



Nas bordas do dispositivo¹

Phellipy Jácome²

Rafael Azevedo³

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo

A partir da revisão teórica do conceito de dispositivo em autores como Agamben, Deleuze e Foucault, o artigo busca identificar as especificidades dos dispositivos midiáticos. Para isso, efetua uma análise de dois produtos midiáticos "problemáticos": o programa *Ensaio*, da TV Cultura, e a *Revista Barcelona*, da Argentina, como vistas a identificar entender algumas linhas de subjetividade e de fratura.

Palavras-chave:

Dispositivo; Dispositivo Midiático; *Ensaio*; *Revista Barcelona*.

Introdução

Há algumas palavras no âmbito da teoria que merecem especial atenção, dada a importância que elas adquirem e as diferentes formas com que são empregadas, comportando, quase sempre outros significados bem distintos daqueles de sua origem. No campo da comunicação, uma dessas palavras-conceito nos chamam atenção pela amplitude com as quais vêm sendo utilizadas e pela conseqüente confusão teórica que esse uso em larga escala engendra: a noção de *dispositivo* é exemplo instigante. Uma das expressões mais utilizadas em nossa área de pesquisa é *dispositivo midiático* e sua utilização não raramente esconde a complexidade que noção de dispositivo pode engendrar. Dessa forma, buscaremos, nesse artigo, fugir de definições simplistas que, geralmente, enfatizam um caráter tecnicista à expressão.

Neste tipo de conceitualização, de uso corrente - sobretudo fora do âmbito acadêmico - *um* dispositivo midiático é tomado como um *aparato técnico* capaz de tornar algo comunicável a alguém. Podemos dizer, por exemplo, que certo fonograma gravado em um CD é algo que torna possível que escutemos em nossos lares a obra de um compositor clássico como Mozart. Tal forma de tomar esse suporte sonoro pode esconder as potencialidades que ele geralmente guarda enquanto dispositivo (sejam de ordem estética, artística, política etc.). O que nos leva a pensar que explicar um dispositivo midiático com base apenas em sua dimensão técnica é algo que pouco nos

¹ Trabalho apresentado no GP Teorias da Comunicação, XI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociabilidade da UFMG.

³ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociabilidade da UFMG.



ajuda a entender os objetos de estudo do nosso campo, fazendo-nos deixar de lado sua dimensão potencial-produtora. Nessa perspectiva, entendê-los seria como entender o funcionamento de uma ferramenta prática e a atitude do pesquisador estaria direcionada a uma tentativa de desvendar o “manual de instruções” que programa o dispositivo.

Mas algumas brechas vão se abrindo a partir dessa concepção tecnicista. Uma delas nos faz enxergar outros procedimentos, também de ordem técnica, que configuram os textos midiáticos. Um dispositivo poderia ser também algo capaz de produzir textos que se baseiam numa determinada linguagem, ou melhor, que se baseiam em certos procedimentos técnicos de codificação de mensagens. Tal tendência pode nos levar a analisar os meios de comunicação e suas narrativas dando ênfase em suas dimensões semiótica e semiológica. Devemos lembrar, no entanto, que há um certo tipo de empenho humano que faz com que o dispositivo funcione enquanto um “construtor” de textos. Tal empenho começa, portanto, a dar pistas de algo que será muito importante nas discussões que se seguem. Os dispositivos dependem da interferência, do agenciamento dos indivíduos enquanto leitores e produtores de textos e se dão a ver justamente a partir das operações colocadas em prática no contato com eles.

Para construirmos uma noção mais ampla e complexa de dispositivo, iremos percorrer algumas matrizes teóricas - sobretudo de base foucaultianas - que tratam desse conceito de forma a revelar potencialidades processuais no âmago de seu funcionamento. Assim, poderemos pensar na forma como os dispositivos midiáticos se abrem a processos dialógicos tornando possível não apenas o surgimento de formas de interação sócio-cultural como também a própria produção de formas subjetivas dentro dos seus limites a partir da ação dos indivíduos.

Sobre a noção de dispositivo

Como aponta Deleuze (1996), ao retomar a filosofia foucaultiana, um dispositivo deve ser encarado, antes de tudo, como um emaranhado, um conjunto multilinear e de múltipla natureza. As linhas que compõem o dispositivo não definem sistemas homogêneos, mas traçam processos sempre em desequilíbrio, que dizem das condições que tornaram possíveis a ascensão de um regime de Saber, de Poder e de Subjetividade que, longe de constituírem contornos fixos, formam correntes de variáveis em luta, umas com as outras (DELEUZE, 1996). Cada linha que compõe o dispositivo está sempre submetida a variações de direção e a bifurcações, sendo tensionadas ou vetorizadas pelos objetos visíveis, as forças em exercício, os enunciados possíveis e os



sujeitos em posição. Também a partir das ideias de Foucault, Agamben (2009) pontua algumas características esclarecedoras tomando o dispositivo como um

- 1) Conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, lingüístico e não-lingüístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.
- 2) O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder.
- 3) É algo geral (um *reseau*, uma rede) porque inclui em si a episteme, que para Foucault é aquilo que em uma certa sociedade permite distinguir o que é aceito como um enunciado científico daquilo que não é científico. (AGAMBEN, 2005, pp. 9-10)

É pertinente pensar no dispositivo como essa rede que, formada por inúmeras linhas, conforma os regimes de enunciação, de visibilidade e de ruptura numa determinada sociedade. Nesse sentido, separar as linhas que compõem um dispositivo é operação similar a traçar um mapa, cartografando territórios que vivenciamos, mas desconhecemos. Por isso, para uma análise do dispositivo é necessário acessar a rede, “instalar-se sobre as próprias linhas, que não se limitam a compor um dispositivo, mas que o atravessam e o arrastam, do norte ao sul, do leste ao oeste ou em diagonal” (DELEUZE, 1996, p. 1).

No meta-mapeamento proposto por Foucault (1980) encontramos as duas primeiras dimensões que compõem e são compostas pelos dispositivos. Trata-se das curvas de *visibilidade* e das de *enunciação*, posto que os dispositivos são máquinas de fazer ver e fazer falar. As curvas de visibilidade, lembramos, não devem ser entendidas como uma luz geral que torna um objeto preexistente visível, ao contrário, elas são feixes de luz que conformam objetos e neles tornam-se reflexo. “Cada dispositivo tem seu regime de luz, maneira pela qual a luz cai, se esfuma, se expande, distribuindo o visível e o invisível, fazendo nascer ou desaparecer um objeto que não existe sem ela.” (DELEUZE, 1996, p. 2). O processo é, portanto, sempre dialógico: as linhas de luz conformam objetos, cuja existência nos deixa ver tal conformação. São relâmpagos, reverberações, cintilações.

Por sua vez, as linhas de enunciação são aquelas que tornam possíveis os enunciados, caracterizam-se por distribuírem as posições diferenciais dos elementos que as compõe e por distribuírem variáveis. Nesse sentido, um movimento social ou um gênero literário são definidos pelos regimes de enunciados dos quais eles são frutos e fazem nascer. O processo também é dialógico, mas sua natureza é distinta: ao invés de



se mostrar objetos, as linhas de enunciação indicam matrizes e contornos que faz o abjeto surgir enquanto tal. Essa definição é relevante para compreendermos que "entidades" como sujeitos e objetos não preexistem ao discurso, são os regimes que definem o que é visível e enunciável em uma determinada sociedade, numa operação que nunca é fixa, mas antes, sempre variável, sujeita a derivações e transformações constantes, visto que cada linha transpõe alguns limiares, e que, por isso, se tornam estéticas, científicas, etc.

Curvas de visibilidade e enunciação conformam aquilo que é dito e visível. No entanto, existem coisas não ditas e não vistas que estão sempre em devir. Cabe às *linhas de força* irem de um ponto a outro das curvas precedentes e retificá-las ou propor tangentes, “agindo como flechas que não param de entrecruzar as coisas e as palavras, levando adiante a batalha entre elas” (DELEUZE, 1996, p. 2). As linhas de força, ainda que indizíveis e invisíveis, perpassam todas as linhas do dispositivo. É a dimensão do poder que compõe o saber (e seus enunciados), variáveis como qualquer ponto do dispositivo (FOUCAULT, 2001).

Visto isso, Agamben propõe que entendamos por dispositivo qualquer coisa que, de algum modo, tenha a capacidade de capturar, interceptar, modelar, controlar e assegurar as opiniões, formas de vida e discursos dos indivíduos. Surgem, assim, duas grandes classes: de um lado, os *seres viventes* (ou as substâncias biológicas); do outro, os *dispositivos* pelos quais os primeiros são apreendidos. Do embate entre essas duas categorias é que nasce o sujeito. Desse modo, sujeito e ser vivente não devem ser tomados como entidades sobrepostas (nem opostas). Isso porque uma mesma substância biológica pode ser capturada por inúmeros dispositivos e sofrer variados processos de subjetivação. Nesse sentido, Agamben aponta que “os dispositivos não são um acidente no qual os homens caíram por acaso, mas eles têm a sua raiz no mesmo processo de ‘hominização’ que tornou ‘humanos’ os animais que classificamos sob a rubrica *homo sapiens*” (2009, p.14). Este "humano", de acordo com Agamben é, portanto, constituído a partir de uma cisão que divide o ser e a ação, separando o vivente de si próprio e da relação imediata com o seu ambiente. Entre a inibição total do ambiente físico e as possibilidades dadas pela imaginação, constitui-se nossa vivência humana como forma subjetiva que brota do nosso embate com os dispositivos.

Nesse ponto, vale ressaltar que, ao nomear “seres viventes”, Agamben sugere que ditas entidades encontram-se em crueza, num estado anterior a qualquer interferência da cultura ou de qualquer outro dispositivo, constituindo espécies de pré-



humanos ou “subjetividades em devir”. Os dispositivos são tomados, assim, como concretudes que permitem a efetivação dessa pré-subjetividade a partir da captura dos seres viventes. Para Agamben, tal “gênese do sujeito” nem sempre é realizada de maneira consciente, já que a dimensão constituinte do dispositivo pode não passar por um gesto reflexivo, abarcando processos maquínicos e impessoais. É o problema que ele encontra nos dispositivos com os quais lidamos na atual fase do capitalismo:

Mas o que acontece nesse momento é que os processos de subjetivação e de dessubjetivação parecem reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, se não em forma larvar e, por assim dizer, espectral. Na não-verdade do sujeito não há mais de modo algum a sua verdade (2009, p. 15).

Um dispositivo, desse modo, regulado por linhas de visibilidade e de enunciação, se fecharia sobre linhas de forças intransponíveis, com contornos tão definitivos que impediriam a subjetivação? O que surge como um dado catastrófico em Agamben já tinha instaurado uma crise no pensamento de Foucault: como ultrapassar tais linhas de força para que não imponham contornos definitivos? Para tanto, Foucault (1980) remaneja o mapa dos dispositivos, propondo que a transposição das linhas de força é produzida quando ela se curva, afunda-se ou quando em contato com outra linha de força volta-se a si própria, afetando a si mesma. A linha de subjetivação não é um dado, mas antes um processo, uma produção de subjetividade num dispositivo. É uma linha de fuga que escapa às linhas precedentes, se lhes escapa. Não é um poder nem um saber, é um processo que age em grupos ou pessoas e se subtrai tanto às relações de forças estabelecidas, quanto aos saberes constituídos. São regras facultativas do domínio de Si que constituem uma subjetivação, autônoma ainda que, na sequência, seja chamada a fornecer novos poderes e saberes (DELEUZE, 1996). Posicionando-se na borda extrema do dispositivo, as linhas de subjetividade podem indicar a passagem de um dispositivo ao outro, preparando as *linhas de fratura*.

Desse modo, os dispositivos, na matriz foucaultiana, são compostos e atravessados por linhas de visibilidade, de enunciação, de força, de subjetivação e de fratura. Tais linhas se entrecruzam e se mesclam, transformando os dispositivos. É certo que o que estava no horizonte das discussões de Foucault eram os dispositivos em que o poder era mais evidente e onipotente - como os regimes de sexualidade, o panóptico, os manicômios, etc. No entanto, nos parece válida a generalização feita por Agamben, que chama de dispositivo qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar e incidir sobre os seres viventes, tais como



a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura (...), a linguagem mesma, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem dar-se conta das conseqüências que se seguiram – teve a inconsciência de se deixar capturar (AGAMBEN, 2009, p. 13).

Nenhum dos autores supracitados dedica seu pensamento especificamente à questão dos dispositivos midiáticos. Devemos lembrar, no entanto, que tais processos de subjetivação, de construção de saber e de identificação do poder na contemporaneidade estão intimamente ligados ao nosso embate os *media*. O tratamento dado por Agamben - muito mais preocupado com os processos de "dessubjetivação" - aos dispositivos midiáticos, apesar de válido, nos parece incompleto:

Aquele que se deixa capturar no dispositivo 'telefone celular', qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire, por isso, uma nova subjetividade, mas somente um número através do qual pode ser, eventualmente, controlado; o espectador que passa suas noites diante da televisão não recebe mais, em troca de sua dessubjetivação, que a máscara frustrante do *zappeur* ou a inconclusão no cálculo de um índice de audiência (AGAMBEN, 2009, p. 14)

A constatação feita por Agamben peca por não ser capaz de abordar o circuito comunicacional como um todo. Além disso, nos exemplos ele coloca numa mesma categoria dispositivos que guardam especificidades que não são correlatas - que produzem, portanto, diferentes formas subjetivas. Ao atentar-se somente ao pólo da produção, ele negligencia todas as formas de reapropriação dos discursos por parte dos sujeitos. Como apontado por Antunes e Vaz, "se a mídia for priorizada enquanto aparato sócio-técnico (instância de determinação), isso nos leva a minimizar a intervenção dos interlocutores, abandonando o processo comunicativo" (2006, p. 43). Não nos alinhamos às concepções de que a mídia ou os dispositivos midiáticos minimizam as possibilidades das experiências sociais ou atuam como "dessubjetivadores" de pessoas. Uma análise dos dispositivos midiáticos deve levar em consideração a complexidade da práxis comunicativa, em que instâncias produtoras de sentido interatuam, construindo-se como sujeitos no mundo.

Além disso, vale lembrar que os dispositivos estão intimamente ligados ao agenciamento humano. De um lado temos sua apropriação enquanto *display* comunicativo produtor de textos; do outro temos complexos processos de assimilação que interferem nos processos de construção de sentido.

Maurice Mouillaud (2002) operacionaliza a noção de dispositivo com a finalidade de observar o funcionamento do jornal impresso. Para o pesquisador, o



discurso do jornal nunca está solto no espaço, ele é envolvido por um dispositivo que ultrapassa a dimensão técnica, não sendo estranho ao sentido. Desse modo, há de eliminar-se a divisão simplória entre forma e conteúdo, entre limite material e simbólico: "À primeira vista, a embalagem e o objeto podem ser separados sem que o objeto perca sua identidade; entretanto, um perfume continua a ser perfume sem seu frasco?" (MOUILLAUD, 2002, p. 29). O texto vem sempre embalado num dispositivo, que predispõe seu sentido, que com suas linhas – para retomar a visada foucaultiana - o conforma, preparando a sua efetivação. A totalidade do dispositivo da língua, por exemplo, só é concretizada e posta em movimento pelo ato da escrita ou da fala.

O autor ainda atenta para o fato de que os dispositivos podem ser extremamente naturalizados, lembrando o fato de que a sociedade ocidental, por exemplo, supõe como “natural” o formato das páginas, a leitura horizontal e verticalizante, o alfabeto. Estranheza nos causa saber que o “natural” em outras sociedades é a leitura da direita para a esquerda, por exemplo. Além disso, os dispositivos cada vez mais tendem a se “esconder” enquanto tais, numa aparente “não mediação”. É o caso de ambiências tais como a internet e a televisão, por exemplo.

Um dispositivo sempre remete a um outro dispositivo, estão sempre encaixados. A manchete de um jornal remete ao texto ao qual é referência, que por sua vez remete à seção do jornal, que remete ao jornal como um todo, que remete à instituição jornalística etc. Por isso o dispositivo abre um horizonte de expectativas, enquanto fecha outros: num jornal, não lemos o editorial da mesma maneira que uma charge, por exemplo. Para além de uma economia de Si ligada ao dispositivo, notamos que ele também prepara o sentido e convoca os sujeitos-leitores a ocuparem certas posições.

Desse modo, dispositivos devem ser encarados como matrizes nas quais os textos se inscrevem. São, portanto, mais que suportes, pois podem "existir" antes de uma formulação textual determinando certas regras e normas funcionais (no jornal impresso temos, por exemplo, a extensão espacial que um texto pode ocupar numa página, o que obviamente determina o número de caracteres de uma reportagem).

Podemos entender, então, que texto e dispositivo são conformadores um do outro, numa relação sempre dinâmica. Um bom exemplo disso é quando o texto é deslocado para uma outra matriz de dispositivo: do jornal impresso para a edição *on-line*, por exemplo. Encaixados em outros tipos de dispositivos e convocando outras formas de interação, a notícia publicada na *web*, ainda que tenha o mesmo "conteúdo",



proporciona uma relação específica entre leitor e texto, permitindo o surgimento de outros tipos de posicionamento, o que interfere nas construções de sentido.

Mouillaud (2002), tratando dos jornais, cita o exemplo de acontecimentos que podem "*deformá-los*". Se levarmos o exemplo para a televisão, lembramos como certos acontecimentos podem ser tomados como linhas que reorganizam e tensionam as curvas do dispositivo jornalístico, fazendo-as recuar, avançar, reiterar, fraturar etc. Lembramos, por exemplo, como a morte de Osama Bin Laden interferiu na configuração de todo o *Jornal Nacional* do dia 2 de maio de 2011.

E são de tensionamentos deste tipo que nos ocuparemos nas análises subsequentes, já que o que nos interessa é uma reflexão acerca das formas como determinado dispositivo midiático é problematizado a partir da observação de dois objetos. Para isso, optamos pela escolha de produtos bem diversos: um deles é o *Ensaio* (TV Cultura), programa televisivo que articula em suas edições a construção de uma autobiografia musical que se baseia nas vicissitudes performáticas dos artistas convidados. O outro é a *Revista Barcelona*, um veículo impresso argentino que assimila certos procedimentos típicos das práticas jornalísticas e as põe em xeque.

Um dispositivo televisual

No que diz respeito ao programa *Ensaio*, em suas edições encontramos tessituras narrativas que carregam certa recorrência enunciativa ao mesmo tempo em que há um jogo que operacionaliza e prevê certa liberdade de conduta dos seres vivos que habitam o programa. No início dos anos 90, o tropicalista Tom Zé voltava a lançar discos, após certo período de ostracismo (DUNN, 2009). Em 1991 ele foi convidado do *Ensaio* onde pôde narrar acontecimentos marcantes de sua vida, além de apresentar algumas de suas canções. Observamos que a própria presença do músico ativa uma forma de escritura bem específica, tensionando o dispositivo televisivo.

O *Ensaio* guarda características próprias que o torna um texto interessante para os nossos propósitos. No programa não temos a presença de uma plateia, os artistas convidados performam unicamente para as câmeras. Além disso, o cenário não conta com qualquer elemento cênico que não seja a aparelhagem sonora e de captação de imagens. Sua fotografia trabalha, de um modo geral, com jogos de luz bem específicos dando ênfase às penumbras e às silhuetas dos corpos dos artistas. Há também, na forma de enquadrar os convidados, o uso incessante de *closes* e *super closes*. Outro aspecto que nos chama atenção é um tipo de subversão do que comumente presenciamos nos



programas de entrevista televisivos. Nos momentos em que o músico se põe a falar de sua vida tanto o som das perguntas quanto o corpo do entrevistador não são registrados. Dessa maneira, temos preciosos momentos de silêncio seguidos de respostas acerca de assuntos sobre os quais não temos completa ciência.

É aqui que encontramos um primeiro gancho para retomarmos a discussão que desenvolvemos acerca do funcionamento dos dispositivos midiáticos. Se tomarmos o programa *Ensaio* enquanto um dispositivo que ativa uma maneira própria de construção narrativa, abrimos precedentes para a percepção de que cada convidado propõe uma forma de estruturação do material audiovisual. Os relatos autobiográficos ou a construção de uma subjetividade no corpo-a-corpo com aquele dispositivo ganham relevo em sua fórmula narrativa.

A atuação de Tom Zé no *Ensaio* verbalizando acontecimentos de sua carreira, é, sem dúvida, uma estratégia do dispositivo que vai, de certa forma, estabelecer o modo como o programa deseja ser assimilado. O corpo do músico é o centro de nossa atenção. A televisão usa a performance de Tom Zé de uma maneira a articular imagens e sons fazendo emergir um personagem que é protagonista e narrador no relato de sua própria vida.

Por sua vez, os caminhos que o relato de Tom Zé vão tomando são minimamente guiados por perguntas que não escutamos. Ou seja, temos aqui o estabelecimento de algumas curvas de enunciação a serem percorridas que estão, mesmo que de maneira silenciosa, previstas no funcionamento do *Ensaio* enquanto dispositivo. Há linhas de força que operam na interação entre Tom Zé e as ferramentas do dispositivo televisivo. É inevitável, no entanto, relativizar o alcance do poder desse dispositivo, pois Tom Zé formula seu próprio caminho enunciativo fazendo rodeios e parênteses, esquecendo a pergunta, retornando ao que dizia e nem sempre concluindo sua fala. Devemos dizer que cada convidado tem certa liberdade para construir seu relato da maneira que lhe convém. Ao mesmo tempo essa liberdade parece ser prevista e assistida pelo dispositivo.

Em um exemplo mais específico Tom Zé é convocado a falar sobre o que foi o movimento tropicalista. O músico lembra de sua relação com os outros baianos e elege alguns elementos que explicariam o surgimento da Tropicália. Aos 27 minutos e 24 segundos do programa ele começa a falar: "Bom, eu... tem a... o caso do Zé Celso fazendo o *Rei da Vela*, mas eu prefiro uma coisa mais antiga, né. Eu prefiro... Nós, baianos, sendo educados numa cultura oral...". A partir daí o músico faz um longo relato



sobre a tradição oral que a "turma dos baianos" trazia na bagagem. E, aos 29 minutos e 44 segundos, ele retoma o assunto: "Bom, e você me perguntou como começou o tropicalismo. Então, quando nós chegamos em São Paulo, nós vimos com isso e com mais uma outra coisa que era uma vida acostumada ao matriarcado...". Da mesma forma que em relação à tradição oral, Tom Zé disserta por algum tempo sobre a questão do matriarcado na sua vivência em Irará. Aos 32 minutos e 8 segundos ele conclui: "Então, todo esse... essa disponibilidade para com o mundo, toda essa 'oswaldiandradidade' para com o mundo, toda essa é... vontade de conhecer o mundo se chamou tropicalismo, né. A imprensa chamou de tropicalismo.". Tom Zé coloca o choque cultural que os baianos sofreram ao chegar em São Paulo como uma das principais razões para a constituição do movimento.

O trecho descrito dura cerca de 5 minutos e podemos notar como a fala do músico não se atém ao direcionamento proposto na pergunta que se revela, no caso, em sua própria fala. É uma sequência longa em que Tom Zé parece tomar para si o controle da situação, inscrevendo-se na moldura televisiva de uma forma que ganha contornos espontâneos. Interessante notar que a conduta corporal de Tom Zé é algo que não se rende às linhas de força que o dispositivo televisivo tenta definir. Sua voz em diversos momentos coloca-se num registro de maior intensidade; ele gesticula constantemente, desafiando, de certa forma, a atuação dos câmeras que o registram; além disso, o músico, em uma atuação confrontadora e resistente, não olha para a câmera.

Se pudermos aproximar essa configuração imagética das linhas de visibilidade foucaultianas, passamos a perceber que o *Ensaio*, enquanto dispositivo, não determina as formas da performance corporal. Por isso é interessante notar que, se compararmos a presença de Tom Zé no programa com outras de suas aparições televisivas, percebemos que há uma certa clausura que interfere na forma como Tom Zé se porta. Podemos perceber que o corpo de Tom Zé se dá a ver em um lugar incerto entre a sua postura extremamente anárquica e o enclausuramento de um dispositivo que opera dando-lhe liberdade ao mesmo tempo em que a toma de volta. O *Ensaio* proporciona o encontro entre o gesto do artista com o aparato técnico televisivo, proporcionando um regime de visibilidade que joga com o acaso da imprevisibilidade e a tentativa de captar uma dada espontaneidade que Tom Zé coloca em prática.

Tom Zé ativa neste trecho uma forma de compor sua aparição. O *Ensaio* acaba funcionando como um dispositivo que interage com o músico de forma a respeitar a intenção do artista que continua sua fala. Podemos concluir com a afirmação de



Migliorin de que, potencialmente, “o dispositivo é uma experiência não-roterizável” (2005, p. 83), o acaso faz parte do encontro entre os seres vivos e as técnicas do dispositivo. E somente a atividade produtiva dos seres vivos é que faz um dispositivo funcionar enquanto tal.

Uma solução europeia para o problema dos argentinos: A *Revista Barcelona*

As origens da *Revista Barcelona* remontam a uma Argentina em plena crise de 2001, causada, principalmente, pelo *crash* financeiro do mundo asiático em 1998. Durante esse período, o governo argentino adotava a paridade monetária (1 dólar = 1 peso), o que teria gerado uma fuga em massa de capitais e de investimentos no país. Segundo o Indec (órgão oficial responsável pelas estatísticas na Argentina), a pobreza teria alcançado, em 2002, 57% da população, e a taxa de desemprego era superior a 20%. É nesse contexto de profunda descrença e crise que, em 2003, surge a *Revista Barcelona*.

A publicação, lançada de forma independente, está estruturada como uma mescla entre revista e jornal do tipo tablóide. Como uma revista convencional, possui seções como: *editorial*, *el país*, *el mundo*, *sociedad* etc; sendo impressa em papel de tipo “jornal”. Sua periodicidade (antes quinzenal e, partir de junho de 2011, semanal) permite estar a par dos assuntos mais comentados pelos meios de comunicação de referência e que estão agenciando o debate social. A partir daí, a *Barcelona* pode utilizar sua forma para, através do humor, lançar luzes a certos aspectos antes obscurecidos ou iluminar de outras formas aquilo já tão dito.

Amado Suarez (2006) lista o que seriam os procedimentos mais comuns do jornalismo praticado pela *Barcelona*, dentre os quais destacamos: 1) Diante da dúvida, produzir rumor (uma negação oportuna transforma em notícia o que não passava de um anúncio falso), 2) a certeza do lugar-comum (uma obviedade levada às manchetes se converte em uma revelação), 3) a citação desnecessária (uma declaração não precisa ser relevante, já que, se está entre aspas, pode parecer importante), 4) a interpretação pseudo-profunda (uma opinião pessoal pode ser apresentada como um contribuição para a humanidade, quando se pretende desvendar aquilo que nunca esteve oculto), 5) “Dizem que” (não é importante revelar a fonte. O necessário é transmitir a ideia de que “assim pensam muitos”).

É curioso pensar que em maior ou menor grau, as estratégias – levadas ao limite pela *Barcelona* – estão presentes também no jornalismo padrão. O sistema de citações,



por exemplo, ou a utilização do discurso direto são recursos usuais que marcam a “objetividade jornalística”, servindo como uma estratégia (por vezes, perversa) de isenção: o jornal cede o espaço e incorpora a fala numa narrativa que lhe é própria, mas a responsabilidade é “do outro”. Além disso, não é incomum a utilização de fontes autorizadas ou falas de autoridade para tentar explicar o óbvio ou propor soluções possíveis, mas difíceis de serem comprovadas. Encaixado no sistema de produção jornalística, o que a *Barcelona*, consciente de certo domínio de si - ou da instituição jornalística -, parece fazer é colocar-se na borda do dispositivo, desvelando o que se encontra naturalizado. Como aponta Mouillaud, o dispositivo prepara para o sentido. Isso significa dizer que o dispositivo nos educa, isto é, diante de um editorial, por exemplo, já esperamos que ali esteja contida a opinião do jornal, ou que a manchete – com fontes maiores – destaque o principal assunto daquela edição. Pois o que a *Revista Barcelona* faz é desnaturalizar esse posicionamento de leitura e convocar outros, tensionando o dispositivo jornalístico como um todo.

Em um exemplo específico, por exemplo, a revista “deturpa” aquilo que comumente é chamado de “erramos” nos jornais impressos. Segundo o Manual da *Folha de S.Paulo*, nessa sessão o jornal “retifica, sem eufemismos, os erros que comete”, e ao redigir uma errata, o jornal recomenda que sejam acrescentadas novas informações e não apenas a correção das que foram publicadas erroneamente. O Manual ainda postula que o jornalista deve identificar claramente a data, editoria, página e texto que contém o erro. Ou seja, a postura de leitor convocada pelo dispositivo “erramos” é a de que se substitua a informação dada na edição anterior de forma errada pela nova, que seria a correta. A *Revista Barcelona*, no entanto, utiliza a sua seção de erratas de uma maneira muito particular. Na edição de 14 de janeiro de 2001, por exemplo, temos em tradução nossa:

- Na página 89, onde se dizia “velha raposa que cagou meio país”, deveria dizer-se “o reconhecido empresário automotor”
- Na página 105, onde estava escrito “os grandes ladrões e lobistas que aparecem disfarçados de gente honesta” quis-se dizer “vizinhos de Nordelta”
- Na página 5.089, onde se diz “rei do lugar-comum *pedorro* a serviço dos empresários midiáticos que o sustentam”, deveria estar dito “o jornalista independente Nelson Castro”
- Na página 233, onde está escrito “um funcionário que preferiu não revelar sua identidade”, quis-se dizer “Gabriel Mariotto”

Há de se ressaltar que nenhuma dessas páginas integra a edição anterior da revista, ou seja, ao contrário do jornalismo tradicional, o “erramos” da *Barcelona* é utilizado para criar novas significações sem apagar nenhuma outra. Mais um ponto importante é que



muitos dos personagens envolvidos nos discursos desta seção dizem respeito a escândalos ou denúncias que estavam sendo pautadas pela agenda midiática, funcionando como um espaço de crítica a esses atores ao próprio discurso dos veículos de comunicação.

Alguns apontamentos

Parece precipitado afirmar que experiências como a da *Barcelona* ou do *Ensaio* sejam capazes de fraturar, ou de romper seus dispositivos, representando, assim, sua superação. Mais pertinente e prudente é reconhecer que, inseridos nos processos de produção, os produtos constituem-se como um espaço de tensão. Deleuze afirma que “as três grandes instâncias que Foucault distinguirá sucessivamente, Saber, Poder e Subjetividade, não têm de maneira alguma contornos fixos, mas são correntes de variáveis em luta umas com as outras.” (1996, p. 1) e ainda aponta que quando lemos as últimas obras do autor devemos estar atentos às dimensões estéticas, às possibilidades de criatividade e liberdade dos sujeitos. E parece que é no meio deste embate de forças que esses dois dispositivos se encontram enquanto um objeto criativo, usando a favor de si as potencialidades de fratura das linhas de subjetividade. Se sua força não é suficiente para romper esse dispositivo, ao menos faz com as outras linhas de força sejam pressionadas, pedindo novos posicionamentos dos sujeitos, convocando outras possibilidades de sentido. Se não o fratura, ao menos alarga suas bordas e fronteiras.



Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, G. O que é um dispositivo. In: Agamben, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.
- ANTUNES, E.; VAZ, P. B. Mídia: um aro, um halo e um elo. In: GUIMARÃES, C.; FRANÇA, V (Orgs.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- DELEUZE, G. O que é um dispositivo? In: Deleuze, G. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996.
- DUNN, C. Tom Zé and the performance of citizenship in Brazil. In: *Popular Music Volume 28/2*. Cambridge University Press, 2009.
- FOUCAULT, M. Les mailles du pouvoir. In: _____. *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001.
- _____. Direito de morte e poder sobre a vida. In: _____. *História da Sexualidade I. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- MIGLIORIN, C. O dispositivo como estratégia narrativa. In: LEMOS, A., BERGER, C., BARBOSA, M. *Narrativas Midiáticas Contemporâneas* (Livro da XIV Compós). Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.
- MOULLAUD, M.; PORTO, S. (Org.). *O jornal: Da forma ao sentido*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

Referência Videográfica:

- ZÉ, TOM. *Programa Ensaio*. São Paulo: Trama Vídeo, 2006. [1 DVD].

Publicações consultadas:

- Folha de S. Paulo*. Edição do dia 21 de junho de 2011.
- Revista Barcelona*. Edições dos dias 18 de junho de 2010 e 14 de janeiro de 2011.
- Manual de Redação da Folha de S.Paulo*. Editora Publifolha, 2001.