Paulus, 2006.

_____. Comunicação, disciplina indiciária. IN: **Matrizes**, n 02, abril de 2008. Disponível em <www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/download/85/130> Acesso em:15/03/2009)

BUITONI, Dulcília Schroeder. **Fotografia e jornalismo**: a informação pela imagem. São Paulo: Saraiva, 2010.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**. Uma introdução a uma Filosofia da Cultura Humana. Ed Martins Fontes: São Paulo, 1994.

_____. **A filosofia das formas simbólicas**. Vol I – A linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A filosofia das formas simbólicas**. Vol II – O pensamento mítico. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARLON, Mário. **Sobre lo televisivo**. Buenos Aires: La Crujía, 2004.

CEIA, Carlos. Verbete **Faneroscopia**. E-Dicionário de Termos Literários, coord. Carlos Ceia. ISBN:989-20-0088-9. Disponível em <www.fcsh.unl.pt/edtl> (Acesso em 08/11/2011)

CEMIN, Arneide. **Entre o cristal e a fumaça**: afinal o que é imaginário? Presença Revista de Cultura e Meio Ambiente. Porto Velho, Fundação Universidade Federal de Rondônia v. 5, no 14. Dez./1998.

CHARAUDEAU, Patrick. **Balço do contrato midiático**: uma máquina que ultrapassa os atores. O discurso da informação midiática: construção do espelho social. Nathan, Paris: 1997

CONTRERA, Malena Segura. **Jornalismo e realidade**: a crise da representação do real e a construção simbólica da realidade. São Paulo: Mackenzie, 2004.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. **Curso de midiologia geral**. Rio de Janeiro: Vozes, 1989.

_____. **Morte e vida da imagem**: uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. **Différence et répétition**. Paris:PUF, 1968.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. Tratado de nomadologia: a máquina de guerra. IN: **Mil Platôs**, vol 5. São Paulo: editora 34, 1997.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1994.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. **Estruturas antropológicas do imaginário**: introdução e arquetipologia. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. 4ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FAUSTO NETTO, Antônio. A pesquisa vista “de dentro de casa”: (ou reflexões sobre algumas práticas de construção do objeto de pesquisa em comunicação) IN: WEBBER, Maria helena; BENTZ, Ione, HOHLFELDT, Antônio (org). **Tensões e objetos da pesquisa em comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

_____. **Mediatização: prática social, prática de sentido**. Paper, Seminário Mediatização. Bogotá, 2005.

_____. Dispositivo de telecura e contratos de salvação. In: **Comunicação, mídia e consumo**. Ano 3, V. 3, nº 6. São Paulo: ESPM, 2006.

FAUSTO NETTO, Antônio. **A mediatização jornalística do dinheiro apreendido**: das fotos furtadas à fita leitora. Disponível em < www.compos.org.br/biblioteca/245pdf > Acesso em 20/07/2008.

FERNANDES, Vladimir. **Cassirer: a filosofia das formas simbólicas**. Capítulo I da Dissertação Ernst Cassirer: o mito político como técnica de poder no nazismo, defendida na PUC SP, 2000. Disponível em

FERREIRA, Jairo. Ração, regulação e ritmos nas interações discursivas. IN: Ciiberlegenda (UFF). Disponível em www.uff.br/mestcii/ v.4, p.1-15, 2001.

_____. **Dispositivos midiáticos. 2005**. Disponível em <http://reposcom.portcom.intercom.org/bitstream/1904/20178/1/jairo+ferreira.pdf> (Acesso em 20/09/2009)

FERREIRA, Jairo . Poder simbólico no campo das mídias: perspectiva de estudo sobre a circulação do discurso das ONGs em dispositivos digitais na Web. **Eptic On-Line** (UFS), Online, v. VII, n. 5, p. 1-15, 2005.

_____. **Apontamento sobre a midiatização**. Ecos Revista, v. 1, p. 1-15, 2006.

_____. Uma abordagem triádica dos dispositivos midiáticos. *Líbero* (FACASPER), v. 1, p. 1-15, 2006.

_____. **Midiatização: dispositivos, processos sociais e de comunicação**. E-Compós (Brasília), v. 10, p. 1-15, 2007

_____. Questões e linhagens na construção do campo epistemológico da comunicação. In: FERREIRA, Jairo (org) **Cenários, teorias e epistemologias da comunicação**. Rio de Janeiro: E- papers, 2007.

FERREIRA, Jairo; VIZER, Eduardo (orgs). **Mídia e movimentos sociais: linguagem e coletivos em ação**. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. Analogias, comparações e inferências sobre o método como lugar de identidade. IN: **Anais do XVII Compós**. São Paulo: 2008

_____. **Midiatização: dispositivos, processos sociais e de comunicação**. Paper: PPGCOM São Leopoldo, 2008.

_____. **Um caso sobre a midiatização: caminhos, contágios e armações da notícia**. In: Midiatização e processos sociais na América Latina. São Paulo: Paulus, 2008.

FERREIRA, Jairo. **Epistemologia e novo habitus** (o caso como conhecimento social e individual). *Ícone* (Recife), v. 11, p. 1-12, 2009.

Ferreira, Jairo. Espaço crítico no jornalismo para além da indústria. In: **Metamorfoses Jornalísticas II: a reconfiguração da forma**. Santa Cruz do Sul: Edunisc 2009

_____. Los laberintos sobrepuestos: una hipótesis sobre el método em La investigación empírica. In: **Conjecturas**, v.2, p. 1-15, 2010.

FERREIRA, Jairo; DAIBERT, Paula. **Onde tu estás?** À busca de terceiros no brejo de índices e ícones de um conflito desconhecido (o caso Sharek.alkazeera.com) IN: CARLON, Mario; FAUSTO, Antonio (org). Las políticas de lós internautas. Buenos Aires: La Crujia, 2011. v1. p 1-15.

FERREIRA, Jairo; ROSA, Ana Paula da. **Midiatização e poder:** a construção das imagens na circulação intermediática. IN: TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa (org). Mídia, Cidadania & Poder. Goiania: FACOMB/FUNAPE, 2011. (p. 19-38)

FERREIRA, Jairo. As instituições no ambiente das mediações líquidas: entre dispositivos e circulação emergentes. IN: MARCHIORI, Marlene. **Faces da cultura e da comunicação organizacional**. Editora Difusão, 2012. (no prelo)

FERREIRA, Jairo e GARCIA, Adriana. Limites et possibilités de la critique des médias : observations sur les relations entre les déplacements dans les interactions sémio-discursives et les transformations techniques et technologiques de l'Observatoire de la Presse au Brésil. In : **Comité de Recherche 33 (Sociologie de la communication)**. Congrès de Rabat de l'AISLF. Rabat, Marrocos, 2012

FIEGENBAUM, Ricardo. **Midiatização:** a reforma protestante do século XXI (tese de doutoramento).São Leopoldo: Unisinos, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **O mundo codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. Organizado por Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify,2007.

_____. **O universo das imagens técnicas:** elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu e outros trabalhos**. Londres: 1950. (tradução)

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Veja, 1989.

_____. **La fotografía como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 10ª edição, 2002.

GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. **Mimesis. Culture, Art, Society**. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 31-45

_____. **Mimese na cultura:** agir social, rituais e jogos, produções estéticas. São Paulo: Annablume, 2004.

GOMBRICH, Ernst. **Art and illusion**. Princeton: Princeton University Press, 2000

GOMES, Pedro Gilberto. **O processo de midiática da sociedade**. Sem data, sem referência.

_____. Os processos midiáticos como objeto de estudo. IN: **Tópicos da teoria da Comunicação**. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

GOMES, Mayra Rodrigues. **Repetição e diferenças nas reflexões sobre comunicação**. São Paulo: Annablume, 2001.

GUIMARÃES, Luciano. **O jornalismo visual e o eixo “direita-esquerda” como estratégia da imagem**. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/handle/1904/18193>> Acesso em: 22 nov. 2006.

HUMBERTO, Luis. **Fotografia, a poética do banal**. Brasília: Editora Universidade de Brasília/ São Paulo Imprensa Oficial do Estado, 2000.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papyrus, 1996.

JORON, Phillipe. **Alteridade simbólica e construção marginal da realidade**. IN: **Imagem (I.R.) Realidade: comunicação e cibernídia**. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 290-305.

KAMPER, Dietmar. Os padecimentos dos olhos. In: CASTRO, G.; CARVALHO, E. ; ALMEIDA, MC. (orgs). **Ensaio de Complexidade**. Porto Alegre: Sulina, 1997, p. 131-137.

_____. Imanência dos media e corporeidade transcendental. Oito postos de observação para um futuro medial”. Trad. Ciro Marcondes Filho. **Texto originalmente publicado pelo Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação – FiloCom**, em [HTTP://www.ec.usp.br/nucleos/filocom/traducao8.html](http://www.ec.usp.br/nucleos/filocom/traducao8.html)

KAMPER, Dietmar. Imagem. In: **Cosmo, Corpo, Cultura: Enciclopédia Antropológica**. A cura de Christoph Wulf. Milano, Itália: Ed. Mondadori, 2002.

KAMPER, Dietmar; MERSMANN, Birke; BAITELLO JÚNIOR, Norval. Imagem e violência. IN: **SEMINÁRIO INTERDISCIPLINAR DE SEMIÓTICA DA CULTURA E DA MÍDIA**, 2000, São Paulo. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br>> Acesso em: 15 out. 2009

KAMPER, Dietmar; MERSMANN, Birke; BAITELLO JÚNIOR, Norval. Sobre o futuro da visibilidade. IN: **SEMINÁRIO INTERNACIONAL “IMAGEM E VIOLÊNCIA”**, 2000, São Paulo. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br>> Acesso em: 02 jun. 2009.

KLEIN, Alberto; ROSA, Ana Paula. Atentado em imagens: sincronização e circularidade na mídia. **Grhebh**, nº 08, julho, 2006.

KLEIN, Alberto. **Imagens do culto e imagens da mídia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001

LANDOWSKI, Eric. Flagrantes delitos e retratos. IN: **Galaxia** nº 08, São Paulo: julho de 2004.

LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter. **Iconoclash**. Beyond the image Wars in Science, Religion and Art. Cambridge: MIT Press, 2002.

LATOUR, Bruno. **Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora**. São Paulo: Unesp, 2007.

LEMOS, Anuschka Reichmann. **Um mergulho no abismo**: estratégias comunicacionais da imagem fotográfica. Curitiba: UTP, 2007

LOPES, Maria Immacolata Vassalo. **Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Loyola, 2001.

LUHMANN, Niklas. **O amor como paixão** - para a codificação da intimidade. Lisboa, 1984.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. **A ilusão especular**. Brasília: Brasiliense/Funarte, 1984.

MARRE, Jacques. **A construção do objeto científico na investigação empírica**. UFRGS: Mimeo, 1991

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

MCCOMBS, Maxwell. **A teoria da agenda**: a mídia e a opinião pública. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

MEDEIROS, Magno. **Mídia e poder**: dinâmica conflituosa do sujeito-desejante. IN: TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa (org). **Mídia, Cidadania & Poder**. Goiania: FACOMB/FUNAPE, 2011 (p. 39-54)

MERRELL, Floyd; QUEIROZ, João. Borges e as categorias lógico-fenomenológicas de Peirce. IN: **Alea**. Vol 10 nº 2. Rio de Janeiro. July/Dez 2008.

MORIN, Edgar. **O paradigma perdido**. Lisboa: Europa- América, 1973.

MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sergio. **O jornal**: da forma ao sentido. Brasília: Paralelo, 1997.

NEIVA JR, Eduardo. **A Imagem**. São Paulo: Ática, 1994.

NÖTH, Winfried. **Metaimagens e imagens auto-referenciais**. IN: **Imagem (I.R.) Realidade**: comunicação e cibermídia. Porto Alegre: Sulina, 2006. p.306 - 327.

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. **A memória na mídia**: a evolução dos memes de afeto. São Paulo: Annablume, 2001.

PEIRCE, Charles. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, Ed. atualizada, 2003.

PERAYA, Daniel. "Médiation et médiatisation: le campus virtuel". In: **Le Dispositif** - Entre usage et concept. Hermes 25:cognition, communication, politique. Paris: CNRS Éditions, 1999. pp. 153-167.

PIMENTA, Francisco José. Produções multicódigos e o conceito de signo genuíno em Peirce. IN: **Comum**: Rio de Janeiro, v.10 - nº 24 - p. 58 a 68 - janeiroC /O juMnhUoM 2 02045.

_____. Degenerescência e revirão: convergência útil para o campo da comunicação? IN: **Interin**: Curitiba, nº 08.

PROSS, Harry. **Estructura simbólica del poder**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980.

QUÉRÉ, L. Entre o facto e o sentido: a dualidade do acontecimento. **Trajectos**, Lisboa, n. 6, p.59-75, 2005.

RICOUER, Paul. **Outramente**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

ROCHA, Everardo. **Totem e consumo**: um estudo antropológico de anúncios publicitários. In: Revista Alceu. Vol. 1. pg. 18 a 37. Jul/dez 2000. Disponível em: <<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=39&sid=13>> (acesso em 15/04/2012)

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Experiencia, modernidade e campos dos media**. 2000. Disponível em <www.bocc.ubi.pt>

_____. **Estratégias da comunicação**. Lisboa: Presença, 1990.

ROSA, Ana Paula. **Guerra de imagens**: agendamento e sincronização do olhar pela mídia. Curitiba: UTP, 2008.

_____. AFONSO, Jose; PROCOPIO, Pedro Paulo. Maxwell McCombs and the Agenda-Setting Theory: A profile. IN: **Brazilian Journalism Research**, nº 2. Brasília: UNB, 2008

_____. **Iconoclasmo midiático**: a força simbólica das imagens. Trabalho apresentado no VIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. Universidade Federal de São Luiz do Maranhão, novembro de 2010.

ROSA, Ana Paula; BARRETO, Rayson Ferreira. **Ecossistemas visuais no YouTube**: entre jornalismo e memória protésica. Trabalho apresentado no 9º Encontro Nacional de Pesquisadores de Jornalismo SBPJOR 2011.

ROUILLE, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação & Pesquisa**. São Paulo: Ed Hacker, 2001.

_____. **A ecologia pluralista da comunicação**: conectividade, mobilidade e ubiquidade. São Paulo: Paulus, 2010.

_____. A comunicação auto-referencial nas mídias: o paroxismo da reflexividade nos jogos eletrônicos. Projeto de pesquisa Disponível em: <http://www4.pucsp.br/~lbraga/proj_pros.htm. 2012>. (Acesso em 20/04/2012).

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória coletiva e teoria social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SFEZ, Lucien. **Crítica da comunicação**, traduzido por Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1994.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** 2 edição. São Paulo: Loyola, 2005.

SMOLKA, Ana Luiza. A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. IN: **Educação e Sociedade**, nº 71, Campinas, v.21, jul. 2000. Disponível em: <www.scielo.br/scielo>. Acesso em: 03 nov. 2006.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura**: a comunicação e seus produtos. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

_____. **Sociedade, mídia e violência**. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

_____. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

_____. **A narração do fato**: notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

SONTAG, Susan. **Ao mesmo tempo**: ensaios e discursos. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Editora Senac, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos: Letras Contemporâneas, 2004.

STEINBERGER ELIAS, Margareth. **Cognição social e o valor da informação de domínio público na economia de representações interculturais**. Trabalho apresentado no Congresso da Associação Nacional de Programas de Pós-

Graduação em Comunicação (COMPÓS), Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), Curitiba, 2007.

STRAUSS, Lévi. **O totemismo hoje**. Petrópolis: Vozes, 1975.

TAVARES, Frederico de Mello. Entre objetos, objetos no entre. Revista, Jornalismo Especializado e qualidade de vida. IN: **Contemporanea**, vol. 6, nº 2. Dez.2008. 2.

TEIXEIRA COELHO, J. **Semiótica, informação e comunicação**: diagrama da teoria do signo. São Paulo: Perspectiva, 2001

VERON, Eliseo. **A produção do sentido**. São Paulo: Cultrix,1980.

_____. **Ethnographie de l'exposition**. L' espace, lê corps et lê sens. Paris: Centre Georges Pompidou, 1983.

_____. Esquema para el analisis de la mediatización. In: **Diálogos**. Nº 48. Lima: Felafac, 1997.

_____. **Fragmentos de um tecido**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

_____. **El cuerpo de las imágenes**. Buenos Aires: Norma, 2005.

VINH BANG. La méthode clinique et la recherche em psychologie. In: BRESSON; MONTMOLLIN, M. **Psychologia et épistémologie génétiques**. Paris: Dunod, 1966.

VIRILIO, Paul. **A máquina da visão**. Rio de Janeiro: Jose Olimpio, 1995

_____. **A bomba informática**. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal,1983.

YATES, Frances. **The art of memory**. Chicago: University Press, 1966.

Documentos de Acesso Exclusivo em Meio Eletrônico

Blog de fãs - <www.michaeljacksonforevers.blogspot.com> (Acesso em 23/04/2010)

Blog de fãs de Michael Jackson - <www.fakeprofile.com.br/blog> (Acesso em 07/01/2012)

Blog do Mesquita <<http://mesquita.blog.br/1-de-setembro>> (Acesso em 21/02/2009)

Blog de Rosangela Barreto - <<http://rosangelabarretos.blogspot.com/2011/09/11-de-setembro-o-dia-do-terror...>>(Acesso em 15/11/2011)

Blog <<http://sorryperiferia.blogspot.com/2006/11/presena-de-saddam.html>> (Acesso em 26/11/2009)

Blog Mydejavu com post sobre morte de Saddam - <www.mydejavu.wordpress.com/2006/12/30saddam> (Acesso em 03/01/2010)

Blog do Helio Mário com post sobre Saddam – <www.heliomario.multiply.com/journal> (Acesso em 03/01/2010)

Blog sobre o funeral de Michael Jackson <<http://papelpop.com/2009/07/leitor-do-papel-pop-esta-no-funeral-de-michael-jackson/>> (Acesso em 25/06/2010)

Blog dedicado a Michael Jackson <www.michaeljacksonsemprevivo.blogspot.com> (Acesso em 10/01/2012)

Blog do Sidney Rezende- <<http://www.sidneyrezende.com/noticia/144954+teorias+da+conspiracao+governo+a+americano+saberia+dos+ataques+de+1109>> (Acesso em 17/09/2011)

Blog sobre obra de arte sobre Michael Jackson- <www.koritzabeneditt.blogspot.com> (Acesso em 07/01/2012)

Blog sobre obra de arte sobre Michael Jackson - <www.michaeljacksonthelighthoftheworld.blogspot.com> (Acesso em 07/01/2012)

Blog com fotos de Michael Jackson na necropsia <<http://ego.globo.com/gente/noticias>> (Acesso em 07/01/2012)

Capa do álbum Bad - <www.freemusic.com> (Acesso em 18/07/2009)

Cobertura sobre 10 anos do 11/09 - <<http://noticias.br.msn.com/especial/11-de-setembro-10-anos/galeria.aspx?cp-documentid=30381629&page=25>> (Acesso em 11/09/2011)

Cobertura do 11 de setembro feita pelo Jornal Nacional <http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=KfIUsoIxZc8#>

Conteúdo Online sobre os casos no Jornal Folha de São Paulo – <www.folha.uol.br/galeria>

Conteúdo Online sobre os casos no portal Uol - <www.noticias.terra.com.br>

Conteúdo Online sobre os casos no Globo - <www.extra.globo.com>

Conteúdo Online sobre os casos no Portal <www.ig.com.br>

Conteúdo Online sobre os casos no Portal <<http://noticias.terra.com.br>>

Conteúdo Online sobre os casos <www.diarioweb.com.br>

Conteúdo Online sobre os casos <www.revistaquem.globo.com >

Conteúdo Online do Portal da G1 - <www.g1.globo.com.br>

Conteúdo Online do Portal da G1 (Especial 11 de setembro)

< <http://g1.globo.com/11-de-setembro/fotos/2011/08/veja-fotos-da-queda-das-torres-gemeas.html> > (Acesso em 15/11/2011)

Conteúdo Online sobre os casos na Revista Veja

<www.veja.abril.com.br/acervodigital/home>

Especial CNN : Os quatro anos após o atentado <www.cnn.com/special2005 >
(Acesso em 03/01/2010)

Fotografia Napalm Girl disponível em

<www.lilithgallery.com/arthistory/photography/big_iconic_vietnam> (Acesso em 05/04/2009)

Galeria 11/09 - <<http://discoverybrasil.uol.com.br/imagens/galleries/11-9-ataque-ao-pentagono/>> (Acesso em 11/09/2010)

Galeria de fotos do Pentágono - <http://www.em.com.br/app/galeria-de-fotos/2011/09/08/interna_galeriafotos,1690/ataque-ao-wtc-e-ao-pentagono.shtml>
(Acesso em 15/11/2011)

Imagens inéditas do 11/09/2001 <<http://www.saiunojornal.com.br/fotos-das-torres-gemeas-no-dia-do-ataque-em-11-de-setembro-tv-divulga-imagens-aereas-ineditas-do-world-trade-center.html>> (Acesso em 11/09/2011)

Jornal Meia Hora sobre Michael Jackson - <www.meiahora.com.br/arquivo> (Acesso em 10/01/2012)

Jornal The Guardian <<http://www.guardian.co.uk/pictures/image/0,8543,-10804819133,00.html>> (Acesso em 21/02/2009)

Julgamento de Michael Jackson <www.alucinada50.blogspot.com> (Acesso em 10/01/2012)

Museu interativo de médias -

<http://www.newseum.org/todaysfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=091211>
(Acesso em 13/06/2009)

Portal de dados 11/09 - <www.september11news.com/worldpapers1.htm>

Site da BBC com a cobertura do caso Saddam

<http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/1437_hussein/page2.shtml> (Acesso em 26/11/2009)

Vídeo Saddam Hussein is Rock And Roll dos Garotos Podres

<<http://www.youtube.com/watch?v=xntRMj-Csbc>> (Acesso em 10/01/2012)

Vídeo tributo à morte de Michael Jackson - <<http://www.youtube.com/watch?v=-0X-ycUbrTg>> (Acesso em 25/06/2010)

Vídeo Teoria da Conspiração sobre 11/09
<http://www.youtube.com/watch?v=i9l3y2k_wyQ> (Acesso em 17/09/2011)