

***Mashups* ou espaços de interação? Apropriações da imagem jornalística em espaços e tempos diferidos ¹.**

Ana Paula da Rosa²
Michael Siqueira³

Resumo

O contexto da cultura digital tem imposto mudanças no fazer comunicacional, assim como as lógicas midiáticas atravessaram os fazeres sociais. Cada vez mais usuários participam do jogo de produzir materiais significantes valendo-se de imagens jornalísticas: surgem vídeos, videoclipes. Ante o exposto este artigo discute a noção de reapropriação na circulação de imagens na web e questiona: os *s* são criações partilhadas ou o esvaziamento dos contextos informacionais? Parte-se da ideia de novas possibilidades de interações em tempos e espaços diferidos a partir da apropriação do fotojornalismo no ciberespaço. O corpus é formado pelo videoclipe “*This War*” da banda *30 Second To Mars* e um vídeo do protesto ocorrido em junho, sob a trilha de “O Cálice” de Chico Buarque.

Palavras-chave

Jornalismo; imagem; midiaticização; atores sociais; reapropriações

1. Entre a circularidade e os *mashups*: há o novo?

Este artigo adota a perspectiva da midiaticização (Ferreira, 2009) como a unificação e diferenciação dos mercados discursivos a partir de três dimensões que se afetam mutuamente: processos comunicacionais, contextos sociais e dispositivos. Estas dimensões são fundamentais para entender a comunicação realizada na contemporaneidade, principalmente na web, onde consumidores e produtores se revezam na produção de materiais significantes.

Entretanto, a noção de midiaticização continua um tanto difusa. Neste trabalho parte-se da ideia inicial de que a comunicação é uma forma de construir “zonas

¹ Artigo apresentado no Eixo 5 – Jornalismo, Mídia Livre e Arquiteturas da Informação do VII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de Pesquisadores em Ciberultura realizado de 20 a 22 de novembro de 2013.

² Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), docente e pesquisador. Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), líder do Grupo de Pesquisa Estudos em Comunicação Organizacional da UTFPR.

³ Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), aluno do 1º período do curso de Tecnologia em Comunicação Institucional

compartilhadas de sentido”⁴. Isto é, compartilhar os sentidos produzidos através das estratégias empregadas e pelas lutas travadas entre os campos sociais envolvidos na própria comunicação, isto inclui em especial os atores sociais midiaticizados, os usuários da rede mundial de computadores que disputam espaço para emitir seus discursos, suas ideias ou para fazer circular ideias com as quais concordam em um sistema de amplificação. Vive-se hoje um cenário onde as relações sociais são atravessadas por lógicas da mídia, o que altera o modo de organizar a vida social.

Embora vários autores como Verón (2004), Muniz Sodré (2002), José Luiz Braga (2006), Jairo Ferreira (2007, 2008, 2009, 2011) e Fausto Neto (2008) discutam o conceito de midiaticização 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 forma de vida. Fausto Neto (2006) destaca que o conceito de midiaticização emerge da própria comunicação que impõe sobre os demais campos suas próprias regras, rompendo com os protocolos “clássicos” preestabelecidos. Deste modo é possível afirmar que a sociedade dos meios, onde as mídias faziam a organização das interações, está ultrapassada. Em seu lugar, instaurou-se a sociedade da midiaticização, isto é, a cultura dos meios é a referência da própria sociedade, regendo os processos e as trocas entre as instituições e os atores sociais, instaurando “um novo modo de ser no mundo” como defende Pedro Gilberto Gomes (2005).

E é exatamente dentro da problemática da midiaticização que este artigo se insere, uma vez que parte-se do pressuposto de que muitas imagens jornalísticas são reapropriadas e reinscritas na própria midiaticização, de modo que a memória iconográfica individual vai sendo substituída ou preservada a partir da manutenção, na web, da circulação destas imagens, numa espécie de memória protéica ou como afirma Anders (1994) “*spare-pieces*” ou peças sobressalentes.

Esse duplo processo produz diversas transformações nas disposições e dispositivos midiáticos, em suas relações com as instituições e indivíduos que os disputam, mobilizam e os desenvolvem. Os processos midiáticos somam, portanto diversas circulações – emissão/recepção, emissão/recepção/emissão e recepção/emissão/recepção – transformadas pela midiaticização das instituições (portais, novas configurações tipo Igreja Universal do Reino de Deus) e dos indivíduos (blogs, facebook, MSN). Todos,

⁴ Esta definição aparece no texto de Jairo Ferreira “As instituições e os indivíduos no ambiente das circulações emergentes” de 2011

emissores e receptores, estão inclusos no processo de produção (FERREIRA, ROSA: 2011, p. 03).

Avançando um pouco mais no esquema proposto por Ferreira e Rosa, observa-se que há uma acentuação/alteração dos sentidos em função da circulação intermediária. Isto é, as fotografias jornalísticas ganham uma condição de sobrevivência distinta na web a partir do momento em que são distribuídas de modo reverberador em dispositivos que não são jornalísticos. As apropriações feitas pelos usuários criam possibilidades outras de circularidade em blogs, Youtube, nesta emissão de segundo nível, engendrando novas circulações.

Este cenário traz à tona as questões de base deste artigo, que podem ser formuladas do seguinte modo: de maneira geral, que lógicas da midiatização são perceptíveis na reapropriação de imagens jornalísticas? Os *mashups*⁵ constituem-se em criação ou cocriações ou apenas adaptações do já visto? Parte-se do pressuposto de que a riqueza destas apropriações está na criação de novas interações diferidas no espaço e no tempo a partir do discurso jornalístico já chancelado, reinvestindo tais imagens de força simbólica, sendo que tal trabalho é desenvolvido pelos atores sociais midiatizados.

2. Circulação: conceito chave da midiatização

Produção e reconhecimento são os dois polos 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. Esta formulação inicial, já revista pelo próprio Verón, indica que a circulação tem um papel no esquema comunicativo que precisa ser mais bem entendido. 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 como se fazia a partir do agenda-setting⁶, a circulação resulta da análise de ambos os processos, uma vez que ela é o que os liga.

⁵ Os *s* são derivados da cultura do hibridismo como sustenta Santaella (2001) e se caracterizam por uma estética do fragmento. São combinações e reorganização a partir de um mesmo trabalho ou de vários pontos. Empregado na música e na web a partir da ideia do remix. Deriva de técnica como a colagem, a sobreposição, o recorte.

⁶ Teoria da Comunicação criada no final dos anos 60, início da década de 70 e que defende que os meios de comunicação massivos tem a capacidade de pautar a agenda dos cidadãos e de definir temas de pertinência. Maxwell McCombs em 2008 analisou a internet e considerou que do mesmo modo a rede também realiza movimentos de agendamento.

A circulação surge onde há troca, isto é, reconhecimento de um valor, onde produção e recepção se dizem “de acordo”. Isto implica dizer que, diferentemente do que afirmava Verón em 2004, a circulação não é a defasagem, pois defasagem representa um hiato no tempo, mas trata-se de um processo de igualdade onde produção e reconhecimento se equivalem. A circulação, 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.

Desta forma, o foco da circulação adotado neste trabalho 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, isto é, está neste entre lugar. 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 este se transforma ao longo do tempo. Para a hipótese formulada neste trabalho a noção de tempo é crucial uma vez que na web a sensação de tempo transcorrido parece suspender-se. Se o tempo da fotografia já foi tão discutido como um tempo difuso retido, nunca capaz de ser retomado, mas apreendido, captado de alguma forma, o tempo do *mashup*, da recriação de um vídeo a partir de imagens jornalísticas já vistas supõe uma supressão do tempo ou uma interação diferida de espaços e tempos também diferidos, o que implica dizer que tempos não compreendidos na mesma linha tempo-espacial real podem se unir, diluir, hibridizar, fundir no tempo-espacial do ciberespaço. A formulação pode parecer simplista, mas não é. Em se tratando de jornalismo, quer dizer que os contextos são acoplados às narrativas outras, hibridizando as interações e as referências.

André Lemos (2009) destaca que recombinar, copiar, apropriar, mesclar elementos já não é nenhuma novidade no campo da cultura, pois ela por só si já é híbrida. Além disso, para o autor tais recombinações são provas da própria evolução humana. Ainda que a palavra de ordem da internet seja compartilhar, um vídeo que carrega pedaços de informações produz novas informações em pedaços, num quebra-cabeças que têm sido difícil de montar do ponto de vista reflexivo. Tome-se como exemplo o caso das manifestações de junho de 2013 em que a web foi a grande potencializadora. De um lado seu poder mobilizador via mídias sociais (*Facebook*,

twitter) e de outro os produtos derivados como o vídeo construído a partir de fotografias jornalísticas já veiculadas em dias anteriores sobre as manifestações permeadas por fotos da ditadura e sonorizado com a música Cálice, disponibilizado no Youtube. A criação ganhou repercussão instantânea, mas os espaços e tempos diferidos entre a) as imagens e contextos da ditadura e b) as imagens e contextos das manifestações em SP e nas demais capitais brasileiras, em junho, se acoplaram gerando um terceiro produto. Isto é, imagens unidas, carregadas de memória que se tornaram sem memória, ou representantes de uma memória póstuma, uma vez que a maioria dos participantes das manifestações sequer havia nascido no auge da ditadura. Todas as fotos escolhidas foram canceladas pelo discurso jornalístico que as torna documento.

Se por um lado há uma evidente reconfiguração sociocultural fomentada pela cibercultura, de outro percebe-se o que Chris Andersen já alertava de que “até as formigas tem megafones” numa brincadeira alusiva ao fato de que todos na rede estão dispostos a partilhar. A questão está no quê se partilha. É certo que o espaço da web surgiu como um locus de possibilidades, uma “alquimia das multidões” como afirma Pisani e Piotet (2010) para a quebra dos padrões preestabelecidos da mídia tradicional, fechada, restritora da liberdade. No entanto, convém questionar por que se há liberdade plena de produção, os conteúdos são cocriações ou mixagens, remodelagens daquilo que já foi inserido na mídia tradicional, mas agora desprovido da roupagem, descolado do contexto? Há criação em cima do jornalismo clássico ou há apenas um processo de apropriação para aproveitar o aspecto confiável do discurso jornalístico, a tal credibilidade da imagem fotojornalística? Mesmo que na produção do videoclipe ou do vídeo para Youtube os valores notícia não sejam mais prioritários nem mesmo o valor da informação, já que esta é fragmentária por essência?

2 - Análise do Corpus

A internet é um espaço infinito de armazenamento de dados, observa-se que a função memória é ampliada neste meio, uma vez que é possível acessar materiais já há algum tempo inacessíveis em dispositivos tidos como tradicionais. Com o propósito de compreender como se dá as inscrições/reinscrições de materiais significantes na web optou-se por analisar dois vídeos, um deles sobre as manifestações ocorridas em junho

de 2013 e um videoclipe da banda norte-americana *30 Second to Mars*, em comum o uso de imagens jornalísticas de tempos diferidos. Os vídeos foram analisados de modo dissociados quanto às categorias de imagem, edição, efeito, entre outras, sendo que em uma segunda instância estes foram relacionados entre si para gerar inferências.

2.1 Videoclipe *This is war - Thirty Seconds To Mars*

<http://www.youtube.com/watch?v=Zcps2fJKuAI>

O videoclipe disponível no Youtube e já assistido apenas no canal Vevo 31.838.460 vezes indica a popularidade da banda que esteve recentemente no Rock In Rio 2013 e que no clipe *This is War*, do álbum de mesmo nome, lançado em 2009, discute questões políticas a partir de um *mashup*. O videoclipe é uma produção envolvendo a ambiência da guerra e questionando ações norte-americanas.

2.1.1 Quanto às imagens

O vídeo inicia com a banda "*Thirty Seconds To Mars*" em um campo de guerra no Oriente Médio. Eles estão em um "*Humvee*", que é um modelo de combate leve utilizado em ampla escala pelo Exército norte-americano em campos arenosos. As primeiras imagens são feitas especialmente para o vídeo, closes dos integrantes da banda e takes com ampla profundidade de campo, o que leva a dimensionar a extensão do espaço, bem como as belezas plásticas, principalmente com a imagem de contraluz do por do sol.

Tais imagens contrastam com cenas estáticas sobrepostas que entrecortam a narrativa, isto é, que cobrem a letra da música. Ao inserir por meio do gerador de caracteres (GC) a palavra "*Soldier*" aparece a imagem de um M4 Sherman com alguns soldados americanos em um contra ataque aos soldados japoneses nas Ilhas Salomão, em 1944, imagem que pertence à "*Signal Corps Photograph Collection*". A imagem seguinte, ante a palavra em GC "*Civilian*" refere-se a segundos de uma filmagem extraída, provavelmente dentre o final dos anos 50 e começo dos anos 60, de seguranças tirando uma pessoa de perto de algum político da época. A imagem não é clara o suficiente, pois possui apenas alguns frames para a observação. Na imagem seguinte aparece uma mulher, citada como "*Martyr*". A foto aparentemente moderna, pois pela

qualidade de imagem e do aparecimento de algumas partes do rosto e do cabelo mostra um pouco da "liberdade" que as mulheres islâmicas tem. Já quando menciona a expressão "*Victims*" o frame "congelado" no tempo é de uma família de vietnamitas. Quando o cantor Jared Letto aparece em close vestindo o uniforme do exército americano, ele aponta a arma para quem?

O refrão se inicia com "*Momentruth*" com as imagens jornalísticas de John F. Kennedy e "*Moment Lie*" com George W. Bush na tribuna.



Figura 1 - Imagem de JFK usada como símbolo do bem no clipe



Figura 2- Imagem de discurso de Bush como o enganador

Depois há uma série de transições com ações do exército americano, intercaladas pelo vocalista da banda falando "*To Fight*". Estas imagens, ao que tudo indica, são reais e trechos de vídeos de soldados "verdadeiros" em zona de guerra que são feitos, normalmente, com câmeras amadoras como celulares ou câmeras fotográficas compactas. Tais vídeos são encontrados na própria Internet, disponibilizados pelo Youtube e sites relacionados. Na tentativa de inserir o vocalista da banda na "cena do crime", na própria guerra, este aparece atirando com um fuzil M16 e uma pistola com a utilização do efeito de "câmera lenta" para dar maior impacto à cena.

Ainda no mesmo sentido de atribuir força à letra da música com palavras-chave, quando é citado "*Liar*" aparece Richard Nixon e como "*Honest*" surge a imagem de Mahatma Ghandi em seu leito. Em outra transição observa-se a representação do exército Norte Coreano fazendo uma marcha pública e soldados da segunda guerra mundial no "*front*" de batalha. Na continuidade da construção do videoclipe há uma fotografia de Roosevelt como "*Leader*" e frames de Kim Jong-il, Fidel Castro e Saddam Hussein como "*Pariah*" ou aqueles que não servem ao seu povo ou são os traidores.



Figura 3 - Os traidores como Kin Jong-il em imagem jornalística

Novamente os membros da banda aparecem em imagens em movimento atualizadas, captadas no tempo e espaço atual, tentando entender o que está ocorrendo. Após a inserção de vários cortes, novamente é citado "*Momentruth*" colocando Martin Luther King, em frame de imagem jornalística, como uma pessoa boa que dizia a verdade e ajudava a população afrodescendente nos EUA. Depois disso aparece a citação "*Moment to Live*" representando um foguete indo para o espaço e "*Moment to Die*" aparecendo um preso capturado por um grupo terrorista e depois caixões de soldados mortos, lado a lado, e por ultimo, nesta cena, a expressão "*Resist*".

Na sequência as imagens são atualizadas para a produção da banda em que uma série de veículos militares e equipamentos surgem voando como grandes ameaças. A montagem segue com cenas de desfiles militares da década de 50, onde o orgulho e o patriotismo eram a palavra de ordem. Para o clímax são novamente empregadas imagens da banda no campo de guerra, sendo atacada por objetos e máquinas. No entanto, para surpresa de todos, o conjunto de imagens em movimento e estáticas, atuais e antigas, revela outra leitura: as máquinas são tragadas por uma força de "paz" e nessa

destruição carregam consigo imagens de manifestantes, de líderes, de confrontos ocorridos ao redor do mundo formando uma pirâmide acima das pessoas, numa alusão ao nome da banda e às escolhas que podem ser feitas. Independente do sentido gerado interessa, aqui, observar, imediatamente, que as imagens empregadas são de quatro tipos em sua maioria: a) atuais, produzidas com grande qualidade com a presença dos membros da banda, incluindo-os na narrativa construída pela letra; b) antigas, de arquivo, geralmente fotojornalísticas, obtidas a partir da web ou em arquivos retratando momentos que se tornaram fatos históricos e simbólicos; c) imagens antigas em movimento de frames recortados de discursos políticos, transformados em quadros parados como é o caso de desfiles, do presidente Reagan e, por fim, d) imagens atuais da web, disponibilizadas em produções feitas por soldados de dentro do *front* em que é possível perceber a ausência de qualidade técnica, mas o destaque ao caráter “icônico-indicial”, do ter estado lá.

2.1.2 - Quanto à edição, efeitos e trilhas

O videoclipe é construído como um grande *mashup*, ou seja, a música é o roteiro que é coberto por imagens atuais e de arquivo. A edição baseia-se no efeito das transições e reúne diversos movimentos dos *fade outs* e *fade ins* de imagens antigas às mais requintadas sequências fílmicas típicas do cinema contemporâneo. Observa-se a alternância de imagens estáticas e em movimento, gerando um efeito de ativação da memória. Recorre-se em momentos pontuais ao recurso de edição da câmera lenta ou da redução do tempo a fim de gerar determinada conotação, principalmente em momentos de disparos, onde essencialmente as sequências seriam de agilidade, ação.

Quanto à edição e aos efeitos empregados observa-se que a locação do clipe remete ao ambiente de guerra, bem como o veículo locado, contudo não há uma guerra para a banda participar, a guerra exposta é de imagens, construída pelo jogo de edição e pelas sucessivas trocas de imagens atuais e de arquivo que se complementam.

A trilha é marcada pela música “*This is war*” e pelos efeitos de sons como balas, disparos e “vazamentos” de áudios originais em determinados momentos. Tais elementos compõem um imbricado esquema fragmentado de colagens, pontuado pela música, pelas palavras-chaves no GC e pelos efeitos especiais das cenas atuais.

2.1.3 - Quanto aos créditos

O videoclipe foi lançado em 2011, integrando o álbum de 2009, dirigido por *Bartholomew Cubbins*, pseudônimo do próprio vocalista Jared Letto. Quanto às imagens a maioria está disponível na web ou já integra o repertório iconográfico coletivo, porém em nenhuma aparecem créditos de fontes como endereços de sites, redes de TV, créditos de fotografia, nem mesmo a imagem dos soldados na ilha japonesa que tem direitos autorais pertencentes à *Signal Corps Photograph Collection*. Há uma apropriação explícita com um propósito diferente do mero informacional, uma vez que muitos dos acontecimentos ali “acoplados”, inseridos, não são de conhecimento do público que tem acesso ao vídeo hoje.

2.2 Análise do Vídeo Cálice

<http://www.youtube.com/watch?v=JBW1jx28mig>

O vídeo escolhido traz a música Cálice, de Chico Buarque, como tema. Possui apenas 560 visualizações e é de autoria de Jardel Jose e aborda as manifestações ocorridas em junho de 2013. Há outro vídeo, chamado “Cale-se” com a mesma música, porém interpretada pela cantora Pitty, de autoria de Darlan Vieira. A escolha do primeiro vídeo se deve à explícita relação com a ditadura e versão original da música. Ambos os vídeos são de grande semelhança quanto ao conteúdo visual e plástico.

2.2. 1 Quanto às imagens

O vídeo inicia com uma transição de imagens das manifestações ocorridas em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre, marcadas pela violência. Há uma escolha de cenas jornalísticas em que os manifestantes aparecem em ações pacíficas e em fotos já agredidos pela ação abusiva da polícia, como a repórter da Folha de São Paulo, que se tornou um dos símbolos do excesso de força empregado. Enquanto a letra clama “Pai, afasta de mim esse Cálice”, observa-se o pelotão de choque indo contra a população em uma imagem que reproduz o eixo direita-esquerda, no qual a polícia está no eixo direita e a população, representa a todos nós, no eixo esquerda.



Figura 1 - Eixo direita-esquerda é fundamental como elemento interpretativo

Na sequência posterior tem-se um jovem deitado no asfalto, encenando a própria morte, o cansaço do país, sendo supostamente atacado pela tropa de choque no mesmo eixo anterior. Nota-se que nas duas imagens a população é mostrada como inferior à polícia, em posição de agachamento ou deitada, enquanto as tropas pisoteiam, usam de sua força, mesmo que de fato isso não tenha sido concretizado.



Figura 2 - Jovem em encenação para as câmeras: midiatização do protesto para as mídias

Até uma charge é empregada para reforçar essa ideia de menosprezo, discrepância de poder. Nela vê-se o cidadão como um ser pequeno, maltrapilho, já o governador e o prefeito de São Paulo, vestindo uniformes da Polícia, maiores que o próprio policial, que usa como arma a catraca do transporte público. A imagem de sátira traz consigo a referência da ditadura, onde o poder político era responsável pelo “cale-se” e a música ecoa “pai, afasta de mim este cálice, vinho tinto de sangue”, numa clara alusão aos porões do DOI CODI.

O vídeo é permeado por várias fotos extraídas da própria web e de outras publicações como jornais, menciona o fato da manifestação ter se tornado conhecida como a Revolta do Vinagre numa alusão à proteção contra o gás lacrimogênio. Percebe-se em várias fotos a presença de cartazes empunhados como bandeiras pelos manifestantes, em sua maioria jovens que bradam “saímos do facebook” ainda que o protesto tenha surgido, crescido e se desdobrado como um evento da própria mídia social, numa demonstração do que afirma a letra de Chico Buarque “Como é difícil acordar calado”.

Passado e presente se encontram numa mesma montagem de imagens sobrepostas. O passado da ditadura em preto e branco e o presente da democracia quando o Exército, em nova tomada de eixo em que a população, já combatida, é atingida pelas tropas. Observa-se que estas imagens não são brasileiras, seja pelos caracteres em espanhol, seja pela ditadura ali representada pela roupa dos soldados e pelo cenário de fundo. Isto é, trata-se de um *mashup* que indica um momento comum ao vivido, mas não é o vivido no Brasil.



Figura 3 - Menção da ditadura não é da Brasileira, observe a grafia e o escudo da polícia

Há um enfileiramento de imagens que cobre o áudio da música com cenas das manifestações, são ameaças quanto à paralisação da cidade, jogos de imagens em que a população se vê como um palhaço, detalhes de prisões e até tomadas fotojornalísticas em que os próprios fotógrafos se transformam em alvos e, por consequência, o público leitor. O vídeo encerra com fotos de jovens empunhando cartazes e faixas, mescladas por sorrisos de quem acredita na modificação do país.

2.2.2 Quanto à edição, efeitos e trilhas

O vídeo é, na verdade, um grande slide em transição. São várias fotografias editadas para serem exibidas em sequência como uma transição sem efeitos de fade out ou fade in, provavelmente editadas em programas amadores como o *Movie Maker*. A ideia foi cobrir a trilha pesquisada, que data de 1973.

2.2.3 Quanto aos créditos

As imagens não são mencionadas em nenhum momento no que tange à autoria, muitas delas, senão todas são imagens jornalísticas, com créditos que foram suprimidos pela colagem do autor do *mashup*. Não há nem mesmo créditos finais com a menção do autor da música ou do próprio Jardel.

3. Inferências sobre mediatização, reapropriação e autoria

A participação dos atores sociais mediatizados, como emissores de um segundo nível, que reelaboram discursos a partir da apropriação de textos (imagéticos ou não) é um sintoma claro da mediatização. O processo de circulação torna perceptível que não basta mais apenas estudar a etapa da recepção ou da emissão, mas compreender de fato os afetamentos mútuos entre estas instâncias que ocorrem cada vez mais de forma diluída, seja para o entretenimento que se funde ao caráter informacional da notícia, como em um videoclipe, seja em uma manifestação que resulta em produtos audiovisuais derivados como agentes motivadores de mobilização. No entanto, observa-se que a produção dos atores tem algumas características do ponto de vista imagético, há uma presença marcante dos chamados *mashups*, ou seja, apropriações de textos que são rearticulados, desprovidos de seus contextos iniciais, ainda que mantenham suas indicialidades. Dito de outro modo, mesmo que se trate de Martin Luther King não há

explicações sobre ele, sendo que as leituras feitas sobre sua história, seu papel são derivativas, ou coreferenciadas na própria imagem já totemizada, por isto eleita para ser reinscrita. Esta imagem tornada totem é a aquela que por diversos processos de inscrições/reinscrições, quase sempre com a chancela jornalística, recebeu o direito de figurar para além do tempo dos fatos seja por valores notícia, mas geralmente por valores sociais, de crença, tema já discutido em ROSA (2012).

O que é importante observar a partir dos materiais que integram o corpus deste artigo é que no videoclipe da banda *30 Seconds to Mars* há uma quebra proposital do eixo-esquerda direita de leitura, o que gera uma confusão mental: afinal de que lado a guerra e, conseqüentemente, nós, estamos? Tal pergunta é a tônica do emaranhado de imagens fotojornalísticas, vídeos jornalísticos e atores sociais que se intercalam às cenas da banda numa simulação de *embedding* em campos de guerra americanos. O espectador é colocado no *front* sem jamais ter estado lá, mas experiencia a guerra de imagens, são imagens já conhecidas, as totêmicas, que são convocadas e desprovidas de seus contextos agregados apenas pelos textos que direcionam a interpretação.

Já no vídeo amador sobre os protestos de junho de 2013, a música Cálice é escolhida na referência ao Cale-se e à emblemática ditadura brasileira, a mesma ditadura que é figurativizada por imagem argentina ou talvez espanhola. O apelo para os “brios” do país, feito com cartazes em punho e frases de efeito mobiliza os eixos da leitura imagética colocando a população em ângulos de opressão e a polícia/ Poder Público como o opressor. Ao utilizar-se do discurso jornalístico, imagens já veiculadas anteriormente com grande repercussão e totemizadas são chanceladas as construções de que o jovem politizou-se, saiu do Facebook e foi às ruas. Entretanto, quais os motivos do “Cálice” ou do Cale-se em 1968? Há um evidente esvaziamento da informação e um acionamento dos ícones como meras bandeiras.

O que dizer, então, frente a isso dos *mashups*? É impossível considerar que jovens nascidos na década de 90 poderiam ter referências concretas de fatos tão antigos, mas são estes jovens que acionam as ações de *gatewatching* para identificar imagens e produzir novos sentidos. Assim, como dito anteriormente a circulação dá conta do trabalho de produção do sentido ao longo do tempo. Nesta perspectiva, é possível inferir que o *mashup* é produção de interações em espaços e tempos diferidos, pois permite que novas relações sociais, comunicacionais sejam criadas a partir dos dispositivos

midiáticos recuperando imagens de arquivo de fatos históricos e articulando-os com narrativas presentes. Tais mobilizações suspendem um período de tempo, mas produzem interações nesse período, não gerando vazios, ao contrário, produzem interações dialógicas que tornam acessíveis fatos que ainda colonizam o imaginário, mas que perderam o status de imediatamente acessíveis e experienciáveis para as gerações mais novas, como é o caso da Ditadura, dos porões do DOI- CODI, da Guerra do Golfo, do Vietnã entre outros fatos.

Em oposição a esta visão, tem-se o fato de que o *mashup* é uma criação derivada, uma apropriação, e toda apropriação já carrega consigo um desvio essencial, o fato de ser uma interpretação. Isto implica que o descolar dos contextos revela recriação a partir de algo que já pode ter sido cocriado, sem a atribuição de créditos e essencialmente com a perda da referência primeira. Mesmo imagens que são de domínio público podem não ser de conhecimento público no que tange aos fatos, ao contexto, aos valores histórico culturais acoplados, sendo que sem contextos há uma hibridização do vazio. Compra-se a ideia, o que não significa que se leve a informação. Retoma-se o pensamento de Flusser no sentido de uma nulo dimensão.

4. Referências Bibliográficas

BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia**. Dispositivos sociais de crítica midiática. São Paulo: Paulus, 2006.

FERREIRA, Jairo. **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.

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.

GOMES, Pedro Gilberto. **Os processos midiáticos como objeto de estudo**. IN: Tópicos da teoria da Comunicação. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

LEMOS, André. **Comunicação e mobilidade**. Salvador: UFBA, 2009.

_____. **Cibercultura**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

PISANI, Francis; PIOTET, Dominique. **Como a web transforma o mundo**: a alquimia das multidões. São Paulo: Senac, 2010.

ROSA, Ana Paula; BARRETO, Rayson Ferreira. **Ecos visuais no YouTube**: entre jornalismo e memória protésica. Trabalho apresentado no 9º Encontro Nacional de Pesquisadores de Jornalismo SBPJOR 2011

ROSA, Ana Paula da. **Imagens- Totens**: a fixação de símbolos nos processos de midiatização. São Leopoldo: Unisinos, 2012 (Tese de doutorado) disponível em <[tp://biblioteca.asav.org.br/vinculos/000003/0000033A.pdf](http://biblioteca.asav.org.br/vinculos/000003/0000033A.pdf)>

SODRE, Muniz. **Sociedade, mídia e violência**. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

TRIVINHO, Eugenio (org) **Cibercultura e seu espelho**. São Paulo: Itau Cultural, 2009.

VERON, ELISEO. Esquema para el analisis de la mediatización. In: Diálogos. Nº 48. Lima: Felafac, 1997.

_____. **Fragmentos de um tecido**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004
