

# Arte-jornalismo:

representação, subjetividade, contaminação

Fabiana Moraes<sup>1</sup> e Moacir dos Anjos<sup>2</sup>

## Resumo

O campo da arte tem suas raízes fincadas em uma multiplicidade de universos, sem qualquer obrigação de estar atrelado ao que se entende como real. O jornalismo, no imaginário profissional e popular, segue caminho contrário, e dele se espera a clareza, a transparência, a objetividade, cânones questionados no campo acadêmico, mas presentes no senso comum. Neste texto, apresentamos a aproximação entre esses lugares de produção simbólica através de uma análise introdutória ao trabalho de quatro artistas – Bárbara Wagner, Jonathas de Andrade, Ana Lira e Alfredo Jaar – que se utilizam de instrumentos comumente relacionados à prática jornalística para realizar suas obras, produzindo/se apropriando de documentários, reportagens fotográficas e de texto, pesquisa e entrevistas de arquivo. Estas produções podem ser vistas também como novas formas jornalísticas de informar e angariar a adesão de um público fragmentado, de atenção nômade, em um ambiente atravessado pela noção de pós-verdade. São, além disso, obras que espelham limitações de formas de representação que precisam ser refletidas no espaço da própria imprensa. Nesta, é cada vez mais necessária a assimilação de uma já existente, mas historicamente negada, subjetividade.

## Palavras-chave

Representação; Subjetividade; Contaminação.

<sup>1</sup>Doutora, professora e pesquisadora. Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: fabimoraes@gmail.com

<sup>2</sup>Doutor, curador e pesquisador. Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj). E-mail: curador.moacir@gmail.com

# Art-journalism:

representation, subjectivity, contamination

Fabiana Moraes<sup>1</sup> e Moacir dos Anjos<sup>2</sup>

## Abstract

The field of art has its roots in a multiplicity of universes, without any obligation to be tied to what is understood as real. Journalism, in the professional and popular imagination, follows the opposite path. It is expected to be clear, transparent, and objective: principles that are questioned in the academic arena but that persist in common sense. In this text, we bring the mixture of these places of symbolic production through an initial analysis of the work of four artists – Bárbara Wagner, Jonathas de Andrade, Ana Lira and Alfredo Jaar, who use instruments commonly related to journalistic practice to carry out their works, producing/appropriating documentaries, photographic and print news reporting, research, and archival interviews. These productions can also be seen as new journalistic ways of informing and attracting the participation of a fragmented public, of nomadic attention, in an environment imbued with the notion of post-truth. They are also works that reflect limitations on forms of representation that need to be exhibited in the space of the press itself. In this respect, it is increasingly necessary to assimilate an already existing, but historically denied, subjectivity.

## Keywords

Representation; Subjectivity; Contamination.

<sup>1</sup>Doutora, professora e pesquisadora. Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: fabimoraes@gmail.com

<sup>2</sup>Doutor, curador e pesquisador. Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj). E-mail: curador.moacir@gmail.com

Em um momento de radical questionamento do jornalismo como local produtor e reproduzidor de dados do real e do espraiamento do que se convencionou a chamar de pós-verdade (SANTAELLA, 2018), é importante não somente reiterar sua importância, mas observar suas contaminações com áreas diversas e os ganhos que essas mesclas proporcionam. Neste artigo, propomos observar, através da análise de quatro artistas de trabalhos reconhecidos dentro do campo da arte (quase todos jornalistas de formação), o uso frequente de práticas do jornalismo na produção da arte contemporânea. Além da utilização de recursos como a entrevista, o levantamento documental, a pesquisa de arquivo e a observação em campo, estas e estes artistas também se utilizam do formato jornalístico como suporte maior de suas obras, parte delas vistas em diversas galerias e museus brasileiros e estrangeiros.

Iniciamos esta análise da relação entre arte e jornalismo discutindo a utilização do último como ferramenta na criação de obras, assunto estudado com apuro por Cramerotti (2009). Ele destaca, nesse âmbito, principalmente o componente investigativo visto com mais força nas três últimas décadas da arte contemporânea, que, com frequência, faz uso de pesquisa de campo, reportagens, análise de documentos, entrevistas, mapas, gráficos e outros procedimentos associados à prática jornalística. Seu interesse se dá em grande parte à apropriação do documentário como meio de expressão artística. Neste sentido, tanto os procedimentos comuns ao ambiente noticioso quanto a produção documental são bastante presentes no trabalho de Bárbara Wagner, Jonathas de Andrade e Ana Lira, artistas nascidos no Nordeste brasileiro. Além desses nomes, o chileno Alfredo Jaar – analisado em seu aspecto jornalístico tanto pelo próprio Cramerotti quanto, no Brasil, por Moraes e Veiga (2019) – é profundamente tocado pelos recursos do jornalismo. Todos realizam, à sua maneira também, uma crítica às formas de representação vistas na imprensa.

Cramerotti faz uma análise da clássica problemática sobre a abordagem da realidade pela arte e pelo documental: aquela, em tese, pode ser desmontada sem problemas pela primeira, mas precisa ser trazida em sua “essência” pela segunda. Tensionando esse lugar comum, ele lembra que Benjamin entende que a história é antes “formada pela organização de documentos em sistemas de verdades que são estabelecidas, independentemente de quão verificável ou real o conteúdo possa ser” (CRAMEROTTI, 2009, p.72). Podemos assumir desta maneira – em que se pese a má vontade de parte do jornalismo e dos jornalistas – as muitas possibilidades de narrar a partir do índice da realidade, entendendo a impossibilidade de deter “o mundo lá fora”. É uma discussão antiga e que para muitos parece superada. Nos círculos

profissionais jornalísticos e no senso comum social, porém, a obrigação jornalística de trazer a verdade (pura, cristalina, universal, positivista) ainda carrega enorme força. No Brasil, ainda são poucos os trabalhos que realizam análises sobre o borramento de fronteiras entre arte e jornalismo. Marcondes (2018) se debruçou sobre a produção documental do coletivo Garapa para pensar a representação da notícia através do fazer artístico e, nesse caminho, observou que esse jornalismo “fagocitado” reafirma sua importância social:

Como, então, seria possível abordar a realidade e apresentá-la midiaticamente se afastando (ou mesmo assumindo) das limitações da representação do documentarismo? Talvez, como defende Cramerotti (2009), a resposta esteja na criação (ou recriação) de uma estética para o documentarismo que vá além de um estado de contemplação e relato. Uma abordagem que represente, antes, a capacidade da arte para colocar nossa sensibilidade em movimento, e converter o que sentimos a respeito da natureza e da raça humana em uma experiência concreta. Desta forma, documentário, reportagem fotográfica e de texto, pesquisa e entrevistas de arquivo criam um novo cenário de relevância para o ambiente da arte contemporânea, quase como se a arte – também graças à tecnologia da imagem digital – tenha um acesso privilegiado a uma forma não-censurada (ou esteticamente pré-moldada) de comunicação (MARCONDES, 2018, p. 12)

Em trabalhos como *A Margem* [1], o coletivo não só realiza uma grande pesquisa documental quanto produz dezenas de entrevistas em comunidades ribeirinhas, além de se tornarem eles mesmos participantes das narrativas criadas – uma prática também comum ao jornalismo e que, no Brasil, foi muito comum em veículos como a revista *Realidade* (1966–1976). Enquanto essa presença, no jornalismo, é tantas vezes marcadora de um discurso do real (um eu testemunho), no trabalho do coletivo vai servir para a incorporação de um elemento da fantasia. “Essa fantasia, todavia, não nos separa do mundo real, ela apenas possibilita que sejamos, a partir daí, mais distantes do discurso jornalístico e mais próximos da criação artística” (MARCONDES, 2018, p. 29).

Esse “real não censurado” presente na obra do Garapa é o que vai orientar o trabalho de Bárbara Wagner, Ana Lira e Jonathas de Andrade, todos com formação (completas ou incompletas) em jornalismo, porém interessados em alcançar potencialmente outras audiências para além daquela interessada na prática noticiosa. Na maior parte de suas obras, percebemos uma intensa observação participante (recurso etnográfico utilizado classicamente no jornalismo), recorte de temas políticos/sociais e elaboração documental. É importante, neste sentido, perceber como essa proximidade de informação mediada e arte, tanto nos artistas citados quanto em coletivos como Garapa e ainda em Jaar, repousam em um tipo específico de modalidade do jornalismo, a reportagem em profundidade, cujo esforço de observação ultrapassa o contato mais superficial da chamada “*hard news*”, categoria

entendida, por autoras como Tuchman (1980), como o acontecimento inesperado, algo que irrompe a normalidade do sistema.

Os trabalhos da artista Bárbara Wagner (parte deles também realizados em parceria com Benjamin de Burca) dividem-se na maioria das vezes entre o vídeo e a fotografia, a última o elemento profissional de entrada da alagoana nas redações. Aqui, vamos nos deter na série *Brasília Teimosa* (2005-2007). Nele, a artista documenta o lazer, à beira-mar, de uma comunidade popular. Para tanto, visitou durante dois anos e sempre aos domingos, grupos de mulheres, homens e crianças que se divertiam e se bronzeavam, bebiam cerveja e dançavam em uma praia da zona sul de Recife. No ensaio, a fotógrafa busca captar, como anuncia no próprio site, um comportamento geralmente não privilegiado nos espaços midiáticos: a autoestima de pessoas localizadas na pobreza.



**Figura 1** - Imagem da série *Brasília Teimosa*, de Bárbara Wagner, 2005-2007

**Fonte:** site da autora ([barbarawagner.com.br](http://barbarawagner.com.br))

Essa investigação orientada a grupos cuja visibilidade apresenta uma série de distorções (BRIGHENTI, 2010) é algo bastante presente na pesquisa da artista e, neste sentido, vale pensar como essa arte jornalisticamente contaminada vai propor ao próprio campo noticioso uma reflexão sobre sua produção. É o caso de *Mestres de Cerimônias* (2016), obra na qual Wagner documenta o cotidiano de jovens ligados aos movimentos brega/funk ostentação. No projeto, comissionado pelo Instituto Moreira Salles (Bolsa ZUM/IMS 2015), ela acompanha a produção de videoclipes do gênero em São Paulo e Recife, documentando o repertório de gestos e as ambiências que caracterizam a cultura dos mestres de cerimônias – cercados comumente por mulheres cuja sensualidade é a característica maior a ser sublinhada, explorada. Vale aqui, pensar naquilo que Cramerotti propõe em seu *Aesthetic Journalism*: dentro de uma produção de sentidos e representações ainda em bloco, vista na mídia *mainstream*, a arte surge como um aparato alternativo às narrativas hegemônicas (CRAMEROTTI, 2009, p. 21).

A relação entre narrativas cristalizadas sobre contextos ou grupos humanos específicos e outras – alternativas a elas –, que a arte inventa, é central à discussão do que significa representar um fato. De início, é preciso lembrar que qualquer produção artística está sempre ligada, de modo menos ou mais evidente ou consciente, aos lugares e aos tempos vividos por seus autores, bem como ao que mais lhes importa ou interessa. Aquilo que é inventado pelos artistas ou mediado por suas subjetividades sempre deixa transparecer, como sintoma ou como análise, uma situação e um contexto precisos. São criações que estabelecem e reiteram um conjunto de pistas e de vestígios que desenham maneiras singulares de estar no mundo, próprias a uma dada comunidade do qual o artista faz parte ou a qual observa. É nesse sentido que se pode dizer que essas criações são equivalentes *sensíveis* de uma determinada realidade e se configuram, portanto, como práticas de *representação*. Equivalentes sensíveis que podem assumir o formato de um filme, de uma instalação, de uma música, de uma coreografia, de um poema, de uma fotografia, de um desenho, de uma performance ou de um romance. São práticas artísticas que contribuem para delimitar aquilo que é visto, dito e plenamente entendido em uma certa conjuntura social, estabelecendo o que o filósofo Jacques Rancière (2005) chama de uma partilha do sensível.

Esse comum representado pela arte (ou pelo jornalismo) não abrange, entretanto, todas as equivalências sensíveis que seriam possíveis como representações de uma realidade inscrita em tempo e lugar determinados. De fato, nenhuma representação da realidade se confunde com essa mesma realidade, estando sempre aquém do universo representado. Toda representação é sempre e inescapavelmente um recorte de um universo mais amplo, atravessado por uma irreduzível diversidade; uma abstração de um todo inapreensível por ser, em relevante medida, opaco ao olhar de qualquer um dentre os muitos que ali coexistem. Diante dessa irreconhecível limitação, segue-se a necessidade de saber o que faz com que algo seja ou não contado nas representações que, apesar de limitadas, se querem fazer passar por universais. Responder a essa indagação implica sublinhar o fato – tão óbvio quanto importante – de que a vida em sociedade no mundo existente é fundada em desigualdades e regida por conflitos. E se a representação de uma realidade é um recorte ou uma abstração de um todo mais amplo, em que alguns de seus aspectos são considerados e outros não, a decisão de incluir e excluir coisas e gentes é obviamente tomada por quem tem o poder efetivo de, frente aos demais, inscrever sujeitos, temas e questões específicos como se fossem equivalentes sensíveis de um contexto mais abrangente. Nesse sentido, é possível afirmar que a representação de um certo fato que seja reconhecida e legitimada como tal é tão somente um recorte hegemônico do vivido. Recorte que ecoa os interesses e

as perspectivas de quem detém o poder efetivo na vida social e política.

Ao definir aquilo que é visível, audível e compreensível para uma determinada comunidade, as práticas reconhecidas de representação definem não apenas o que importa naquele campo do comum (e o que esse campo comporta); definem também o que e quem *não* fazem parte desse campo e que estão, por isso, excluídos dessas equivalências da realidade. São práticas que expressam quem tem e quem não tem competência, condição ou posição asseguradas para integrar um espaço partilhado de evidências (RANCIÈRE, 2005). Os recortes ou abstrações da realidade que essas práticas produzem não são, portanto, neutros ou naturais (como muitas vezes o jornalismo tenta afirmar), mas sim expressões conjunturais da relação de forças que existe e opera no interior de uma dada comunidade. Relação de forças que a todo momento acolhe, mas também afasta, do domínio do sensível, ideias, assuntos e grupos sociais, tomando alguns deles como representantes da realidade e outros como, no limite, inexistentes. Nada disso, porém, é coisa dada. É justamente por serem parciais e limitados – ou seja, por comporem não mais que um recorte entre outros possíveis da realidade – que os modos de representar uma dada situação estão sujeitos a constantes contestações e rearranjos, sendo assim irremediavelmente provisórios. As práticas de representação artísticas podem ser entendidas como espaços de disputas abertas no campo da produção simbólica e da imaginação. Disputas para afirmar aquilo que deveria, do ponto de vista de quem quer figurar uma dada realidade, traduzir-lhe e dar-lhe sentido sensível. E a cada vez que artistas enunciam e narram, por meio de suas produções, fatos, situações e grupos sociais que não constam nos acordos tácitos sobre como representar o mundo onde vivem – inclusive no campo do jornalismo –, estão a promover fissuras nos consensos que moldam as maneiras de uma comunidade enxergar a si própria. Fissuras que, muitas vezes fazendo uso de ferramentas próprias do jornalismo, enfraquecem o conjunto de crenças que guiam o comportamento dos membros dessa comunidade como se fossem valores imutáveis, quando apenas expressam visões dominantes de mundo. São artistas que desafiam uma “partilha do sensível” hegemônica e buscam refazê-la de modo mais inclusivo.

## Atualidade como critério

As tentativas de furar o bloqueio de imagens consolidadas midiaticamente utilizando ferramentas da própria imprensa também são comuns nos trabalhos de Jonathas de Andrade, que se utilizou fortemente de entrevistas na composição

de uma das suas primeiras obras, *Recenseamento Moral da Cidade do Recife* (2008), uma instalação formada por um mapa, 20 formulários e 20 fotografias. Andrade se apresentou como recenseador, e não como artista, durante sua pesquisa em diversos domicílios recifenses – outro método, aliás, bastante comum na prática investigativa, que se utiliza ou do disfarce ou da omissão para captar dados com maior precisão e sem os constrangimentos que a verdadeira identidade pode provocar (com várias questões éticas, é claro, implicadas aí). Ultrapassando o lugar do observador e aproximando-se de uma discussão extremamente pertinente no campo do jornalismo – o borramento da ficção/realidade, do objetivo/subjetivo –, Andrade provoca uma competição, feita obra, na chamada *Primeira Corrida de Carroças no Centro da Cidade do Recife* (2014). Aqui, a temática social surge de maneira poderosa: uma maioria de homens e meninos pobres, donos de carroças e cavalos, têm permissão, uma vez garantido o status de arte da ação, de realizarem, no centro da cidade, uma corrida com seus meios de transporte/trabalho. A prova se deu após a proibição da circulação destas carroças no Recife a partir de março de 2014. Como no jornalismo, houve uma reação imediata a um fato cotidiano-institucional: ao tomar conhecimento da proibição, Andrade publicou um anúncio nos jornais chamando carroceiros para a realização da corrida, oferecendo prêmios para seus vencedores. No texto, explicava que se tratava de um filme, o que o blindava da proibição. No dia do evento, 40 carroças e centenas de pessoas compareceram, dez desses veículos envolvidos na prova, vista no vídeo *Levante*. Além do registro audiovisual, toda a ação foi documentada e posteriormente apresentada no trabalho *O que sobrou da primeira corrida de carroças do centro do Recife* (2014), que reúne 47 fotografias, 39 documentos (contratos, por exemplo), material de divulgação da corrida e fac-símiles de jornal e notícias. É interessante observar como a obra é composta por notícias para além das relacionadas às carroças, muitas delas versando sobre questões da moradia e das obras da Copa do Mundo – responsáveis pelo desalojamento de tantas pessoas em todo o país. Os temas, naquele momento presentes nos noticiários da cidade e do Brasil, foram exibidos no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam, Recife) e mostram o apego do artista aos relatos da atualidade. Nesse sentido, ele não traça uma separação entre a rua e o espaço da arte, entre a notícia e a própria obra: o que se vê é, inclusive nas legendas que surgem nas paredes, ao lado das fotografias, informações sobre carroceiros, depoimentos sobre suas vidas e sua pobreza. Fotografias e informações, esclarece o autor, ordenadas cronologicamente e descritas em um índice também disponibilizado no espaço. A maneira como tudo isto é disposto nas paredes remete, ademais, à diagramação de uma página de jornal.





**Figura 2** - detalhe da obra *O que sobrou da primeira corrida de carroças do centro do Recife*, de Jonathas de Andrade, 2014

**Fonte:** Jonathas de Andrade

Em entrevista por *e-mail* para esta pesquisa, realizada em 2017, o artista diz que tanto o Direito (que passou dois anos estudando) quanto a Comunicação influenciam sua abordagem subjetiva. Segundo Andrade, o contato com estudos da criminologia foi importante para alertá-lo que o Estado é um aparato de classe – assim como a polícia e a noção de marginal ou criminoso também o são. Essas noções alimentaram seu interesse no olhar sobre um mundo de privilegiados e desprivilegiados, uma separação, nas palavras do autor, tratada com naturalidade no dia a dia. O estudo do jornalismo, por sua vez, o amparou a entender como edição e informação constroem realidades específicas, algo fascinante e perverso, segundo o artista. Desnaturalizar essa realidade tão reafirmada pelo jornalismo é prática contínua do autor e que se dá também, como no *Garapa*, convocando alguma fantasia, a exemplo do documentário ficcional *O Peixe* (2016).

Esse desmanche de fronteiras outrora rígidas entre o documental e o ficcional é, embora relativamente recente, um fenômeno cada vez mais característico da arte contemporânea. Protocolos e estratégias de representação que não faziam parte do chamado campo da arte (ou que faziam de um modo periférico) são hoje legitimados como integrantes desse campo e quase hegemônicos em seu interior. Protocolos e estratégias que integravam aquilo que se convencionou chamar de prática documental – à qual pertenceria, para alguns, o jornalismo – e que se distinguiam daqueles que seriam próprios da arte por supostamente não apresentarem um elemento criativo autônomo, sendo mero espaço de descrição objetiva de uma dada situação. Há várias razões para que essa aproximação entre esses dois campos tenha se acelerado desde o final do século passado, entre as quais se destacam: (i) a necessidade de expressar e afirmar diferenças em um mundo crescentemente globalizado e homogêneo,

(ii) a emergência de tecnologias digitais que facilitam essa expressão e afirmação de formas singulares de vida e (iii) a urgência de representar os muitos conflitos (econômicos, étnicos, políticos) que marcam o tempo atual. Se esses movimentos não explicam, por si sós, a emergência e consolidação do documentário como forma mais e mais presente na produção artística contemporânea, formam pelo menos o lastro histórico em que esse protagonismo se torna compreensível. São vários os procedimentos adotados por artistas para realizarem essa aproximação entre algo que seria supostamente invenção (arte) e aquilo supostamente baseado em descrições objetivas de um acontecimento. Um deles é justamente explorar a tensão entre as convenções de um e do outro campo: utilizam-se as características da produção documental ao mesmo tempo em que parcialmente se desvela, para o espectador, aquilo que deveria permanecer oculto para que o exibido assumisse ares de objetividade. Outro procedimento comumente usado é narrar histórias inventadas através de um apego próximo a convenções documentais, fazendo com que, mesmo que aquilo que é contado não tenha existido, possua plausibilidade. Um terceiro, dentre outros vários, baseia-se na exposição, através de trabalhos artísticos, da não-neutralidade das convenções documentais, através do que é feita, inclusive, uma crítica do que seria a produção de verdade pela mídia, colocando-a como partícipe da contínua disputa que existe entre formas alternativas de representar.

Como nos trabalhos dos artistas anteriores (especialmente nos de Bárbara Wagner), Ana Lira parte da fotografia para elaborar diversas obras, mas amplifica sua ação através do suporte audiovisual e intervenções sobre mídias. O trabalho *Voto!* (iniciado em 2012), continuado na exposição *Não Dito* (2015), faz parte de uma extensa pesquisa sobre crise de representação política brasileira que a artista vem desenvolvendo há anos. Nele, Lira fotografa/cataloga/documenta uma série de cartazes e panfletos de propaganda política rasurados e danificados tanto pela ação da população do Recife (que neles se manifesta e contribui, assim, para uma grande obra coletiva) mas também pelo tempo. Na “apuração” dos cartazes, ela percebe que grande parte deles encontra-se não em bairros de renda mais alta, e sim no centro da cidade e em bairros populares.



**Figura 3** - cartaz do projeto *Voto!*, da artista e jornalista Ana Lira, 2012

**Fonte:** Revista *Ícônica*

A questão da atualidade, um valor-notícia importante (MORAES, 2005) no jornalismo, é importante no desenvolvimento do projeto, que traz imagens oficiais de candidatos que pouco antes haviam disputado cargos eletivos para a prefeitura e câmara municipal (a atualidade, como vimos, também é questão no trabalho *Levante*, de Jonathas de Andrade). Uma característica importante a ser sublinhada no perfil de Ana Lira é seu ativismo político – há anos, ela está presente em grupos que questionam e interferem no fazer político da cidade. Esse traço insere a artista em espaços de discussão privilegiados, fazendo com que tenha acesso a informações importantes e detalhadas a respeito das dinâmicas do poder institucional recifense. Finalmente, é importante trazer o trabalho do chileno Alfredo Jaar, também analisado por Cramerotti em seu livro. O artista tanto produz trabalhos que se valem de práticas do jornalismo investigativo como principais meios, quanto usa gêneros midiáticos (como as revistas) como base para obras que criticam os meios de comunicação e seus filtros eurocêntricos, desumanos, racistas. Alguns dos mais potentes desses trabalhos fazem parte do *Projeto Ruanda*, no qual o também arquiteto e documentarista mostra a imensa falta de visibilidade de um dos maiores genocídios contemporâneos, quando mais de um milhão de pessoas morreram em um conflito étnico que matou principalmente pessoas das etnias tutsi e hutu. Jaar esteve no país em 1994, após os massacres cessarem. Nesse momento, realizou dezenas de entrevistas, quando ouviu as histórias de sobreviventes. Também fotografou várias pessoas, entre elas um menino que havia recentemente se tornado órfão. Os olhos do garoto foram reproduzidos na obra *The Silence of Nduwayezu* (1997), que consiste em um milhão de dispositivos (*slides*) colocados sobre uma grande mesa de luz, todos com aquela mesma imagem. O trabalho é quase uma derivação de *The Eyes of Gutete Emerita*

(1996), que trazia quantidade equivalente de *slides* dos olhos de uma mulher que viu o marido e dois filhos, todos tutsis, morrerem em um massacre no interior da igreja onde estavam refugiados.



**Figura 4** - *Searching for Africa in Life*, Alfredo Jaar, 1996.  
**Fonte:** Alfredo Jaar

Jaar, em uma excelente crítica ao próprio campo do jornalismo e suas rotinas de representação, também se voltou para analisar o resultado dos filtros jornalísticos nas capas de revista daquele período, especialmente durante o massacre, detendo-se no modo como estes meios o estavam cobrindo (ou, em verdade, ignorando-o). Em *Sem Título* (*Newsweek*, 1994), o artista apresenta uma significativa e assustadora dupla linha do tempo. Alinhadas sobre a parede, vemos as 17 capas do semanário *Newsweek* publicadas durante o período mais crítico do conflito em Ruanda, nas quais são destacados assuntos diversos, de celebridades à economia, de saúde a missões espaciais. Abaixo de cada uma dessas capas, breves textos nos informam sobre o gradual agravamento do extermínio. Somente após cem dias de assassinatos (e quando já se contavam quase um milhão de mortos) é que a revista traz em sua capa uma foto chamando para reportagem sobre o acontecimento. Também criticando a falta de representatividade de todo um continente na mídia norte-americana, Jaar produziu o trabalho *Searching for África in Life* (1996), quando reuniu 2.500 capas do semanário, publicadas entre 1936 e 1996. Nelas, pouquíssimo espaço não só para a África, mas para o corpo negro. Esses trabalhos de Alfredo Jaar reforçam, assim, aquilo que está em jogo quando algo é representado; quando são criados equivalentes sensíveis de uma dada realidade, sejam estas imagens ou textos, artísticos ou jornalísticos. Tornam evidente que essas equivalências nunca coincidem exatamente com a realidade a que se referem, sendo resultado da inclusão e exclusão de sujeitos e fatos tidos como relevantes ou desprezíveis por quem tem o poder de representá-la. Mostra que toda equivalência criada entre representação e realidade é informada

por maneiras particulares, e no mais das vezes conflitantes com quaisquer outras, de recortar e compreender o mundo. A representação é, como dito acima, campo aberto de negociações e disputas, produzindo lembranças e também esquecimento.

Por toda essa coincidência de intenções e limites, a presença do jornalismo na arte contemporânea não deve ser tomada como surpreendente. De fato, como observa Cramerotti (2009) a imprensa é marcante não somente no campo da arte, posto que o jornalismo é, há muito, usado em outros campos de conhecimento que também têm a pretensão de representar o mundo a partir de recortes distintos, como a política e a ciência. O jornalismo, por sua vez, também já tem em si uma dimensão estética, indica o autor, visto que o próprio uso da linguagem implica escolhas no campo do sensível. É sobre essa última dimensão que vamos falar na última parte deste artigo, que se propõe a pensar o jornalismo para além de uma dimensão objetiva e informativa, mas como expressão do criativo e da arte, na qual subjetividade e invenção também desempenham importantes papéis.

## Subjetividade em um campo expandido

No livro *Jornalismo Contemporâneo* (2011), Leal traz para o campo da pesquisa em jornalismo a necessária discussão sobre o lugar da estética nesta linguagem tradicionalmente relacionada a uma objetividade que não permitiria voos a lugares permeados pelo subjetivo. Em *As estéticas do jornalismo em transformação: perspectivas de pesquisa em comunicação* (2011), ele observa que as saídas para driblar a instabilidade do modelo de negócio e das relações com a audiência repousam em suportes e mecanismos que exploram a informação também na dimensão dos sentidos: percepção, afecção, sensibilidade e significação. A questão é que as interações entre arte/estetização relacionadas ao jornalismo provam ainda imensa desconfiança: e se ela é presente no setor profissional e no senso comum cotidiano, como citamos anteriormente, ela é também vista na produção científica na área. É o caso de Marshall (2007), que analisou o conteúdo informativo sob a luz de uma pós-modernidade na qual a linguagem publicitária tem domínio, solapando o que ele chama de uma “estética da sociedade”. Aqui, aponta-se especificamente para a mescla de uma linguagem comum ao mercado publicitário inserida no contexto do jornalismo, que se tornaria mero apêndice da primeira. Marshall, assim, se utiliza de uma ideia ampla e indefinida de estetização da linguagem para observar um fenômeno específico: o abraço das notícias no ambiente do entretenimento. A questão é pertinente e nos convoca a pensar o que estamos consumindo como produto informativo, principalmente em

um meio jornalístico que não assume a hibridização.

Panteísta, livre e iconocêntrica, a arena social descobre uma nova semântica e passa a observar a dialética entre a verdade e a falsidade, entre a objetividade e a subjetividade, entre a realidade e a virtualidade, entre a razão e o êxtase dos sentidos (MARSHALL, 2007, p.3)

Nota-se aí, apesar da pertinência da crítica entre a indefinição entre publicidade/jornalismo (com conteúdos que devem estar claros de acordo com a expectativa de leitores/espectadores), que o autor se aproxima de um conhecido e há muito questionado totem: a ideia de uma objetividade pura, calcada em uma realidade na qual não há espaço para o subjetivo. Nesta separação, a subjetividade surge como algo danoso ao ambiente democrático, uma chaga que promove o “êxtase dos sentidos” em lugar de, “objetivamente”, informar. Entendendo aqui que não existe um traço demarcador entre objetivo e subjetivo – um se contaminando no outro, como analisado por Moraes (2015) –, percebemos que é nesse local de intensa hibridização que também podem surgir formas potentes de narrar a realidade, sem desmerecer marcadores básicos do jornalismo (fontes, apuração, etc.). Como sugere Leal (2011), é nesse “campo expandido” que o conteúdo informativo passa a circular – e nele há espaço para novas formas que vão de encontro a uma miríade de novos leitores e novas leitoras, de uma maneira nova de consumir informação, de novas capacidades criativas de produzir e formatar notícias. A arte, como vemos nos trabalhos de todos e de todas artistas aqui citados e citadas, pode ser um deles. Percebe-se também, na crítica de Marshall, uma defesa da ideia de verdade fixa, aquela esperada na produção jornalística. Se há um contrato entre leitores e produtores de informação a respeito da veracidade dos fatos, há também uma questão que os complexifica: uma notícia em si não nos informa a respeito da realidade, sendo produto de algo construído, mediado, filtrado. Há diferentes verdades nos jornais, sites e televisões, e apenas a disponibilização de informações apuradas em sua integralidade (o que não acontece com frequência) pode nos aproximar de algo mais próximo ao que entendemos como “verdade” e “real”. Proximidade que, contudo, nunca é suficiente para alcançar esse “real”. Se a ideia de representação implica a existência de um campo de embates em torno da inscrição social de sujeitos, temas e questões, é preciso também atentar, como o faz o crítico e historiador norte-americano Hal Foster (2014), para o fato de qualquer representação ser não somente *referencial*, mas igualmente, e ao mesmo tempo, um *simulacro* da realidade. Ou seja, capaz de remeter às coisas do mundo e simultaneamente estabelecer uma irreparável distância dele. O real, nesse sentido, é algo que nunca pode ser plenamente representado, mas somente cercado por meio

de repetidas, defensivas e sempre insuficientes aproximações. Qualquer tentativa de representar uma realidade dada está sujeita, assim, não somente às tensões que uma certa disputa de narrativas exprime e promove, mas também às resistências de o *real* se deixar capturar no âmbito do sensível ou do documental. A produção artística trazida nas primeiras páginas deste artigo mostra que a arte consegue lidar melhor com a ideia de verdades do que o ambiente do jornalismo, que ao mesmo tempo em que concorre com uma linguagem do entretenimento, continua a reclamar para si o status de campo maior do espraio do que é legítimo e supostamente verídico. Lind (2015) também traz Cramerotti como fundamento dessa questão e faz uma boa síntese: em sua abordagem, a arte pode procurar a verdade, se aproxima dela, mas não se apresenta como tal; a verdade é uma aspiração. Já o jornalismo pede por uma “acreditação”, uma vez que seus conteúdos seguem a norma de uma objetividade – sem jamais acreditar que esta é conquistada integralmente.

Pensar no trabalho desses e dessas artistas (e jornalistas) e nas potencialidades que emergem quando temáticas da atualidade tomam, através da arte, espaços como ruas e galerias, é uma forma mais generosa de observar o jornalismo para além de plataformas canônicas. A arte pode ser um caminho, mesmo por uma via subjetiva, de promover um contato maior do jornalismo com seu entorno, de restaurar credibilidade, garantir audiências mais amplas a uma área de conhecimento especialmente desacreditada na atualidade. Se o campo jornalístico procurou se afastar de qualquer possibilidade ficcionalizante para se fazer valer como espaço de credibilidade, adotando práticas relacionadas ao que se entende como ciências duras, ele hoje se vê obrigado a uma reinvenção, já que essas mesmas práticas (ideológicas, é claro) foram confrontadas por fenômenos como, por exemplo, as *fake news*.

Talvez essa fé na ciência tenha sido, em parte, motivo da própria ruína de credibilidade que o jornalismo viu acontecer nos últimos anos: a falta de um contato mais íntegro e integral com o social, a insistência em dividir o mundo entre quem vale a pena ser noticiado e quem vale permanecer na invisibilidade, o racismo e o sexismo protegidos pela objetividade (MORAES E VEIGA, 2019), entre alguns dos fatores que necessitam ser refletidos por agentes deste meio, seja na prática, seja na teoria.

## Notas

[1] “Exploração documental e afetiva do Rio Tietê, principal rio do estado de São Paulo e importante via de acesso ao interior do Brasil desde o início da colonização. O projeto consiste de uma série de experimentos multimídia independentes que se tocam em sua inspiração (ou gatilho), que são trechos dos relatos históricos de viajantes dos séculos 18 e 19 pelo rio. Compõem a narrativa ensaios e montagens fotográficas, vídeos e material de arquivo recolhidos durante as incursões do Coletivo pelas cidades ribeirinhas.” (MARCONDES, 2018, p. 29)

## Referências

- BRIGHENTI, A. Mubi. **Visibility in Social Theory and Social Research**. UK: Palgrave Macmillan, 2010
- CRAMEROTTI, Alfredo. **Aesthetic Journalism: How to Inform Without Informing**. UK, Chicago/EUA: Intellect Bristol, 2009.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LEAL, Bruno Souza. As estéticas do jornalismo em transformação: perspectivas de pesquisa em comunicação. In SILVA, Gislene *et al.* **Jornalismo Contemporâneo: Figurações, Impasses e Perspectivas**. Editora EDUFBA, Salvador: 2011, p. 103-118.
- LIND, Sibila Doroteia. **O código de ser no Jornalismo: O jornalista como observador do mundo e as estórias como valorização da experiência humana (mestrado)**. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2015
- MARCONDES, Rodrigo. **Poética da informação: um estudo do papel da arte na representação da notícia**. 2018. (123 p.). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.
- MARSHALL, Leandro. **A estética da mercadoria jornalística**. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, ISSN, p. 1646-3137, 2007.
- MORAES, Fabiana. **Do pseudo-evento à não-notícia: um estudo sobre a revista Caras**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O Nascimento de Joicy – transexualidade, jornalismo e os limites entre repórter e personagem**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2015
- MORAES, Fabiana; VEIGA DA SILVA, Marcia. **A objetividade jornalística tem raça e tem gênero: a subjetividade como estratégia descolonizadora**. Anais do XXVIII Encontro Anual da Compós. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: < [https://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos\\_arquivo\\_5LFXYWOMDTM6JSBQBBT\\_28\\_7677\\_20\\_02\\_2019\\_17\\_55\\_17.pdf](https://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_5LFXYWOMDTM6JSBQBBT_28_7677_20_02_2019_17_55_17.pdf)>. Acesso em: 31 jul. 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e política. São Paulo: EXO/ Editora 34, 2005.
- SANTAELLA, Lucia. **A pós-verdade é verdadeira ou falsa?** São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores, 2018
- TUCHMAN, Gaye. **Making News**. A study in the construction of reality. Nova York: Free Press, 1980.