

Universidade de Ribeirão Preto

Jornalismo

BRENDA AP. FURTADO MARCHIORI

**NUNCA MÁ: A INTERSECÇÃO ENTRE ARTE, JORNALISMO E
ESTÉTICA NA OBRA DE LEÓN FERRARI**

Ribeirão Preto

2023

BRENDA AP. FURTADO MARCHIORI

**Nunca Más: A intersecção entre Arte, Jornalismo e Estética na obra de
León Ferrari**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade de Ribeirão
Preto como requisito à obtenção do título de
Bacharel em Jornalismo.

Orientador(a): Prof. Dr. João Flávio de
Almeida

Ribeirão Preto

2023

Ficha catalográfica preparada pelo Centro de Processamento Técnico da Biblioteca
Central da UNAERP

- Universidade de Ribeirão Preto -

M317n MARCHIORI, Brenda Aparecida Furtado, 1998-
Nunca Más: a intersecção entre arte, jornalismo e estética na obra
de León Ferrari / Brenda Aparecida Furtado Marchiori. – Ribeirão
Preto, 2023.
98 f. : il. color.

Orientador: Prof.º Dr.º João Flávio de Almeida.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade
de Ribeirão Preto, UNAERP, Jornalismo, 2023.

1. Jornalismo. 2. Arte. 3. Estética. 4. Subjetividade. II. Título.

CDD 070

BRENDA AP. FURTADO MARCHIORI

**Nunca Más: A Intersecção entre Arte, Jornalismo E Estética Na Obra De
León Ferrari**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade de Ribeirão
Preto como requisito à obtenção do título de
Bacharel em Jornalismo.

Ribeirão Preto, 12 de Dezembro de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: _____

Prof. Dr. João Flávio de Almeida

2º Examinador: _____

Prof . M. Paulo Henrique Apolinário

3º Examinador: _____

Lucieli Dornelles Peloggia

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha família, cujo amor e apoio constante foram a bússola que guiou cada passo desta jornada. Aos meus pais Kelly Ap. Furtado Marchiori e Fernando Henrique Marchiori, por serem a fonte de força e inspiração que tornou possível alcançar mais esta conquista. Ao meu irmão Gabriel Henrique Marchiori, por todo carinho e companheirismo.

Aos meus avós, que sempre estiveram presentes na minha vida, de modo a serem essenciais na minha formação pessoal com todo seu amor, cuidado e dedicação.

Ao professor João Flávio de Almeida, meu orientador, agradeço por sua orientação desde o início, permeada por observações, sugestões e correções pertinentes. Sua disponibilidade para auxiliar na elaboração das ideias deste trabalho, compartilhando valiosos conselhos e recomendações, foi fundamental para o seu desenvolvimento.

Aos meus animais de estimação, Thor e Mel, que estiveram ao meu lado durante as incontáveis horas que dediquei a este trabalho.

Aos amigos da graduação, com quem compartilhei tantas alegrias e desafios.

Aos amigos de longa data, sempre disponíveis para ouvirem meus desabaços.

A todos os que, de alguma forma, contribuíram para a redação deste trabalho com pequenos ou grandes detalhes.

Os agradecimentos aqui dedicados são minha forma de registrar o reconhecimento do papel de vocês em minha vida. Espero um dia ser capaz de retribuí-los.

Obrigada.

*“El arte siempre es símbolo. La forma más alta de
buscar en la imagen una representación.”*

Alejandro Obregón

RESUMO

Nas últimas décadas, o conceito de jornalismo estético emergiu tanto em campos teóricos quanto em espaços profissionais, desafiando as fronteiras tradicionais do jornalismo e fornecendo novas perspectivas sobre como a arte e a estética podem tensionar as narrativas dominantes e contribuir para uma compreensão mais ampla dos fatos. Nesse contexto, a obra "Nunca Más", do artista León Ferrari, apresenta uma interpretação subjetiva e artística ao utilizar-se de jornais e documentos para retratar a ditadura militar argentina. A partir da conceituação de arte e estética, segundo Theodor Adorno (1970), esta pesquisa teve como objetivo analisar se a obra de Ferrari se conecta ao conceito de jornalismo estético, proposto por Alfredo Cramerotti (2009). Para analisar a obra à luz do jornalismo estético, foram utilizados documentos relacionados à criação da obra, documentos oficiais do governo argentino e uma revisão teórica abrangente, que examinou as diferentes abordagens e definições de estética fornecendo um arcabouço conceitual sólido para a pesquisa. Também foi realizada uma revisão da literatura sobre jornalismo estético e a interseção entre arte e jornalismo. Os resultados demonstraram uma conexão entre a obra e o conceito de jornalismo estético. A análise sugere que o jornalismo estético não apenas desafia as narrativas dominantes, mas também promove uma compreensão mais rica e multifacetada dos eventos históricos. Ao explorar a obra de Ferrari à luz dessas ideias, é possível perceber como a linguagem artística na prática jornalística pode enriquecer a compreensão coletiva da realidade.

Palavras-chave: Jornalismo; Jornalismo Estético; Arte; Estética; Subjetividade.

ABSTRACT

In recent decades, the concept of aesthetic journalism has emerged in both theoretical realms and professional spaces, challenging the traditional boundaries of journalism and providing new perspectives on how art and aesthetics can tension dominant narratives and contribute to a broader understanding of facts. In this context, the work "Nunca Más" by artist León Ferrari presents a subjective and artistic interpretation by using newspapers and documents to portray the Argentine military dictatorship. Building on the conceptualization of art and aesthetics according to Theodor Adorno (1970), this research aimed to analyze whether Ferrari's work aligns with the concept of aesthetic journalism proposed by Alfredo Cramerotti (2009). To scrutinize the work in the light of aesthetic journalism, documents related to the creation of the piece, official documents from the Argentine government, and a comprehensive theoretical review were employed, examining different approaches and definitions of aesthetics to provide a solid conceptual framework for the study. A literature review on aesthetic journalism and the intersection between art and journalism was also conducted. The results demonstrated a connection between the work and the concept of aesthetic journalism. The analysis suggests that aesthetic journalism not only challenges dominant narratives but also fosters a richer and more multifaceted understanding of historical events. Exploring Ferrari's work in light of these ideas highlights how artistic language in journalistic practice can enhance the collective understanding of reality.

Keywords: Journalism; Aesthetic Journalism; Art; Aesthetics; Subjectivity.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - FERRARI, León. Nós não sabíamos. 1976. Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brasil. 65
- Figura 2 - Exposição Nunca Más no *Centro Cultural Borges, em Buenos Aires, Argentina*. 69
- Figura 3 - Colagem “*Fragata Escuela Libertad + Massera (Foto: Secretaría de Informaciones Públicas) + Noticias de los diarios: La Razón 6/9/76, La Opinión 29/5 y 11/5/76 y La Prensa 3/5/76*”. 78
- Figura 4 - Colagem “*Algunas noticias publicadas en 1976*”. 81
- Figura 5 - Colagem “*Tapa, La Libertad, estatua de Dubordiu + Declaración universal de derechos humanos*”. 84
- Figura 6 - Colagem “*Bandera de la Fragata Libertad, 1995 + Silueta de desaparecido (Foto: Guillermo Kexel, 1983)*”. 86
- Figura 7 - Colagem “*Videla, Massera y Agosti + Clarín 21/8/76*”. 90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: OS CONCEITOS DE ARTE E ESTÉTICA	15
1.1 Estética e Arte: uma relação histórica	22
CAPÍTULO 2: JORNALISMO ESTÉTICO: CONEXÕES ENTRE ARTE E JORNALISMO	29
2.1 A dualidade entre Objetividade e Subjetividade no jornalismo	29
2.2 Estética e Jornalismo	36
2.3 Origens do Jornalismo Estético	49
CAPÍTULO 3: "NUNCA MÁ": UMA NARRATIVA VISUAL COMPLEXA	54
3.1 Vida e arte: o artista por trás da obra	56
3.1.1 Produção artística	60
3.2 Nunca Más	67
CONCLUSÃO	93
REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

A relação entre arte e jornalismo tem sido objeto de estudo e discussão há muito tempo, à medida que ambos os campos buscam representar e interpretar eventos do mundo. Notáveis pensadores como Walter Benjamin (1936), Susan Sontag (1977), John Berger (1972) e Roland Barthes (1980), em suas obras, exploraram como a arte e a comunicação jornalística dialogam, influenciam-se mutuamente e moldam a compreensão da realidade. Enquanto o campo da arte não tem obrigações com o real, do campo do jornalismo é esperado alguns princípios, como clareza, transparência e objetividade. Entretanto, a arte, com sua capacidade de evocar emoções e transmitir mensagens simbólicas, e o jornalismo, com seu compromisso de informar e relatar os fatos, têm uma intersecção intrincada que pode oferecer uma outra compreensão da realidade social.

Nesse sentido, o surgimento do conceito de jornalismo estético tem trazido à tona novas perspectivas sobre como a arte e a estética podem desafiar narrativas dominantes dos meios de comunicação tradicionais e contribuir para uma compreensão mais complexa dos acontecimentos, além de desafiar os conceitos de objetividade e subjetividade estabelecidos no campo do jornalismo. No contexto de uma construção unificada de significados e representações presentes nas mídias convencionais, a arte emerge como um instrumento alternativo às narrativas predominantes.

Alfredo Cramerotti (2009) dedica-se a explorar este conceito de jornalismo estético, segundo o qual a arte e a estética têm o potencial de desafiar os modos de produção e consumo das narrativas dominantes, fornecendo uma outra tentativa de representar os acontecimentos. Essa abordagem busca romper com a objetividade estrita e trazer à tona a subjetividade inerente à prática jornalística. Uma das estratégias destacadas por Cramerotti (2009) é a exploração da tensão entre as convenções de ambos os campos, entre a liberdade criativa da arte e as expectativas de representação objetiva de eventos. Isso implica que os artistas podem conscientemente manipular as normas estabelecidas em cada domínio, com o objetivo de instigar reflexão e questionamento sobre as fronteiras entre a invenção artística e a objetividade descritiva do jornalismo. Dessa forma, busca-se considerar o jornalismo não apenas como uma dimensão objetiva e informativa, mas como uma manifestação do criativo e da arte, em que a subjetividade assume um importante papel.

Diante desse contexto, a série de colagens intitulada *Nunca Más*, criada pelo artista argentino León Ferrari (Argentina, 1920-2013), a partir da leitura do relatório de mesmo nome emitido pela Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP) da Argentina, tem o potencial de se caracterizar como um expoente do jornalismo estético, ainda que precedente ao conceito e que não tivesse a intenção estrita de o sê-lo. A obra desafia a narrativa oficial do regime militar argentino, apresentando uma versão artística dos eventos da ditadura militar, marcados pela violência, opressão e violações aos direitos humanos. Neste trabalho, publicado pela primeira vez em 1995 no jornal argentino *Página/12*, Ferrari utilizou imagens de jornais, revistas e outras fontes encontradas para compor colagens que traziam à tona divergências entre os acontecimentos do período e o discurso oficial do governo. Dessa forma, *Nunca Más* serviu como ponto de partida para refletir sobre o potencial do jornalismo estético na produção de uma narrativa que vai além do factual e que busca uma compreensão mais complexa e, por vezes, crítica dos acontecimentos históricos que se sucederam durante o regime militar argentino.

Nesse sentido, a pesquisa se dedicou a investigar se o trabalho do artista, exemplificado pela série *Nunca Más*, poderia ser considerado um caso prático do potencial do jornalismo estético. Para abordar essa questão, foi realizada uma análise aprofundada da relação entre a série e o conceito de jornalismo estético proposto por Cramerotti (2009). O objetivo do estudo foi explorar como as colagens da série se conectam com as ideias do teórico italiano sobre a importância da arte e da estética na representação de eventos e na representação da notícia por meio do fazer artístico.

Por meio da análise de cinco colagens que compõem a obra, procurou-se compreender como a arte pode ser aplicada de maneira prática no campo jornalístico. Este enfoque visa à introdução, na esfera da pesquisa em jornalismo, da necessária discussão sobre o papel da estética, comumente associada a uma objetividade que tradicionalmente não permitiria incursões por territórios permeados pelo subjetivo.

Para alcançar esse objetivo, foi necessário estabelecer uma base teórica sólida sobre os conceitos de arte e estética a partir de Theodor Adorno (1970). Foi realizada uma revisão teórica abrangente, que examinou as diferentes abordagens e definições de arte e estética, fornecendo um arcabouço conceitual consistente para a pesquisa. A obra de Adorno (1970) serviu como subsídio para estabelecer a conexão entre esses conceitos e o conceito de jornalismo estético de Cramerotti (2009). Além disso, o papel da arte como forma de investigação para o exercício do jornalismo também foi abordado, buscando

compreender como a sensibilidade estética e práticas artísticas podem contribuir para a investigação de circunstâncias sociais, culturais e políticas. Por isso, ao longo da pesquisa, foram utilizadas abordagens teóricas e metodológicas interdisciplinares, combinando estudos estéticos, teoria da comunicação e jornalismo e estudos de arte.

O presente trabalho se estrutura em três capítulos. O primeiro capítulo apresenta uma revisão teórica, fundamentada em Theodor Adorno (1970), sobre os conceitos de estética e arte, em que foram exploradas suas definições e perspectivas relevantes para o contexto da pesquisa. Este capítulo também dedicou-se a elucidar a histórica relação entre arte, estética e jornalismo.

No segundo capítulo, foram debatidos os conceitos de objetividade e subjetividade no jornalismo e jornalismo estético, segundo Cramerotti (2009), levando em conta a importância da arte e da estética na representação dos eventos históricos. A objetividade é um princípio fundamental no jornalismo, mas muitas vezes levanta questões sobre suas limitações e desafios e é colocada em oposição à subjetividade. Por isso, foram explorados esses desafios e limitações da objetividade de modo a reconhecer as implicações da imparcialidade absoluta como meta do exercício do jornalismo. Além disso, discutiu-se como a subjetividade e a sensibilidade estética podem enriquecer a produção jornalística. Por sua vez, o jornalismo estético introduz uma abordagem inovadora que incorpora elementos artísticos e estéticos na prática jornalística, desafiando a ideia tradicional de objetividade. Nesse sentido, foi abordado como o jornalismo estético pode romper com a ideia tradicional de objetividade ao inserir elementos artísticos e estéticos na narrativa jornalística. Essa abordagem demonstra como a inserção da estética e da arte na narrativa jornalística pode enriquecer a representação de eventos e ampliar a compreensão do público.

Esses dois conceitos se relacionam no contexto da pesquisa devido à crescente importância da estética na representação dos acontecimentos e na comunicação contemporânea. Enquanto a objetividade busca a imparcialidade absoluta na narrativa jornalística, o jornalismo estético reconhece a presença da subjetividade e da sensibilidade estética na produção de notícias. Assim, a pesquisa procurou explorar como essas abordagens podem coexistir e como a inclusão de elementos artísticos pode enriquecer a compreensão pública dos eventos.

No terceiro capítulo, a obra *Nunca Más* de León Ferrari foi analisada em detalhes, assim como a vida do artista que se entrelaça à ditadura argentina a níveis pessoais e profissionais. Além disso, a técnica de colagem foi melhor contextualizada, evidenciando

suas contribuições para a construção de uma narrativa visual complexa na obra de Ferrari. O processo de seleção da obra começou com a identificação da série de colagens *Nunca Más* como um objeto de estudo relevante, dada a importância e contemporaneidade da obra, reeditada e publicada novamente no jornal *Página/12* em 2006 e em 2022. A escolha também se baseou na significância do artista na história da arte latino-americana e na sua abordagem ao representar o período histórico em questão. Para analisar a obra à luz do jornalismo estético, foram utilizadas várias fontes, incluindo a série de colagens em si, documentos relacionados à sua criação, documentos oficiais do governo argentino, além de análises críticas e teóricas. Dessa forma, foi explorado como a obra utilizou-se da arte como uma forma de representação mais aberta e crítica dos eventos que se sucederam durante a ditadura militar argentina. O processo criativo do artista e o contexto sócio-político em que a obra foi desenvolvida também foram considerados neste capítulo.

Por fim, a conclusão traz a síntese das discussões levantadas por este trabalho, destacando a importância da estética na prática jornalística e reconhecendo a necessidade de requisitos como sensibilidade e subjetividade para a construção de um jornalismo que busca reunir diversas perspectivas, informações e formas de expressão para oferecer uma narrativa mais abrangente e contextualizada. Os principais achados da pesquisa, as contribuições para o campo do jornalismo e as possíveis direções futuras de estudo estão contidos nesta seção.

Dessa forma, o presente trabalho buscou fornecer uma contribuição para o avanço do conhecimento na intersecção entre arte, estética e jornalismo, destacando a relevância do jornalismo estético na atualidade e suas implicações práticas na produção de conteúdo jornalístico. Espera-se que a pesquisa ofereça contribuições valiosas para profissionais da área do jornalismo e acadêmicos interessados em explorar novas abordagens na comunicação jornalística e na representação dos acontecimentos sociais.

CAPÍTULO 1

OS CONCEITOS DE ARTE E ESTÉTICA

A origem da palavra estética vem do grego *aesthesis*, que significa percepção, sensação. O filósofo alemão Alexander G. Baumgarten (1714-1762) definiu, na primeira metade do século XVIII, o termo como “a faculdade de sentir com os sentidos”, ou seja, é a compreensão por intermédio dos sentidos (Rocha, 2013, p.19). Semelhantemente, para Cramerotti (2009, p.21), a estética “é o processo em que abrimos nossa sensibilidade para a diversidade das formas da natureza (e do ambiente criado pelo homem), e as convertemos em experiência tangível”. Contudo, a definição de estética pode variar dependendo do contexto e das abordagens teóricas aplicadas. Por esta razão, o presente estudo compreende, em termos gerais, a estética como o estudo das sensações, emoções, percepções e julgamentos estéticos decorrentes da interação com objetos estéticos, com base nas proposições de Theodor Adorno (1970).

Historicamente, a estética associa-se à arte. Ao longo dos séculos, as teorias estéticas evoluíram na tentativa de compreender e explicar a natureza da arte e sua relação com o mundo. No entanto, Adorno (1970) critica a forma como a estética é reduzida a mera justificação e legitimidade da arte, argumentando que esta deve ser uma disciplina independente capaz de analisar criticamente a produção e a recepção da arte. Isto é, para o autor, a abrangência da estética transcende a arte, incorporando percepções, sensações, sentimentos e avaliações estéticas resultantes da interação com objetos estéticos. Em outras palavras, abrange criações artísticas que provocam experiências estéticas, tais quais pinturas, esculturas, literatura, música, teatro, cinema e outras manifestações culturais.

Para Adorno (1970), a relação entre o observador e o objeto estético desempenha um papel fundamental na compreensão da essência desses objetos.

Cada obra é um momento específico no qual se desenvolve um equilíbrio frágil, que faz com que qualquer olhar atento a ela, além de não se restringir exclusivamente aos seus critérios estéticos, o que denuncia a vacuidade de qualquer corrente esteticista, deve, se dirigido atentamente, reconhecer que muito além de resposta a suas indagações a obra é também uma interrogação que lhe é feita, desmentindo a possibilidade de contemplação passiva e desinteressada em prol de uma fruição dialética, na qual participariam tanto espectador quanto obra como polos de tensão. (Fianco, 2020, p.4)

Os objetos estéticos, por sua vez, vão além de formas de expressão artística. São meios pelos quais as complexidades da realidade e da experiência humana podem ser

exploradas e compreendidas de maneira profunda e crítica. Adorno (1970) considera que eles têm a capacidade de revelar aspectos ocultos e contraditórios da realidade, frequentemente obscurecidos pelos hábitos e costumes da vida cotidiana. Ao desafiar a superficialidade da vida moderna, eles proporcionam compreensões e reflexões acerca de questões fundamentais da existência, da cultura e da sociedade. Eles não são meramente representações superficiais da realidade, mas, sim, reinterpretações e visões transformadoras desta, que são mediadas pela manipulação da forma e da estética, o que os capacita a atingir níveis mais profundos de compreensão e impacto. Assim, os objetos estéticos conduzem à crítica social, à reflexão filosófica e à busca por uma compreensão mais abrangente da experiência humana.

Segundo Adorno (1970), a crítica não se restringe a uma análise superficial ou uma avaliação de algo, mas consiste em um processo profundo e reflexivo de desvendar as contradições e as complexidades subjacentes à cultura, à sociedade e à arte. Ademais, trata-se de uma ferramenta para desmascarar as ilusões e os preconceitos que impedem uma compreensão genuína da realidade, de modo que a verdadeira crítica não pode ser neutra ou conformista, mas deve ser crítica em relação à própria sociedade e ao pensamento convencional. Dessa forma, a crítica, para o teórico, é uma ferramenta essencial para a emancipação e a compreensão humanas.

Nesse contexto, a arte se configura como uma forma de investigação profunda e crítica da realidade, da cultura e da própria natureza da experiência humana. É por isso que, em Adorno (1970), a arte vai além de uma simples representação superficial da situação existente, desafiando as aparências e oferecendo uma compreensão mais ampla de camadas mais profundas da existência, da vida e da sociedade.

A estética, por sua vez, busca entender as implicações e significados que as obras de arte têm em contextos sociais e históricos. Isso se dá porque o valor de uma obra é atribuído na medida que ela se relaciona com o contexto social, econômico e histórico em que ela é concebida, frequentemente, rompendo o elo estabelecido com os dogmas culturalmente já aceitos, possibilitando, então, a criação de algo novo (Freitas, 2020, p.1). Nesse sentido, a arte não se limita apenas à sua expressão estética, mas também desempenha um papel fundamental na compreensão e na crítica à sociedade em que se insere. Ela não pode ser separada do contexto social no qual ocorre e a sua produção está condicionada por fatores históricos, políticos e culturais.

Assim, a arte não se torna social em decorrência de uma possível origem social dos seus conteúdos ou através da participação de forças sociais nos seus

mecanismos de produção, e sim por causa da possibilidade dessa arte em se opor radicalmente à sociedade na qual é produzida e servir como antítese a ela, de maneira a fazer com que o mero fato de sua existência seja uma forma de oposição à sociedade, principalmente à sociedade massificada, preservando dessa arte o seu caráter autônomo que faz dela em si impensável dentro de um sistema econômico de troca total onde todas as coisas, enquanto mercadorias, são para outro. (Fianco, 2020, p.4)

Adorno (1970) defende a autonomia da arte, argumentando que esta perde o seu caráter de produção espontânea quando é subjugada ao contexto social e se transforma em propaganda ideológica (Fianco, 2020, p.1). A autonomia da arte é, portanto, crucial para a sua capacidade de crítica social e transformação da realidade. A arte autêntica, aquela que mantém a sua autonomia em relação ao mercado e aos interesses políticos, é uma forma de conhecimento que se opõe à lógica instrumental, devido a esta autonomia, ou seja, a capacidade da arte de se desvincular dos interesses comerciais e políticos da sociedade. Conseqüentemente, a arte autêntica também se contrapõe à lógica da indústria cultural, que consiste em uma forma de instrumentalização da cultura, transformando a arte em mercadoria e a submetendo aos interesses do mercado.

Na lógica da indústria cultural, toda cultura de massa, incluindo o jornalismo e a arte, pode servir como um meio de manipulação e controle das massas, bem como a sua influência na formação da opinião pública. A cultura de massa tende a promover a conformidade, a padronização e a alienação, em oposição à autonomia e à reflexão crítica. Nesse contexto, a arte e a informação são cada vez mais moldadas para atender aos gostos e às expectativas do mercado. Como resultado, há a homogeneização da cultura e a perda da autonomia do indivíduo (Adorno; Horkheimer, 1944).

Argumentando que as obras de arte têm uma relação complexa com o mundo exterior, Adorno (1970) critica a ideia de arte pela arte ao mesmo tempo em que defende a sua autonomia. Por outro lado, a própria autonomia da arte é a causa de sua supressão. Essa, que é uma expressão do espírito humano, cria uma divisão interna que a enfraquece e contribui para seu eventual declínio.

[...] a arte que Adorno propõe é a principal forma de exigência de uma práxis melhor e mais humana, que não seja feita em nome de um estado de dominação autojustificável. Mas, ao invés de ser a arte que influi sobre o mundo para melhorá-lo, no capitalismo tardio, é o mundo cego e árido da prática que termina por influenciar a espera da arte e sitiar sua autonomia. (Fianco, 2020, p.3)

Adorno (1970, p.13) alega que a arte possui uma natureza mutável e complexa, estando sua definição e legitimidade enraizadas em sua história, evolução e relação com o contexto cultural e social. A definição do que é arte é, portanto, moldada pelo que a arte

foi no passado, mas sua legitimidade é validada pelo que ela se tornou, pelo que pretende ser e pelo que poderá se tornar no futuro. Por isso, a arte não é estática e está em constante mudança e transformação, sendo um processo dinâmico em constante evolução que desafia definições rígidas e categorias fixas. A arte só pode ser, então, interpretada pela compreensão de seu constante desenvolvimento e movimento, não pela concepção de suas características imutáveis, de forma que ela só pode ser compreendida em relação ao que ela não é, em relação ao seu "outro".

O caráter artístico específico que nela existe deve deduzir-se, quanto ao conteúdo, do seu Outro; apenas isso bastaria para qualquer exigência de uma estética materialista dialética. Ela especifica-se ao separar-se daquilo por que tomou forma; a sua lei de movimento constitui a sua própria lei formal. Ela unicamente existe na relação ao seu outro e é o processo que a acompanha. (Adorno, 1970, p. 13)

Além disso, Adorno (1970) explora a ideia de que a verdade também existe apenas como algo que está em constante transformação, ao invés de algo permanente e imutável. “A obra de arte, ao contrário da produção cultural massificada, serve, acima de tudo, à verdade” (Fianco, 2020, p.5), de modo que esta refere-se a contemplação de um elemento em constante transformação. Por consequência, o processo evolutivo da arte e sua posição em constante mudança na sociedade moldam sua identidade e legitimidade.

Segundo Adorno (1970, p.15-16), as obras de arte comunicam através da não-comunicação, ou seja, elas refletem e refratam a realidade exterior de uma maneira única para a arte. As obras de arte têm sua própria vida, que não pode ser reduzida à realidade empírica, mas ao mesmo tempo, elas se comunicam com essa realidade. Elas refratam a realidade, ou seja, distorcem, quando incumbidas de transmitir seu conteúdo para além de sua própria esfera. Embora, em um primeiro momento, conectem-se com o mundo exterior, não o fazem de maneira direta. Em vez disso, elas comunicam por meio de elementos emprestados do mundo exterior transformados e remodelados em um contexto distinto. Essa mudança leva à refração da comunicação, em que a mensagem original é distorcida, alterada ou mesmo tornada irreconhecível. Essa não-comunicação ocorre devido à natureza autônoma da arte e à sua dinâmica própria.

Pois tudo o que as obras de arte em si contêm de forma e de material, de espírito e de assunto, emigrou da realidade (*Realität*) para as obras de arte e nelas se despoja de sua realidade: assim se torna sempre sua cópia. Mesmo a mais pura determinação estética, a aparição, é mediatizada relativamente à realidade enquanto sua negação determinada. (Adorno, 1970, p.122)

Para Adorno (1970), a essência da arte, sua forma de se relacionar com o mundo e expressar seu conteúdo, é fundamentalmente diferente da dialética¹ exterior. Enquanto esta é determinada por forças sociais e históricas, o dinamismo da arte está enraizado em sua história interna, em sua evolução estética, e não está sujeito às mesmas regras da sociedade. Essa diferença fundamental entre a dinâmica da arte e a dialética exterior permite que as obras de arte "representem" algo que elas mesmas não são diretamente. Graças a esse dinamismo único, as obras de arte são capazes de transmitir algo mais profundo e complexo do que pode ser expresso simplesmente imitando a realidade externa.

Apesar de emprestar elementos da realidade empírica, a arte os modifica de tal maneira que eles não são uma mera reprodução da realidade. Ela transforma e reinventa a realidade de modo a revelar nuances e significados que seriam difíceis de alcançar de outra forma. Contudo, as obras de arte não estão totalmente separadas da experiência do mundo real. Elas têm uma conexão com a realidade que negam ao usá-la para criar seu conteúdo. O que torna a arte única é sua capacidade de negar as condições categóricas e objetivas da realidade, incorporando elementos empíricos em seu conteúdo.

Por outro lado, as obras de arte oferecem algo especial que muitas vezes é negado pela realidade exterior. Isto é, elas fornecem profundidade, complexidade e significado que, muitas vezes, são ausentes ou suprimidos pela realidade exterior e, dessa forma, conseguem transmitir aspectos da experiência humana que podem ser negligenciados ou subestimados no contexto da vida cotidiana e das interações sociais habituais. Elas contêm camadas de significado e simbolismo que incentivam a reflexão e o pensamento crítico, desafiando as percepções convencionais da coletividade e levando-a a considerar questões mais profundas sobre a vida, a sociedade e o mundo.

Assim sendo, a arte é ambígua em sua relação com a sociedade, simultaneamente autônoma e ligada ao mundo exterior. As obras de arte são respostas que se tornam questões, visto que elas além de expressarem algo, também geram indagações e reflexões. Nesse sentido, elas não apenas refletem o mundo exterior, mas o transformam e reinterpretam, sendo sua relação com a sociedade multifacetada e ambígua.

¹ A dialética, no contexto da filosofia de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1831), é um método de investigação e um modo de compreender o processo de desenvolvimento do conhecimento e da realidade. A dialética, para Hegel, é um método de análise e compreensão do mundo que envolve contradições, desenvolvimento e evolução. A partir desse entendimento, tudo está em constante movimento e transformação, impulsionado por contradições internas.

As obras de arte são cópias do vivente empírico, na medida em que a este fornecem o que lhes é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as orienta a experiência externa coisificante. Enquanto que a linha de demarcação entre a arte e a empiria não deve ser ofuscada de nenhum modo, nem sequer pela heroicização do artista, as obras de arte possuem no entanto uma vida *sui generis*, que não se reduz simplesmente ao seu destino exterior. As obras importantes fazem surgir constantemente novos estratos, envelhecem, resfriam, morrem. Afirmar que enquanto artefactos, produtos humanos, elas não vivem directamente como homens, é uma tautologia. Mas o acento posto sobre o momento do artefacto na arte concerne menos ao seu ser-produzido do que à sua própria natureza, indiferentemente da maneira como ela se faz. As obras são vivas enquanto fala de uma maneira que é recusada aos objetos naturais e aos sujeitos que as produzem. Falam em virtude da comunicação nelas de todo o particular. Entram assim em contraste com a dispersão do simples ente. Mas precisamente enquanto artefactos, produtos do trabalho social, comunicam igualmente com a empiria, que renegam, e da qual tiram o seu conteúdo. A arte nega as determinações categoricamente impressas na empiria e, no entanto, encerram nasua própria substância um ente empírico. (Adorno, 1970, p.15)

De acordo com Adorno (1970), a objetividade na arte é uma forma de crítica social, pois é através dela que a arte revela as contradições e alienação da sociedade. Enquanto a subjetividade individual é moldada pela ideologia e pela lógica do sistema capitalista, levando a uma expressão artística limitada, padronizada e superficial. A subjetividade é moldada por forças sociais, econômicas e culturais que tendem a alienar as pessoas de si mesmas, transformando suas experiências em mercadorias e limitando sua capacidade de pensamento crítico e autêntico. A crítica que o autor tece à cultura de massa, incluindo o jornalismo, está enraizada na preocupação com a perda da verdadeira subjetividade e na busca por uma compreensão mais profunda e autêntica do mundo e do *self*². As pessoas se tornam alienadas de si mesmas e de sua verdadeira natureza devido à influência da cultura de massa e da indústria cultural. Nesse sentido, a cultura de massa, incluindo o jornalismo e a mídia em geral, muitas vezes promove uma visão simplificada e estereotipada do mundo, levando as pessoas a se distanciar de suas experiências e a adotarem identidades predefinidas por essa cultura de massa.

Desse modo, Adorno (1970) argumenta que a subjetividade na arte deve estar conectada a uma consciência crítica da sociedade de modo que não seja meramente uma expressão individualista, mas uma expressão que busca a transformação e a emancipação

² O conceito de "self" (ou "eu") na filosofia de Theodor W. Adorno refere-se não a uma entidade isolada e autossuficiente, mas sim um produto das influências sociais, culturais e históricas. A individualidade é formada através de um processo dialético de interação entre o sujeito e o objeto, onde a subjetividade se desenvolve em relação ao mundo ao redor. No entanto, na sociedade moderna, em que as pessoas são cada vez mais moldadas e limitadas por forças externas, como a cultura de massa e a indústria cultural, o "self" pode sofrer alienação, resultando na perda da autonomia e da capacidade de reflexão crítica do indivíduo. O "self" é, portanto, uma construção complexa e mutável que reflete tanto as influências sociais quanto a busca pela autenticidade e pela compreensão crítica em um mundo cada vez mais alienante.

social. Logo, a subjetividade do artista e a do público estão intrinsecamente ligadas à objetividade da obra de arte, que é manifestada por intermédio da forma estética.

A subjetividade do artista, portanto, é capaz de refletir sobre a sociedade de forma crítica e desafiadora. Esse distanciamento permite uma perspectiva mais objetiva sobre a realidade social, de tal modo que “[...] a realidade social sempre se apresentará em sua obra, quer ele tenha ou não a intenção de tematizá-la, de modo mais ou menos consciente, ainda que procure evitá-lo” (Fianco, 2020, p.3). Dessa maneira, a obra de arte possui uma autonomia relativa, não estando completamente subordinada aos desejos e intenções subjetivas do artista. Ou seja, a obra de arte possui uma existência própria, ligada à sua objetividade, que ultrapassa a subjetividade do artista.

A arte, desse modo, afasta-se da sociedade para dela falar de modo crítico e mais verdadeiro. Entretanto, essa proximidade não é algo pacífico e seguro, pois o isolamento da arte acaba atribuindo-lhe uma dimensão ideológica, pois deixa a realidade como está. O engajamento político da arte, na quase totalidade das vezes, é realizado à custa de sua dimensão artística propriamente dita. Assim, a arte precisa correr o risco do isolamento total, se pretende ter validade como uma forma de relação com o mundo *sui generis*. A dimensão social da obra é então altamente apotética, ou seja, sem saída. Não há como estabelecer uma norma para dizer se a arte consegue firmar esse vínculo coletivo em segundo grau ou se ela se perde em um isolamento insignificante. Somente a análise crítica das obras é capaz de detectar se sua realização foi bem-sucedida, de tal modo que ela contenha uma dimensão social. (Freitas, 2003, p.26)

Diante disso, a arte assume um papel crítico como forma de investigação profunda da realidade, da cultura e da experiência humana. Por meio de sua capacidade única de comunicar e desafiar, a arte revela aspectos ocultos da realidade, explora as complexidades da existência e questiona a realidade da experiência; desempenha um papel fundamental na crítica social e cultural e oferece uma visão alternativa das condições sociais e políticas. Com sua relativa autonomia, a arte transcende as intenções subjetivas do artista e se torna um veículo de transformação e emancipação social. Assim, a arte se configura como uma forma de resistência e crítica da sociedade, uma busca por autenticidade e uma forma de explorar as profundezas da experiência humana e da sociedade.

Apenas a estética, como uma abordagem conciliatória entre a filosofia e a arte, sugere Adorno (1970), poderia mediar o conteúdo de verdade e o contexto social de uma obra, evitando a cristalização fatalista do domínio conceitual. Dessa forma, a estética cumpre uma função de mediação entre a arte e o pensamento, valendo-se da razão para intermediar estes dois polos.

1.1 Estética e Arte: uma relação histórica

A forma estética, segundo Adorno (1970), muitas vezes, têm uma relação profunda com conteúdos específicos, mesmo que estes aparentem ser puramente formais. Ela é consolidada com conteúdo e história e transmite a relação entre o artista, a sociedade e o público, contendo influências e contradições sociais, e que vai além das expressões puramente subjetivas para se tornarem um meio pelo qual as verdades mais amplas sobre a condição humana e a sociedade são expressadas. Nesse sentido, a forma estética é crucial para a comunicação do conteúdo artístico e para a experiência estética. Logo, como dito anteriormente, a estética não pode ser dissociada da arte. Por essa razão, a história da estética está, também, intimamente ligada à história da arte, à medida que essas se relacionam com cada movimento artístico e período histórico que se inserem.

De acordo com Fianco (2003), a experiência estética conduz aquilo que os sentidos podem perceber àquilo que a razão pode compreender, como uma busca pela transcendência, algo comumente encontrado na religião e nas experiências místicas de conexão com o absoluto e as forças cósmicas, ou seja, Deus. No entanto, a diferença fundamental entre a experiência religiosa e a estética se dá, pois, enquanto a primeira busca um contato direto e completo com a transcendência, a segunda tem essa transcendência interrompida e negada em sua totalidade.

Ao contrário de um símbolo religioso ou mágico, uma obra de arte não pretende invocar forças cósmicas absolutas. A experiência estética é apenas uma representação limitada do contato com o absoluto.

Aliás, a arte nasceu precisamente da magia, pois, segundo a teoria sustentada por Adorno e bastante aceita hoje em dia, aqueles animais pintados nas cavernas de Lascaux, na França, por exemplo, eram percebidos como possuindo força mágica de invocação de poderes sobrenaturais. (Fianco, 2003, p. 45)

A pintura e a música só se tornaram arte depois que abriram mão de sua pretensão religiosa, mas ainda mantiveram a intenção de dar aos seres humanos uma experiência do mundo e de si mesmos apenas por meio do contato com objetos que representam enigmas insolúveis. Desta maneira, a arte os convida a refletir sobre o significado aparentemente inexistente de si mesmo.

Durante muitos séculos, especialmente na Idade Média, as formas de arte eram predominantemente devocionais e ligadas às religiões que as usavam como forma de

educar e moldar a sociedade a fim de manter uma hierarquia social estável, dominada majoritariamente pelas igrejas. A partir do século XV, na Europa, o conhecimento científico passou a ser difundido e a abalar as certezas religiosas, não as substituindo, mas ocupando um espaço intermediário. No decurso desse período, artistas que dominavam os campos artístico, tecnológico e científico começaram a se destacar, como Leonardo da Vinci (1452-1519).

Nesse contexto, podemos situar as primeiras tentativas de construir ferramentas artísticas (ou seja, conhecimento teórico e realizações práticas) para representar a realidade, o que foi fundamental para artistas, arquitetos ou humanistas (naquela época não tão diferenciados), possibilitando que seu trabalho fosse reconhecido profissionalmente. (Cramerotti, 2009, p.53, tradução nossa)

Após a descoberta do continente americano, no século XV, a função educacional da arte foi utilizada como um instrumento para exportar e estabelecer a cultura europeia no Novo Mundo.

No entanto, se voltarmos nossa atenção para as realizações culturais da era moderna inicial, foi também um momento de surgimento de processos de informação estética. Métodos artísticos e científicos funcionaram como meios de estabelecer os princípios da investigação empírica e do conhecimento - características fundamentais do Iluminismo europeu. (Cramerotti, 2009, p.54, tradução nossa)

Nos dois séculos seguintes, a arte passou por um processo de secularização, onde perdeu seu caráter religioso e adotou uma abordagem menos simbólica. Esse processo ficou evidente durante a Revolução Francesa (1789-1799), quando se tornou possível apreciar a arte independentemente das hierarquias sociais e culturais (Cramerotti, 2009, p.54, apud. Enwezor, 2003). No entanto, essa secularização da arte teve consequências ambíguas. Por um lado, libertou a arte das restrições sociais, permitindo que ela se expandisse de forma mais independente. Por outro lado, também contribuiu para a expansão do Velho Mundo através da colonização e do imperialismo, pois forneceu justificativas culturais para essas práticas. Nesse contexto, viajantes, no papel de repórteres desempenharam papéis múltiplos, atuando como historiadores, cientistas e geógrafos, e adotando a arte como uma ferramenta para documentar paisagens, populações, eventos e costumes do novo continente.

As obras produzidas durante esse período funcionaram como formas de investigação capazes de associar relatos factuais e a criatividade dos artistas, estabelecendo, desse modo, o papel de determinar a compreensão de fenômenos naturais e humanos à arte e à ciência. A função descritiva da arte implicou na difusão da

criatividade como fonte de conhecimento confiável. Esse avanço em direção a uma representação científica ou "neutra" da realidade por meio da arte foi, provavelmente, um marco importante no desenvolvimento da abordagem jornalística (Cramerotti, 2009, p.54).

Foi apenas no século XVIII, na Alemanha, sob o domínio do regime absolutista e do sistema feudal, que surgiu a necessidade de se discutir a estética. Isso ocorreu devido à existência de um poder autocrático que explorava os camponeses, estabelecia burocracias pesadas, controlava a indústria e cobrava impostos sobre o comércio. Além disso, havia uma falta de capital, comunicação e iniciativa. Enquanto isso, uma classe de intelectuais literários profissionais cresceu rapidamente e começou a funcionar além dos interesses da nobreza aristocrática. No entanto, o discurso sobre estética surgiu devido a uma perspectiva ideológica e serviu como suporte para o poder absolutista, que necessitava de algo que abordasse a vida "sensível", visto que nenhum domínio estaria seguro sem o entendimento adequado dela (Rocha, 2013, p. 20).

Dessa forma, o poder, nesse tipo de regime, foi estetizado. O manejo das subjetividades, o controle dos hábitos, sentimentos, costumes e afetos já havia sido instalado na sociedade burguesa desse período. Contudo, com a queda do poder absolutista, essa sociedade se viu privada daquela sensação de propósito que o antigo regime proporcionava (Rocha, 2013, p. 20). É nesse contexto em que a estética se torna ainda mais importante, por ter a capacidade de trazer coerência a uma ordem social que, de outra forma, seria fragmentada e abstrata. Isso se dá por meio de fatores como emoções, sensações, hábitos e costumes (Eagleton, 1993, p.24)

Para Kant, quando concorremos espontaneamente num juízo estético, e somos capazes de concordar que um certo fenômeno é sublime ou belo, estamos exercendo uma forma valiosa de intersubjetividade, estabelecendo-nos como uma comunidade de sujeitos sensíveis ligados por um sentido imediato de nossas capacidades compartilhadas. O estético não é cognitivo, mas ele tem algo da forma e da estrutura do racional; e ele assim nos une com toda a autoridade da lei, mas num nível mais afetivo e intuitivo. O que nos reúne enquanto sujeitos não é o conhecimento, porém uma infável reciprocidade de sentimentos. E esta é certamente uma razão importante pela qual a estética ocupa um lugar tão central no pensamento burguês. Pois a terrível verdade é que numa ordem social marcada pela divisão de classes e a competição no mercado, pode ser que finalmente aqui, e só aqui, os seres humanos possam se sentir juntos em alguma espécie de íntima *Gemeinschaft*.³ (Eagleton, 1993, p.59)

³ *Gemeinschaft* é um termo alemão que se refere a um tipo de comunidade ou sociedade caracterizada por fortes laços sociais, relações pessoais e um sentimento compartilhado de pertencimento. Na *Gemeinschaft*, há uma forma de comunidade em que as interações são mais pessoais e voltadas para o bem-estar coletivo, em contraste com uma sociedade baseada em interesses individuais. O conceito de *Gemeinschaft* é

Para Adorno, um dos principais obstáculos para o entendimento da arte moderna é a equiparação à arte tradicional e pré-moderna. Antes do surgimento da arte moderna, cada movimento artístico negava aquele que o precedia, como o neoclássico rejeitando o barroco e o realismo se opondo ao romantismo. No entanto, a arte moderna rejeita a tradição como um todo. O movimento modernista é caracterizado por buscar constantemente o novo (Fianco, 2003, p.30).

A arte moderna desempenhou um papel importante ao expressar o sofrimento vivido de forma velada e reprimido no dia a dia da sociedade capitalista. Por essa razão, ela simpatiza especialmente com materiais que não são agradáveis, dóceis ou harmoniosamente belos, preferindo utilizar elementos que chocam a sensibilidade, como figuras humanas distorcidas, construções gramaticais sem sentido e músicas dissonantes.

Todo esse conjunto de elementos que chocam nossa sensibilidade, nossa imaginação e nossa forma de entender a realidade toma o estatuto de algo irracional. Mas essa irracionalidade estética, diz Adorno, acaba sendo mais verdadeira e, portanto, mais racional do que a aparência de racionalidade que a vida cotidiana possui, que dissimula o sofrimento de todos nós, submetidos à pressão das exigências culturais. A vida no sistema capitalista consiste, então, em uma dupla irracionalidade: recalca de forma exorbitante nossos desejos e obscurece nosso olhar para tal absurdo. O prazer que a arte nos proporciona é o de descortinar este véu que paira sobre nossa individualidade concreta, reprimida e abafada pelo esforço individual de inserção na sociedade. Para que possamos sentir tal prazer, entretanto, é necessário que, de alguma forma, não estejamos totalmente inseridos nessa máquina capitalista de gerar riquezas e também tenhamos um ego forte, que não necessite das bajulações narcisistas da cultura de massa. Essa percepção subversiva da dimensão recalçada da experiência humana, que escapa à mesmice do cotidiano, aponta para um tipo de autoconhecimento que, atualmente, somente a arte pode oferecer, o que significa que a experiência estética moderna é inusitada, utópica e crítica do mundo atual. (Fianco, 2003, p. 29)

No final século XIX, a arte e a literatura foram politizadas com o propósito de receber e distribuir informações, relatos e ideias que de outra forma não teriam sido possíveis de terem sido difundidos, desempenhando um importante papel de redistribuir aquilo que, de outra forma, poderia ser excluído do debate público (Cramerotti, 2009, p.54-55, apud. Jonsson, 2004, p.60). Sob regimes totalitários ou governantes absolutistas, a arte visual, o teatro e a literatura desempenharam um papel crucial ao coletar e transmitir opiniões dissidentes e informações censuradas por meio de obras de arte.

frequentemente associado a comunidades rurais, pequenas cidades e sociedades tradicionais, onde as relações são mais próximas e as interações são influenciadas por normas e tradições compartilhadas. No entanto, o conceito também pode ser aplicado a pequenos grupos dentro de grandes sociedades que têm um forte senso de coesão e identidade comunitária. A *Gemeinschaft* é contrastada com as sociedades modernas e industriais, onde as relações humanas são mais impessoais, individuais e orientadas para o mercado.

Os movimentos artísticos e literários da época, como o Impressionismo, ajudaram a identificar a burguesia urbana como uma nova classe social emergente que passou a possuir poder econômico e a desfrutar de obras de arte. Para Cramerotti (2009), esse contexto pode ser considerado a representação e identificação dessa classe como o surgimento do jornalismo moderno por meio da estética.

O início do século XX foi marcado pelo desenvolvimento de imagens, tanto na fotografia quanto no cinema. Uma nova categoria cultural surgiu, chamada cotidiano, que ganhou autonomia e valor estético através das pinturas que retratavam a vida dos trabalhadores urbanos, que “ajudaram a redefinir e codificar o ordinário, o feio e o cotidiano como o moderno” (Cramerotti, 2009, p.55). Na década de 1920, com o surgimento do gênero de filme documentário, artistas e autores passaram a adotar técnicas jornalísticas como pesquisa de arquivo, entrevista, reportagem e registros factuais. Dessa forma, os artistas desse período promoveram a integração entre arte e informação. “Para esses artistas, filmar não significava simplesmente espelhar o mundo, mas sim produzir ativamente uma compreensão dele; sua abordagem era uma investigação especial do mundo para mudá-lo” (Cramerotti, 2009, p.55).

No período pós-Segunda Guerra Mundial, principalmente na Europa, houve uma necessidade de se repensar a estética como um todo. A história recente, marcada por eventos traumáticos, levou os artistas, e a sociedade como um todo, a retornar a uma abordagem mais "realista" frente ao movimento abstracionista. Os artistas buscavam o real e o autêntico em diversas áreas do campo artístico como forma de deixar para trás o que acabara de acontecer no continente em termos sociais, políticos e ideológicos.

Nesse contexto é que se inicia a arte contemporânea, termo amplo que se refere a expressões artísticas criadas a partir do século XX até a atualidade. Não há uma data de início específica, porque a arte contemporânea é produto da evolução contínua da prática artística ao longo do tempo. No entanto, durante esse período surgiram os movimentos artísticos, como o Expressionismo Abstrato, a Pop Art, o Minimalismo e o Pós-modernismo, que desafiaram as convenções estabelecidas e exploraram novas formas de expressão artística.

Diferente da arte grega, medieval, renascentista, barroca e clássica, a arte contemporânea perdeu uma função específica, vinculada a valores de uma determinada classe social ou a valores éticos e religiosos [...]. A arte contemporânea pode ser qualificada como, em princípio, anti-social, desprezando normas e preceitos de estruturação preconcebidos, rejeitando modelos éticos, políticos, religiosos que possam determinar previamente sua forma. (Fianco, 2003, p.24)

Entre o fim da Segunda Guerra Mundial e a década de 1960, foram desenvolvidas teorias e práticas culturais significativas. A cultura popular desempenhou um importante papel nesse cenário. A sociedade ocidental estava completamente envolvida em um contexto de industrialização e vida moderna. Isso se manifestou através de um renovado interesse pelo urbanismo (a cidade), a publicidade (o consumidor) e a mídia (o espetáculo), que, juntos, deram forma a uma nova estética. Esse cenário teve um grande impacto nas artes, resultando em uma abordagem artística completamente nova.

Antes desse período, a arte costumava imaginar o futuro, mas a partir desse momento, a sociedade começou a fornecer material para a arte. A arte se transformou em uma ferramenta para investigar a vida e refletir sobre a realidade ao redor e o trabalho do artista passou a fazer parte do mundo do capitalismo, interagindo com ele, utilizando-o ou manipulando-o. O consumismo e a cultura popular também passaram a influenciar a arte. Essas novas condições de produção artística levaram a uma mistura entre arte e vida, permitindo que a arte se conectasse com várias outras estruturas da sociedade e com a estética dos meios de comunicação em massa (Cramerotti, 2009, p.57). É neste contexto que se torna interessante o diálogo entre arte e jornalismo.

Cramerotti (2009, p.57-58) afirma que, por meio de reportagens fotográficas e instalações, que evoluíram para projetos de cinema e documentários, as obras de arte começaram a expor as crescentes contradições sociais e econômicas da sociedade. As obras produzidas durante esse período eram políticas, pois revelavam agendas ocultas, davam voz aos excluídos e exploravam modelos sociais alternativos, proporcionando, portanto, diferentes interpretações do mundo e oferecendo uma multiplicidade de perspectivas.

[...] a arte não se torna social em decorrência de uma possível origem social dos seus conteúdos ou através da participação de forças sociais nos seus mecanismos de produção, e sim por causa da possibilidade dessa arte em se opor radicalmente à sociedade na qual é produzida e servir como antítese a ela, de maneira a fazer com que o mero fato de sua existência seja uma forma de oposição à sociedade. (Freitas, 2020, p.4)

O avanço da fotografia de rua politicamente engajada estabeleceu o jornalismo estético como um gênero independente. A ideia de mostrar à sociedade um verdadeiro reflexo surgiu com a introdução da câmera portátil 35mm. Por meio do uso de reportagens fotográficas, os artistas definiram a agenda da arte engajada para abordar de forma responsável questões ignoradas pela grande mídia e apresentá-las por meio de narrativas

jornalísticas que tinham um significado profundo para o público (Cramerotti, 2009, p.58-59).

O poder do jornalismo reside na sua capacidade de capturar o mundo em formatos narrativos familiares que se repetem nas notícias todos os dias. Portanto, a crescente presença do método jornalístico na arte contemporânea não é uma surpresa. O jornalismo, a interface que usamos para entender como as coisas funcionam e como elas afetam a sociedade e seus indivíduos, forma a base do conhecimento público sobre a ciência, a política e muitos outros campos (Cramerotti, 2009, p.23).

CAPÍTULO 2

JORNALISMO ESTÉTICO: CONEXÕES ENTRE ARTE E JORNALISMO

O jornalismo tradicional sempre enfrentou o desafio de representar a realidade de forma precisa e imparcial, buscando transmitir informações de maneira objetiva, para que o público possa formar suas próprias conclusões. No entanto, como uma maneira de questionar a noção de objetividade e de tentar integrar elementos subjetivos na narrativa jornalística, o jornalismo estético surge como uma nova perspectiva que desafia essa tradição ao explorar a delicada fronteira entre objetividade e subjetividade. Enquanto o jornalismo tradicional busca a objetividade, o jornalismo estético acolhe a subjetividade artística como uma ferramenta para comunicar de maneira singular e profunda. O jornalismo estético questiona as ideias convencionais sobre como as notícias são apresentadas, desafiando o público a repensar como a realidade pode ser representada e interpretada. É uma abordagem que incorpora elementos artísticos, como a subjetividade e a estética, e pode incluir o uso de técnicas artísticas para transmitir além dos fatos narrados. Ao fazer isso, o jornalismo estético confronta a ideia de que a objetividade estrita é a única maneira de representar a realidade e procura equilibrar objetividade e subjetividade nessa representação.

Sob essa perspectiva, a realidade pode ser multifacetada e, diante desse contexto, o público é encorajado a reconsiderar como percebe e interpreta as informações e a entender que a subjetividade e a estética também desempenham um papel importante na formação da compreensão do mundo. Por isso, além de conceituar o jornalismo estético, neste capítulo serão abordados também os conceitos de objetividade e subjetividade no jornalismo.

2.1 A dualidade entre Objetividade e Subjetividade no jornalismo

A subjetividade é um conceito complexo e multifacetado, que pode ser entendido de diferentes maneiras em diferentes contextos. Neste trabalho, a subjetividade é compreendida a partir da perspectiva psicanalítica, segundo a qual o conjunto de sentimentos, pensamentos e experiências internas de um indivíduo moldam a sua percepção do mundo e a construção da sua identidade. Isto é, se refere à natureza subjetiva e pessoal da experiência, pensamento e perspectiva de um indivíduo, e está relacionada a

maneira como as pessoas percebem e interpretam o mundo com base em suas emoções, valores, crenças, experiências e pontos de vista individuais. Isso significa que a forma como as coisas são percebidas e interpretadas não são apenas influenciadas por fatores objetivos e mensuráveis, mas também profundamente moldada por aspectos pessoais e internos.

Assim, é preciso reconhecer que a subjetividade pode influenciar a forma como as pessoas percebem a realidade e interpretam informações, o que pode resultar em diferentes pontos de vista e opiniões sobre um mesmo assunto. Ou seja, trata-se do reconhecimento de que a subjetividade e a perspectiva pessoal do jornalista fazem parte do processo jornalístico e podem influenciar a escolha de histórias, a narrativa e a apresentação dos fatos.

A subjetividade é um aspecto fundamental do jornalismo contemporâneo, que transcende a mera apresentação de fatos objetivos e informativos (Moraes; Anjos, 2020, p. 51). Por outro lado, ela também pode ser vista como um desafio para a objetividade e a imparcialidade do jornalismo.

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. (Moraes; Anjos, 2020, p. 52)

A busca pela objetividade, princípio fundamental que procura oferecer ao público informações imparciais e baseadas em fatos, permitindo que os leitores formem suas próprias opiniões de maneira informada e crítica, guia a prática jornalística. Para Pena (2020), a objetividade é uma aspiração ética que, embora nunca completamente atingida, direciona os profissionais da comunicação na tentativa de alcançar a imparcialidade e a precisão.

A ideia de objetividade está intrinsecamente conectada à estrutura que não apenas influencia o jornalismo, mas também a sociedade como um todo, e tem suas raízes na racionalidade moderna⁴. Essa racionalidade serviu como uma das bases fundamentais do

⁴A racionalidade moderna é caracterizada pelo primado da razão, da lógica e do pensamento crítico como métodos fundamentais para adquirir conhecimento, tomar decisões e abordar questões complexas. Embora tenham abordagens distintas e contextos históricos diferentes, tanto o Iluminismo quanto o Positivismo

jornalismo, moldando as noções de verdade e credibilidade com base em uma mentalidade positivista, binária e simplista para compreender os acontecimentos. Isso incluiu a negação ou restrição da subjetividade nos processos de entendimento, apoiando-se em métodos e técnicas associados ao cientificismo moderno, como a verificação e a prova empírica. Essa estrutura, na qual a noção predominante de objetividade jornalística está baseada, atua como um mecanismo limitador na forma como a realidade é percebida e interpretada na prática jornalística (Silva; Moraes, 2019, p.2-5).

O jornalismo é considerado uma forma de conhecimento com um alto grau de verdade, compartilhando semelhanças com o conhecimento gerado pela ciência, cujas origens, no século XVII, estão ligadas à burguesia emergente, que influenciou até mesmo as formas de comunicação e escrita que se desenvolveram desde então. Essa estrutura também definiu os objetivos dos conhecimentos, enfatizando a objetividade, a neutralidade e a universalidade, princípios que orientaram tanto a ciência quanto as práticas jornalísticas (Silva; Moraes, 2019, p.2-5).

No decorrer do século XIX, a objetividade se tratava apenas da separação entre informação e opinião. “Assim, em um primeiro momento, a ideia de objetividade surgiu como alternativa para o modelo de jornalismo mais opinativo, ideológico e partidário” (David, 2015, p.1). Entretanto, nesse mesmo espaço de tempo, com a Teoria do Espelho⁵, a preocupação com a objetividade também envolvia o posicionamento e a conduta profissional do jornalista. Por isso, era exigido que os jornalistas não se envolvessem pessoalmente, ou seja, que mantivessem imparcialidade diante dos fatos, uma vez que a ideia era que os eventos falassem por si mesmos (David, 2015, p.1).

No entanto, para a maioria dos teóricos do jornalismo, o conceito de objetividade apenas começou a ser, de fato, aplicado no início do século XX (Pena, 2020, p.50). Durante esse período, o conceito de objetividade foi interpretado como uma maneira de garantir a veracidade dos fatos. Os jornalistas começaram a reconhecer a subjetividade e passaram a questionar se os fatos eram uma representação absoluta da verdade ou um reflexo fiel da realidade. Como uma maneira de lidar com essa incerteza, foram adotados procedimentos técnicos como uma forma de garantir pelo menos uma objetividade aproximada.

moldaram a forma como a racionalidade moderna é entendida e influenciaram profundamente o pensamento intelectual e o desenvolvimento social ao longo da história.

⁵ A Teoria do Espelho é considerada a primeira no campo do jornalismo e sustentava, principalmente, que os acontecimentos deveriam ser retratados como reflexos fiéis da realidade.

Tanto a impessoalidade quanto a objetividade têm sido questionadas pela teoria do jornalismo há algum tempo, embora ainda sejam frequentemente invocadas na prática profissional. Atualmente, entende-se que a objetividade, no jornalismo, não implica em eliminar o subjetivo por completo, mas sim em adotar uma postura consciente que minimize a influência das opiniões pessoais do jornalista no processo de produção das notícias. Dessa forma, “é o próprio jornalista que aprende a aliar a objetividade e a subjetividade” (David, 2015, p.2). Contudo, apesar da busca por objetividade e imparcialidade, os relatos jornalísticos frequentemente carregam traços de subjetividade, tornando-se, de certa forma, a história do presente contada e escrita pelos próprios jornalistas (Prado; Becker, 2011, p. 41 apud. Motta, 2002, p. 15, 20).

A objetividade é definida em oposição à subjetividade, o que é um grande erro, pois ela surge não para negá-la, mas sim por reconhecer a sua inevitabilidade. Seu verdadeiro significado está ligado à ideia de que os fatos são construídos de forma tão complexa que não se pode cultuá-los como a expressão absoluta da realidade. Pelo contrário, é preciso desconfiar desses fatos e criar um método que assegure algum rigor científico ao reportá-los. (Pena, 2020, p.50)

Assim, objetividade não significa ausência total de perspectiva, mas a adoção de um rigoroso método de apuração e verificação dos fatos, garantindo a veracidade das informações. No entanto, esse ideal enfrenta desafios inerentes à natureza humana e às pressões do mercado, de modo que a subjetividade é suprimida na linguagem, que “visa à impessoalidade no discurso com fins de assegurar neutralidade, totalidade e valor de verdade” (Silva; Moraes, 2019, p.13).

A objetividade, então, surge porque há uma percepção de que os fatos são subjetivos, ou seja, construídos a partir da mediação de um indivíduo, que tem preconceitos, ideologias, carências, interesses pessoais ou organizacionais e outras idiosincrasias. (Pena, 2020, p.50)

Dessa forma, a objetividade no jornalismo, conforme Pena (2020), não é uma negação da subjetividade do jornalista, mas sim um esforço consciente para apresentar os fatos de maneira a aproximar-se da realidade, como se fosse possível registrá-la tal como ela é. “Quando o público e os jornalistas percebem que os textos são influenciados pela subjetividade e podem distorcer a realidade – até mesmo por força do inconsciente, como demonstrou Freud –, o mundo encontra-se em plena crise do sistema democrático” (Pena, 2020, p.50-51).

Como apresentado por David (2015, p.3,4), a partir da perspectiva de Daniel Cornu (1998), a objetividade é categorizada em cinco diferentes pilares: epistemológico, psicológico, pragmático, ético e ideológico. No contexto do pilar epistemológico, a

objetividade jornalística é percebida como a busca pela representação precisa dos acontecimentos, em que a notícia reflete de maneira exata o que ocorreu. Entretanto, essa perspectiva é contestada pelo construtivismo, que argumenta que a objetividade científica também não é possível, “na medida em que não é possível conhecer um objeto sem que exista a figura do observador” (David, 2015, p.3). Da mesma forma, a objetividade no jornalismo é considerada uma ilusão, um mito, visto que a realidade não pode ser apreendida de forma completa. Além disso, essa crença na objetividade jornalística se torna ainda mais contraditória quando observamos os métodos usados na prática jornalística. Considerando que os relatos de notícias são construídos, a ideia de que as notícias são simples reflexos ou espelhos da realidade é rejeitada. Isso ocorre porque é praticamente impossível separar completamente essa realidade dos meios de notícias em si. Mesmo com esforços consideráveis para refletir a realidade de maneira fiel, inevitavelmente ocorre uma construção e, por vezes, distorção dos fatos. Se a objetividade for considerada como uma maneira de observar um objeto, especialmente no contexto do jornalismo, em que esse objeto envolve indivíduos, “acaba sendo praticamente impossível tentar enquadrá-la nessas aplicações” (David, 2015, p.4).

A construção do discurso jornalístico envolve táticas que visam criar um efeito de realidade. É necessário recontar os eventos com elementos identificáveis, como evidências visuais e depoimentos, empregando uma narrativa convincente e oferecendo explicações para o que ocorreu (Weber; Coelho, 2011, p.57, apud. Charaudeau, 2004). Essa busca por "plausibilidade e exatidão" é intrínseca ao discurso jornalístico informativo, no qual a correspondência do enunciado com a realidade resulta em uma verdade material, indo além da lógica pura (Weber; Coelho, 2011, p.57, apud. Sodré, 2009, p. 186). Essas estratégias permeiam todo o campo jornalístico, sendo o jornalista o mediador autorizado para produzir esse discurso (Weber; Coelho, 2011, p.57).

A sociedade confunde a objetividade do método com a do profissional, e este jamais deixará de ser subjetivo. E também confunde texto com discurso, o que fica claro na separação dogmática entre opinião e informação.[...] Mas o que se observa no jornalismo atual é uma simbiose, não uma separação. A notícia nunca esteve tão carregada de opiniões. E um dos objetivos é justamente atender ao critério de objetividade que obriga o jornalista a ouvir sempre os dois lados da história. Os jornais valorizam mais as declarações do que os próprios fatos. Ou seja, preocupam-se mais com os comentários sobre os acontecimentos do que com os acontecimentos em si.[...] Nas páginas dos jornais, a reserva de espaço específico para artigos de opinião, separando-os das reportagens, contribui para a confusão. Como diz o professor Carlos Chaparro, citado por Moretzshon, isso ilude o leitor e leva-o a acreditar em notícias como informação purificada, livre de pontos de vista, o que é inteiramente ilusório. (Pena, 2020, p.51-52)

A objetividade assume um papel central e uma perspectiva técnica crucial na identificação do discurso jornalístico. Esse princípio é fundamental para assegurar que a verdade prevaleça e valide a notícia, seguindo normas estabelecidas pelo campo do jornalismo. Mesmo que seja considerada uma demanda aparentemente complexa para as instituições e jornalistas essa exigência é essencial. A objetividade é tanto um ritual quanto uma estratégia preventiva para o jornalista, visto que a verificação dos fatos na notícia é uma realização que possui dimensões políticas e profissionais (Weber; Coelho, 2011, p.58, apud. Tuchman,1983, p. 95-96).

Contudo, David (2015, p.4 apud. Cunha, 2010) reitera que o jornalista não é uma tela em branco, mas possui um olhar marcado por variantes de gênero, idade, formação profissional e cultura. A autora estabelece uma analogia entre a realidade e uma tela, na qual tanto a objetividade quanto a subjetividade são as diferentes lentes através das quais observamos essa imagem. Da mesma forma, conforme a perspectiva de Pena (2020), os eventos são interpretados de forma subjetiva, ou seja, moldados pela influência de um indivíduo que traz consigo preconceitos, ideologias, necessidades, interesses pessoais ou institucionais entre outros aspectos pessoais.

Já, no pilar psicológico, apresentado por Cornu (1998), há uma preocupação com a subjetividade do jornalista e a maneira como ele percebe os eventos. Mesmo ao tentar aderir às normas regulamentares de sua profissão, não é viável ignorar todos os elementos que o singularizam e que influenciam a construção de sua perspectiva sobre a realidade (David, 2015, p.5, apud. Cornu, 1998, p. 100).

Sob a perspectiva pragmática, embora a busca pela objetividade seja um ideal importante no jornalismo, os jornalistas enfrentam desafios e pressões que podem afetar sua capacidade de serem completamente objetivos. Portanto, em vez de negar a objetividade, essa abordagem reconhece que a objetividade, muitas vezes, é limitada e condicionada pelas circunstâncias reais em que o jornalismo é produzido. Dessa forma,

[...] o que acontece é que não há uma negação da objetividade, mas sim a constatação de que esta é reduzida aos procedimentos de produção de notícia, às técnicas e todo o conjunto de operações. Isso acaba sendo uma forma de justificar que os procedimentos de rotina e de elaboração das notícias - como a apresentação de pontos de vista opostos, as citações, a estatística - criam o efeito de real, a noção de objetividade. (David, 2015, p.5)

Em outras palavras, essa abordagem funciona como uma estratégia para garantir, pelo menos, uma objetividade aproximada. No entanto, não se pode negar que as escolhas e o tratamento das informações, inerentes ao próprio método de produção de notícias,

acabam por favorecer determinados eventos em detrimento de outros (David, 2015, p.5). Esses processos de “objetivação” permitem ao jornalista justificar seus erros.

A partir do ponto de vista ideológico, observa-se a influência dos princípios da tradição marxista e da Escola de Frankfurt, nos quais a objetividade é interpretada como um meio para favorecer a subjetividade, isto é, para perpetuar e fortalecer os interesses, pontos de vista e ideologias das elites dominantes na sociedade. “Nesse aspecto, não faz sentido insistir na ideia de uma objetividade jornalística” (David, 2015, p.6).

Porém, no exercício do jornalismo, procura-se alcançar a objetividade na forma e no conteúdo, de modo que os termos que deixam transparecer, de alguma forma, a subjetividade, devem ser excluídos. O texto jornalístico deve inspirar confiança. No entanto, é importante salientar que essa confiança não deve ser interpretada como uma garantia absoluta da precisão dos fatos, uma vez que o texto jornalístico, como qualquer outro, não pode ser considerado livre de influências e sem ao menos uma pequena dose de elementos ficcionais. No que tange a linguagem, ela não tem a capacidade de transmitir diretamente o significado intrínseco dos eventos, e uma linguagem verdadeiramente neutra é impossível (David, 2015, p.9-10).

Além disso, David (2015) discute a relação entre objetividade e emoção. De um lado, a objetividade no jornalismo implica na ausência de envolvimento emocional, na narração dos eventos sem paixão, na busca da imparcialidade através da inclusão de diversas fontes e na escolha de palavras consideradas neutras. Isso exige um distanciamento das pessoas envolvidas, das circunstâncias do acontecimento e das diferentes versões a ele associadas. Também requer evitar o envolvimento das partes interessadas, manter o equilíbrio e minimizar o contato com os objetos da narrativa. Portanto, é importante manter uma distinção clara entre comentários e opiniões, que podem conter subjetividade, e informações, que devem ser apresentadas de forma imparcial (David, 2015, p.10, apud. Christofolletti, 2004, p. 64).

Para outros autores, no entanto, o bom jornalismo não pode ser desprovido de emoção e a objetividade excessiva é desumana e, por isso, incompatível com o jornalismo (David, 2015, p.10, apud. Franco, 2004). Há, ainda, quem defenda que as convicções pessoais não prejudicam a qualidade de um texto jornalístico, pois o jornalismo não está necessariamente vinculado à neutralidade ou à indiferença do jornalista. O jornalismo deve aproveitar as emoções humanas, incluindo a indignação, como ferramentas para cativar o público (David, 2015, p.10).

Enquanto observo, não me uno, mantenho uma distância segura. Mas, quando abandonamos esse lugar (essencial também no cotidiano jornalístico, tão baseado na prática etnográfica) que não se fecha ao encontro, abro a possibilidade de meu olhar não ser o que domina, o entendido como não-contaminado, o isento, o “objetivo”, enfim. O subjetivo é tão necessário quanto o objetivo para a existência do propagado “bom jornalismo”, e a recusa do primeiro trouxe não só prejuízos para a prática (e teoria), mas principalmente para aqueles e aquelas que eram por este jornalismo traduzidos. Ele possui uma potência transformadora/reparadora que pode ajudar a empreender movimentos urgentes no pensar e no fazer jornalísticos. (Silva; Moraes, 2019, p.15)

Isto posto, a subjetividade se evidencia não apenas nas expressões audaciosas e no uso de uma linguagem rica, mas também na liberdade do jornalista em assumir sua posição como observador ativo e interlocutor da história. Dessa maneira, o jornalismo não tem a intenção de ser um espelho da realidade, mas sim de iluminar acontecimentos. Isso pode envolver uma linguagem mais flexível e que, até mesmo, abra espaço para a interpretação.

2.2 Estética e Jornalismo

A função estética não se limita à arte, dada a composição da cultura, da comunicação e do entretenimento, como no capítulo anterior. Além da arte, existem outros fenômenos, fatos e atividades produzidos pela ação humana que proporcionam experiências estéticas. No contexto do jornalismo, a relação entre estética e jornalismo está se tornando cada vez mais relevante. A estética tem sido considerada uma ferramenta importante para melhorar a comunicação visual e apresentar informações aos leitores. Essas duas áreas, aparentemente díspares à primeira vista, convergem e se influenciam para criar novas narrativas e formas narrativas. Nesse sentido, Cramerotti (2009) sugere que a utilização de técnicas estéticas pode enriquecer a prática jornalística, tornando-a mais envolvente, emocional e imersiva para o público.

A questão de como a arte e o jornalismo se sobrepõem é abordada pelo autor a partir do argumento que ambos os campos compartilham o objetivo de produzir significado e interpretar a realidade, mas que a abordagem estética do jornalismo é muitas vezes negligenciada. Diante desse contexto, Cramerotti (2009) sugere que o uso de técnicas estéticas pode contribuir para a prática do jornalismo e desafiar as normas estabelecidas do que é considerado objetividade e verdade na mídia, visto que a noção de objetividade muitas vezes é limitadora e que a inclusão dessas técnicas pode ajudar a revelar diferentes perspectivas e nuances em uma história.

Para o autor, as possibilidades estéticas associadas ao jornalismo são baseadas em duas considerações (Cramerotti, 2009, p. 22). Primeiro, o próprio jornalismo tradicional usa uma tradição estética altamente desenvolvida, que, ao longo do tempo, caracterizou-se pela objetividade. Nesse sentido, o público, enquanto consumidor da notícia, não a considera mais como estética, aceitando-a acriticamente. Em segundo lugar, a introdução de uma estética diferente é uma forma de desafiar a supremacia do *status quo*. Os métodos jornalísticos desempenham um papel importante na interpretação do mundo, proporcionando uma sensação de segurança, ao estabelecer uma ordem para os eventos externos e construindo uma forma de comunicação universalmente compreensível. Assim, os jornalistas são responsáveis por comunicar informações que cheguem às massas e sirvam de interface para entender como as coisas funcionam e afetam a audiência, desde a ciência até a política. Nesse sentido,

Uma abordagem estética do jornalismo e da reportagem de fatos é um modo que se relaciona com a realidade e nossa experiência do mundo: a arte é outra tentativa de representar o ambiente em que vivemos e a maneira como o experimentamos. Se o jornalismo em geral pode ser considerado uma visão do mundo (do que aconteceu e sua representação), então a estética seria a visão da visão: uma ferramenta para questionar tanto a seleção do material entregue quanto as razões específicas pelas quais as coisas são selecionadas. (Cramerotti, 2009, p.28, tradução nossa)

Enquanto o jornalismo busca fornecer uma visão objetiva dos acontecimentos e como eles são retratados, a estética vai além e questiona tanto as escolhas de conteúdo quanto a razão das escolhas. Por meio da arte, são exploradas formas alternativas de expressar a realidade e sua percepção. Dessa forma, a estética se torna uma ferramenta para desafiar e explorar as nuances da compreensão e interpretação popular do mundo, de modo que a intersecção entre estética e jornalismo pode oferecer novas oportunidades para contar histórias, envolver o público e transmitir informações de maneira impactante. A estética acrescenta uma nova dimensão ao jornalismo, tornando-o não apenas informativo, mas também emocionalmente envolvente. A aplicação de elementos estéticos oferece a sensação de testemunhar um relato que não passa por interferências ou mediação “Assim, mesmo que raramente reconhecida, a interação entre estética e jornalismo é uma característica comum: um artefato cultural difundido, não um campo especial de prática” (Cramerotti, 2009, p.21).

Assim, a arte seria a forma estética da informação e uma outra tentativa de representar o ambiente no qual o público está inserido e como ele o percebe e vivencia. Segundo Cramerotti (2009), a integração com outros formatos de informação, como a

arte, pode gerar oportunidades em vez de limitações. Isto é, quando o jornalismo incorpora elementos estéticos, criativos e artísticos em suas práticas, em vez de prejudicar sua função informativa, pode enriquecê-la. “Ir além das fórmulas do jornalismo profissional é um passo para entender (ou não entender de forma significativa) a realidade que estamos vivendo; caso contrário, olhamos para o nosso mundo sem ir além de sua aparência” (Cramerotti, 2009, p.28). É a partir dessa visão do autor que surge o conceito de jornalismo estético.

“O que chamo de jornalismo estético envolve práticas artísticas na forma de investigação de circunstâncias sociais, culturais ou políticas. Seus resultados de pesquisa tomam forma no contexto da arte, e não através dos canais de mídia” (Cramerotti, 2009, p.21). Desse modo, o jornalismo estético busca transcender os formatos tradicionais do jornalismo, incorporando elementos artísticos como estratégias visuais, performances, instalações e intervenções em espaços públicos.

[...] minha sugestão de um jornalismo 'sendo' estético leva em conta um conceito de estética como algo diferente de um estado de contemplação. É, antes, a capacidade de uma forma de arte de colocar nossa sensibilidade em movimento, e converter o que sentimos sobre a natureza e a raça humana em uma experiência concreta (visual, oral, corporal). (Cramerotti, 2009, p.21, tradução nossa)

A interação entre o jornalismo e as artes surge como uma oportunidade para ambos os campos, visto que o jornalismo estético proporciona outras formas de interpretação do mundo, que se diferenciam daquelas encontradas na arte e no jornalismo convencional. Dessa forma, é preciso questionar não somente como a arte e o jornalismo retratam e influenciam o mundo, mas também como essa colaboração pode transformar o significado atribuído a ele. Ou seja, “[...] precisamos questionar não a maneira como a arte e o jornalismo transformam o mundo, mas a maneira como eles podem transformar o significado do mundo” (Cramerotti, 2009, p.28, apud. Flusser, 2000).

Para Cramerotti (2009), o jornalismo não se limita a transmitir informações de maneira objetiva e imparcial, mas também busca envolver emocionalmente o público, por meio de uma experiência, e provocar reflexões críticas sobre os temas abordados. A estética, nesse contexto, desempenha um papel fundamental na forma como as histórias são contadas, utilizando recursos criativos e estilísticos para despertar o interesse e a participação ativa dos receptores da informação. O jornalismo estético seria, então, a convergência entre arte e jornalismo, de modo a explorar as possibilidades de combinar abordagens estéticas e técnicas jornalísticas na produção de informações e narrativas.

Na tentativa de construir uma alternativa a tais aparatos *mainstream*, a arte tende a usar métodos investigativos para obter um certo conhecimento sobre um problema, situação, narrativa individual ou histórica. [...] O conteúdo é - e continua sendo - importante, mas é muito difícil para um artista estar à altura das capacidades de pesquisa de um jornal ou estação de TV padrão. Portanto, o artista tem que jogar suas cartas revelando uma estética de verdade universalmente aceita, ou seja, usando outra estética, que revela a primeira como tal. (Cramerotti, 2009, p.21, tradução nossa)

Assim, a arte contemporânea, além de informar, desafia e inova na forma como representa e comunica os problemas do mundo, expandindo as fronteiras da expressão artística e da narrativa jornalística.

Em muitas bienais e exposições de grande escala que ocupam o panorama cultural de hoje, as obras de arte frequentemente abordam questões sociais, políticas, humanitárias e ambientais na linguagem do jornalismo investigativo. Dessa forma, documentários, reportagens fotográficas com texto, pesquisas de arquivo e entrevistas dão nova relevância ao ambiente artístico contemporâneo, quase como se a arte - também graças à tecnologia da imagem digital - tivesse acesso privilegiado a uma forma de comunicação não censurada. Não é que a urgência de certas questões tenha ganhado visibilidade apenas nas artes; pelo contrário, essa urgência é atualmente tão alta que os artistas não podem deixá-la fora de sua prática e sentem a necessidade de "informar" o público. No entanto, para ir além da forma linear de propor uma "verdadeira" versão do real, é também necessário inventar uma nova linguagem para contar a história urgente. (Cramerotti, 2009, p.29, tradução nossa)

Ao incorporar abordagens artísticas, o jornalismo estético busca desafiar as convenções e os dogmas da objetividade jornalística, permitindo que os comunicadores adotem perspectivas subjetivas e explorem diferentes formas de expressão para transmitir informações e estimular o engajamento do público. Por meio dessa abordagem, o jornalismo estético procura ampliar o alcance e o impacto das histórias contadas, ao mesmo tempo em que questiona as normas tradicionais do jornalismo e da arte. “O jornalismo estético torna possível contribuir para a construção do conhecimento (crítico) com o mero uso de um novo 'regime' estético, que tem o efeito de levantar dúvidas sobre o valor de verdade do regime tradicional” (Cramerotti, 2009, p.22).

Quando o jornalismo se abre para incorporar elementos artísticos, como estética, narrativa e expressão criativa, há uma ampliação das ferramentas disponíveis para transmitir informações e envolver o público. Da mesma forma, as artes podem se beneficiar da base factual e do compromisso com a verdade do jornalismo, trazendo uma perspectiva crítica e investigativa para as obras. A relação entre esses dois campos orienta a busca por novas formas de transformar o significado do mundo, abrindo caminho para uma narrativa mais rica, diversa e impactante.

Segundo Rocha (2013, p.33), a relação entre estética e comunicação se concentra em como a arte e a experiência estética usam mídia, tecnologia e produtos de mídia para se expressar e se revelar.

[...] algumas proposições teóricas afirmam que o próprio ato comunicativo apresenta-se num entrecruzamento das esferas poéticas e estéticas do Ser. Isto significa dizer que o ato da comunicação não se restringe apenas à manifestação do logos, mas também à manifestação de afetos, emoções, sentimentos, sensações. A comunicação estaria intrinsecamente ligada à estética, de modo que o próprio ato comunicativo apresentar-se-ia “na dimensão de sua relação entre sujeitos, partindo do princípio de que é no indivíduo, em sua sensação perceptiva – sua *aesthesis* – que está centrado o processo comunicativo” (Rocha, 2013, p.33, apud. Martino, 2007, p. 11).

Dada a relação entre jornalismo e estética, esse pode ser pensado como um sujeito comunitário que transmite um sentimento de pertencimento a um grupo. Além disso, se considerarmos a comunicação também como um ato estético, o jornalismo oferece um bom exemplo para analisar sob essa perspectiva. Neste caso, o foco não está apenas nas técnicas utilizadas no jornalismo, mas também nos especialistas que transmitem a mensagem: os comunicadores e, neste caso, mais especificamente os jornalistas. Eles são responsáveis por contar histórias sobre a realidade usando-as como material para criar significados e interpretações do mundo ao seu redor. Os jornalistas precisam dominar as técnicas profissionais, mas mesmo que uma empresa de comunicação deseje essas qualidades, os jornalistas não são seres puramente racionais, objetivos, neutros ou imparciais, como dito anteriormente. Eles usam suas sensibilidades naturais para contar histórias e se conectar com outras pessoas. Hoje, podemos dizer que o jornalismo e os jornalistas precisam mais do que nunca de uma estética, de uma capacidade humana de sentir, de um encontro de consciência com o outro. Esse aspecto muitas vezes se perde na solidificação do ideal de objetividade e racionalidade que domina o discurso contemporâneo do jornalismo (Rocha, 2013, p.34).

Dentro desta configuração, deste novo paradigma estético ancorado nas partilhas, nos compartilhamentos de crenças, afetividades, conversas, trocas de sentimentos, de visões de mundo é que o jornalismo pode se manifestar, no sentido de estar aberto ao Outro, de compreender seus sentimentos, suas misérias, seus conflitos. Trata-se, pois, de tentar compreendê-los utilizando-se de sua sensibilidade, de sua osmose com o Outro [...]. Assim, a comunicação acontece nessa dialogia, nessa relação que estabelece com os Outros. Porém, é exatamente na questão do diálogo, da osmose que está a maior dificuldade que o sujeito comunicador tem de efetivamente se conectar com o Outro. Como a lógica do jornalismo está atrelada ao fluxo contínuo das sensações fugazes e imediatas, jornalista e público não conseguem ser capazes de vivenciar os sentimentos inscritos na duração. Diante do exposto, uma questão um tanto quanto retórica influencia-nos a indagar se a real capacidade dos indivíduos de sentir e vivenciar os sentimentos não estaria anestesiada com essa avalanche

de sensações, imagens, emoções e apelos aos estímulos sensoriais pelos quais eles são intensificamente compelidos e guiados. (Rocha, 2013, p.34-35)

A posição jornalística na arte surge como resposta a uma necessidade percebida por artistas de destacar temas que estão ausentes das informações da mídia convencional. Além disso, essa prática reflete uma tendência de utilizar métodos do jornalismo e da documentação para influenciar a opinião pública sobre questões específicas. A partir dessa última perspectiva, os artistas costumam atribuir um valor moral a essa forma particular de representação e explorar seu potencial de influência (Cramerotti, 2009, p.69-70).

Enquanto o jornalismo busca fornecer informações e respostas claras, a arte tem como propósito questionar essas informações e levantar questões mais profundas, expandindo a compreensão e interpretação que se possa ter das informações. No entanto, surge uma questão crítica sobre se essa fusão efetivamente desafia as narrativas predominantes da mídia ou acaba reproduzindo os mesmos mecanismos de informação adotados pelos meios de comunicação, sem questionar sua objetividade e seus métodos de produção (Cramerotti, 2009, p.69-70).

O ponto é que a arte não se trata de fornecer informações; trata-se de questionar essas informações. A arte não substitui a perspectiva jornalística por uma nova, mas amplia a possibilidade de compreender a primeira - onde o jornalismo tenta dar respostas, a arte se esforça para levantar questões. [...] O problema que temos hoje é que muita arte jornalística simplesmente tenta disseminar informações de uma maneira que é supostamente neutra; um artista não é melhor em produzir uma imagem mais transparente do real do que um jornalista. O que o artista pode fazer melhor, em vez disso, é construir um meio autorreflexivo, que "treina" seus espectadores a fazerem perguntas relevantes por si mesmos, em vez de aceitar (ou recusar pura e simplesmente) as representações conforme são propostas. (Cramerotti, 2009, p.29-30, tradução nossa)

A arte desafia as narrativas estabelecidas, incita reflexões e provoca emoções, abrindo espaço para questionamentos mais amplos sobre a natureza da verdade e da realidade e conduzindo o público a uma reflexão crítica sobre a informação. Nesse sentido, a arte não busca fornecer informações prontas para consumo, mas sim abrir espaço para reflexões e diálogos.

Os elementos desse processo de informação são "consumidos" pelo espectador, seja sequencialmente (como um todo de investigação) ou singularmente (como um evento não necessariamente vinculado ao que precedeu ou segue). Isso é o que distingue um processo de informação artístico de um jornalístico: não adicionando partes singulares para produzir um resultado algébrico, como na acumulação diária de relatórios jornalísticos, mas gerando cada vez uma atribuição de sentido pelo espectador. (Cramerotti, 2009, p. 31, tradução nossa)

Como traz Cramerotti (2009, p.23), a abordagem jornalística é aceita como portadora de registros verbais e visuais da realidade, uma vez que ela associa eventos em escala global a um modelo que é instantaneamente compreensível para a estrutura mental humana. Assim, o método jornalístico serve como a principal ferramenta para interpretar o mundo, oferecendo uma sensação de segurança ao estabelecer uma organização para o que ocorre "lá fora" e desenvolvendo um meio de comunicação universal. Dessa forma, a crescente presença do método jornalístico na arte contemporânea (e em diversas outras áreas) não é surpreendente, pois o jornalismo age como a interface para a compreensão do funcionamento das coisas e seu impacto sobre a sociedade. Ele serve como base para o conhecimento público em diversos campos, que vão da ciência à política. Por isso, dá-se que a arte e outras formas de informação estética favorecem o questionamento das informações que são recebidas, ampliando a perspectiva do público e a levando à busca por uma compreensão mais profunda, de modo que se torna uma alternativa ao jornalismo de massa.

Representar eventos de uma maneira não factual, ou seja, não necessariamente baseada em fatos objetivos, pode ser uma forma de proporcionar uma compreensão mais profunda da realidade do que uma representação estritamente baseada em fatos. Em alguns casos, mostrar como algo é representado ou encenado, em vez de simplesmente apresentar os fatos de maneira objetiva, pode revelar mais sobre a natureza fundamental da realidade. Isso ocorre porque a representação factual pode ser limitada e não abranger a complexidade ou as nuances de um evento ou fenômeno. “De um ponto de vista abstrato de "valor documental", revelar mecanismos não factuais, simplesmente encená-los ou revelar o ato de representar pode revelar o núcleo da realidade muito melhor do que uma representação factual” (Cramerotti, 2009, p. 37). Ou seja, representação factual pode fornecer uma visão superficial de um determinado evento, enquanto uma representação que revela como esse evento é encenado ou representado pode transmitir melhor os aspectos subjacentes, as motivações por trás das representações, as perspectivas envolvidas e os próprios processos de representação. Aspectos estes que podem enriquecer a compreensão da realidade, destacando não apenas o que aconteceu, mas também como e por que aconteceu da maneira como aconteceu.

O jornalismo estético poderia ser uma espécie de reação à homogeneização percebida do jornalismo tradicional e à globalização das notícias (redes de corporações controlando canais de informação). Fatos e histórias podem ser omitidos ou adicionados para moldar opiniões precisas no espaço público. (Cramerotti, 2009, p. 48, tradução nossa)

Seguindo essa linha de raciocínio, Cramerotti (2009, p. 39) traz três questionamentos fundamentais para entender o tema: seria possível que uma obra de arte baseada em critérios jornalísticos fornecesse um relato válido e reivindicasse autenticidade? Poderia ser uma interpretação subjetiva do que realmente aconteceu? As pessoas são capazes de gerar a realidade por meio da linguagem, interações, narrativas e performances?

Contudo, não se trata de estabelecer uma “verdade completa”. Em vez disso, a verdade deve ser entendida como algo que é construído a partir de vários momentos ou fragmentos de evidência ao longo do tempo e do espaço. A verdade, de acordo com Cramerotti (2009, p.42), não é simplesmente uma narrativa completa e incontestável obtida a partir de documentos oficiais ou testemunhas isoladas. Ao contrário, essas fontes são capazes de fornecer apenas partes da verdade, informações parciais e contextuais que podem ser capturadas em determinados momentos e lugares. Para o autor, a verdade trata-se do que o público, enquanto espectador ou receptor da informação, constrói ao reunir e articular esses momentos de verdade em uma narrativa coerente. Isto é, a narrativa é moldada pela perspectiva e interpretação da própria audiência. Isso destaca a relevância da interpretação e do envolvimento ativo do espectador na construção da sua compreensão da verdade. "A relevância da informação é o que faz a diferença entre um fato e um fato que faz manchetes: 'a notícia é, na verdade, o que está na mente de uma sociedade'" (Cramerotti, 2009, p. 44, apud. Stephens, 1988, p.9).

Em vez de meramente se dedicar a expor fatos objetivos e persuasivos para confirmar a autenticidade de uma imagem ou documento, a abordagem criativa na reportagem convida a audiência a mergulhar em uma reflexão mais profunda sobre os elementos que conferem autenticidade a um fato. Ou seja, a criatividade pode influenciar a percepção de autenticidade de um documento, como uma imagem. A contribuição criativa não visa convencer o espectador de que a imagem é verdadeira apenas por reforçar a credibilidade aparente. É um convite ao público para que seja examinado não apenas o conteúdo da imagem, mas também a forma como ele é apresentado, a linguagem usada e o contexto em que a imagem foi criada.

Como dito por Marshall McLuhan, "o meio é a mensagem". Isto é, o meio pelo qual uma mensagem é transmitida pode, ocasionalmente, ser mais relevante e influente do que o próprio conteúdo da mensagem. De acordo com Cramerotti (2009, p. 69-70), a famosa de McLuhan frase sugere como as novas formas de mídia moldam a percepção da sociedade, transitando de uma compreensão linear sobre o mundo, que se baseava em

narrativas orais e escritas, para um fluxo constante e contraditório de sinais, que são vistos e interpretados. Assim, o meio de comunicação em si, e não apenas o que ele contém, desempenha um papel fundamental na influência de percepções e interações sociais. Isso faz com que o público se pergunte se a representação em questão poderia ser verdadeira ou se há elementos de ficção, interpretação ou criatividade envolvidos.

A presença da criatividade na reportagem estimula o público a questionar quais componentes documentais são essenciais para validar a autenticidade de um registro. Em vez de buscar persuadir o espectador ao reforçar a credibilidade da imagem, seu propósito é incitar a audiência a examinar de perto tanto o conteúdo quanto a linguagem empregada para abordá-lo. Portanto, a pergunta central se torna: essa representação poderia ser verídica? (Cramerotti, 2009, p.42, tradução nossa)

A abordagem criativa na reportagem desafia a ideia de que um documento é autêntico apenas porque parece realista. Ela coloca em questão a natureza da autenticidade em si e estimula o público a ser mais crítico e reflexivo em relação às representações visuais e documentais que encontram. Considerando que “a verdade na reportagem é um mito: exceto por um envolvimento direto nos eventos da vida, apenas graus de aproximação são possíveis, sendo mais ou menos confiáveis de acordo com a posição do autor, preconceitos e obrigações para com os empregadores” (Cramerotti, 2009, p.22), a indagação central se transforma em algo mais do que a simples questão de "Isso é verdadeiro?" e se expande para "Como podemos definir a verdade e a autenticidade em um contexto visual e documental?"

Como propõe Cramerotti (2009, p.70-71), é preciso, primeiramente, questionar o que é visto e o que é assumido ser visto.

Os documentos e peças jornalísticas consumidos diariamente, além de expressar o ponto de vista de seus autores, representam um modelo para o que a teórica Kaja Silverman chamou de "tela cultural" (Silverman 1996). Este é o repertório de imagens que nos é apresentado em um determinado momento histórico e cultural (o que aqui significa nossas opiniões, crenças e associação de pensamentos). Baseando-se no trabalho do psicanalista Jacques Lacan, Silverman avança a ideia de que só podemos experimentar nossa realidade como uma versão particular do real, entendido como um conjunto de práticas e relações; essa parte específica do mundo é construída, em grande parte, pela tela. A maneira como vemos o mundo e como somos vistos pelos outros é sempre mediada por imagens. As imagens de televisão não produzem "cultura", mas estabelecem uma relação rigorosa entre o que vemos e o que sabemos: elas formam a condição para vermos (Becker 2004). Assim como a linguagem pré-figura nossa chegada ao mundo e nos permite interpretar sinais, um catálogo de imagens nos fornece possibilidades e limitações para entender o mundo. A tela define nossa ideia de outros, mas também de nós mesmos, uma vez que incorporamos nossas expectativas na maneira como nos apresentamos. (Cramerotti, 2009, p.70-71, tradução nossa)

Isso implica que, ao mudar a coleção de imagens e introduzir novo material em circulação, a maneira como pessoas e circunstâncias são socialmente avaliadas também muda. Além disso, existem maneiras predominantes de ver e avaliar, que criam uma versão acessível do mundo para a compreensão humana. O jornalismo convencional desempenha um importante papel no estabelecimento dessa predominância. Dessa forma, [...] em uma determinada cultura, o que é ideologicamente considerado como realidade é, na verdade, uma "ficção dominante" (Cramerotti, 2009, p.71, apud. Silverman, 1996, p. 178).

Nesse contexto, é preciso considerar que os jornalistas profissionais não são os responsáveis pela maior parte da produção de informações. A internet permitiu que indivíduos e grupos distintos participassem ativamente da criação de conteúdo informativo, muitas vezes oferecendo perspectivas e abordagens diferentes das dos meios de comunicação tradicionais. A ascensão de tecnologias acessíveis, como *smartphones* e câmeras, mudou a percepção da autenticidade na representação da realidade. Com a disseminação desses dispositivos móveis, o público passou a conferir simplicidade e autenticidade a imagens e vídeos produzidos de forma autoral, de maneira amadora, como uma forma mais verdadeira de representação. Esses vídeos e imagens frequentemente registram acontecimentos de maneira franca e sem a intervenção do crivo profissional, dando origem à convicção de que eles podem proporcionar uma perspectiva mais autêntica da realidade (Cramerotti, 2009, p.44). “A instantaneidade desses dispositivos cria "uma impressão de eventos significativos em desenvolvimento com o repórter como testemunha ocular, mas à custa do contexto, da imparcialidade e talvez da precisão" (Cramerotti, 2009, p.71, apud. Robinson; Brown; Goddard; Parry, 2005, p.952).

Sobre a comunicação visual, David Natharius (2004) apresenta dois princípios fundamentais. De acordo com o primeiro, o autor sugere que à medida que o conhecimento é adquirido, a capacidade de extrair significados de experiências visuais aumenta. Isso implica que a compreensão de imagens e informações visuais é enriquecida à medida que mais informações e contexto são adquiridos. O segundo princípio, destaca a relevância de questionar o que está ausente nas representações visuais apresentadas pelos meios de comunicação. Natharius (2004) enfatiza que devemos considerar como esses meios selecionam e moldam as imagens que moldam a sociedade, assim como o que eles optam por não mostrar. Essa omissão pode ser tão significativa quanto a própria imagem e pode influenciar a compreensão da realidade. A partir dessa concepção, compreende-se que apesar da crença na percepção visual como a mais precisa e objetiva

entre os instintos humanos, ela é subjetiva e culturalmente condicionada. Assim como as pessoas são ensinadas a ler e escrever, também são instruídas a "ver" o mundo ao seu redor de maneiras específicas. A interpretação do que observam é influenciada pelo contexto cultural em que foram criadas e pelas informações que acumularam ao longo do tempo. Consequentemente, o que consideram como verdade frequentemente é determinado pela interação dessas percepções dentro de sua estrutura cultural e conjunto de conhecimentos. "Não sabemos o que estamos vendo até aprendermos o que é que estamos vendo" (Natharius, 2004, p.242).

Susan Sontag (2004) aborda o tema de outra forma. Para a autora, a fotografia tem a capacidade de conferir às coisas reais a qualidade das imagens que as reproduzem. Isso significa que as fotos, filmes e vídeos têm o poder de moldar a forma como o mundo é percebido, o que influencia a compreensão e a interpretação da realidade. Sontag (2004) também faz uma conexão política importante, destacando que a fotografia, devido às suas características de espetáculo (para o público em geral) e vigilância (para o governo), se torna uma ferramenta para promover ideologias dominantes. Ou seja, as imagens fotográficas podem ser usadas para moldar a opinião pública e para fins políticos, seja exibindo eventos de forma espetacular para persuadir as massas ou sendo usadas para vigilância e controle por parte do governo. Dessa forma, a fotografia não é apenas uma representação neutra da realidade, mas também uma ferramenta capaz de moldar a percepção sobre a realidade e que pode ser usada para fins políticos e ideológicos.

Baseado nas concepções desses autores, a questão que deve ser colocada é "em que condições algo pode ser considerado verdadeiro?". É crucial reconsiderar as condições em que as histórias são contadas a cada vez. A dificuldade em determinar a veracidade de uma informação não depende apenas da quantidade de fontes disponíveis, mas da maneira como essa informação é apresentada e organizada. Em última análise, o que importa não é tanto o que realmente aconteceu, mas como as pessoas são influenciadas a pensar sobre o que aconteceu (Cramerotti, 2009, p.72 apud. Foucault, 1980). Assim, a construção da realidade é moldada não apenas pelos fatos, mas também pela maneira como esses fatos são apresentados e interpretados pela mídia e pela sociedade. Para ilustrar este ponto de vista, Cramerotti (2009, p.72), cita alguns exemplos da história recente da humanidade nos quais os processos de informação da mídia tiveram um impacto significativo na forma como a sociedade age. Em 1951, uma reportagem fotográfica sobre a fome em Bihar, na Índia, publicada na revista *Life*, influenciou o governo dos Estados Unidos a tomar medidas para ajudar, alocando um excedente de

trigo para aliviar o desastre. Outros casos ocorrerem durante a Guerra da Bósnia e a Guerra do Golfo, nos quais relatórios documentais veiculados na televisão e nos jornais dos Estados Unidos e da Europa desempenharam um papel fundamental na tomada de decisões, causando intervenções militares, pânico generalizado e esforços humanitários, independentemente da veracidade factual desses relatos. Esses exemplos ilustram como a capacidade de compreender a realidade está estreitamente relacionada à habilidade de moldá-la por meio da influência da mídia.

Cada cultura constrói sua própria versão do que é verdadeiro (e o que não é) e o sistema para reconhecê-lo. A "verdade" está vinculada em uma relação circular com sistemas de poder que a produzem e a sustentam, bem como com os efeitos do poder que ela induz e que a ampliam. Um "regime" de verdade. (Cramerotti, 2009, p. 73 apud. Foucault, 1980, p.133, tradução nossa).

Há, ainda, no jornalismo estético, a questão do público mais ou menos especializado em arte, como aborda Cramerotti (2009). Certas obras de arte, especialmente aquelas que incorporam abordagens distintivas ou não convencionais, são destinadas a serem apreciadas dentro do contexto artístico. Isso significa que o público que pode verdadeiramente entender e valorizar essas obras é aquele que opta especificamente por se envolver com esse tipo de exibição artística. Isso não é uma crítica a essas obras de arte ou aos espaços que as exibem, que nem sempre são acessíveis a todos os públicos. Pelo contrário, a compreensão e apreciação desse tipo de arte depende do público que se envolve com ela dentro do contexto artístico adequado, no qual ela pode ser plenamente compreendida e valorizada. (Cramerotti, 2009, p. 39). E isso não é exclusivo da arte, pois qualquer forma de produção cultural, seja literatura, cinema, música, teatro ou arte visual, tem seu próprio público, que pode variar em níveis de especialização e compreensão. Não se trata de julgar se a arte é elitista ou inacessível, mas sim de reconhecer que diferentes formas de expressão cultural têm seus próprios públicos e demandas. Por esses motivos, Cramerotti (2009, p.40) deixa explícito que “[...] não se trata de substituir o jornalismo pela arte jornalística, mas de confrontar esse serviço público com um modo de abordagem diferente”.

A pesquisa jornalística, seja tradicional ou artística, muitas vezes começa com o objetivo de tornar informações visíveis. Ou seja, transformar informações em algo que possa ser observado, compreendido e comunicado visualmente. Assim, ter acesso a material visual de qualidade pode ser crucial para o sucesso de uma investigação jornalística, pois ajuda a transmitir informações de forma mais eficaz e envolvente. Artistas que utilizam técnicas de reportagem fotográfica, produção cinematográfica não-

ficcional e instalações de arquivo frequentemente têm como objetivo transmitir informações de forma realista, destacando a espontaneidade nas imagens e mostrando interesse por cenas comuns da vida cotidiana (Cramerotti, 2009, p.74 apud. Rehberg, 2005). Para Cramerotti (2009), a ideia de que a arte está completamente separada do mundo existente quando se trata de expressar críticas ou denúncias é questionável, principalmente quando comparado a um ato político, visto que ambos os campos são "uma disposição de palavras, uma montagem de gestos, uma ocupação de espaços" (apud. Rancière, 2007, p.264). Isso quer dizer que, quando comparados, tanto os atos artísticos quanto os políticos compartilham certas semelhanças fundamentais em sua natureza e em como impactam o mundo ao seu redor. Isto é, ambos são formas de comunicação e expressão que ocorrem dentro do contexto da sociedade e da cultura em que estão inseridos. A arte, mesmo quando aborda questões sociais ou políticas de forma crítica, não existe em um vácuo isolado do mundo real. Em vez disso, ela está enraizada na mesma realidade que as manifestações políticas Segundo Cramerotti (2009, p.74), "uma exposição de arte pode ser transformada em um vasto relatório jornalístico ou uma declaração política".

Se manifestações artísticas, políticas ou jornalísticas são equivalentes em sua estrutura, o que parece ser conhecimento (consciência de fatos e situações) só é conhecível por meio das práticas que usamos e com as quais estamos familiarizados: essa posição não está fora do mundo existente, mas incorporada nele. [...] Não há motivo para que um espectador deva confiar mais em um relatório jornalístico do que em uma obra de arte; mas isso também é válido no sentido oposto. Não estou sugerindo aqui que o jornalismo seja a mesma coisa que a arte; eles diferem essencialmente, sendo o primeiro um método codificado e o segundo uma prática que constantemente questiona a si mesma e seus meios. Enquanto na arte (e na ficção em geral) se adiciona à realidade para construir uma verdade possível, no jornalismo (e no documentário) se subtrai da realidade para representar a verdade apenas por meio de um segmento particular (e reorganizado) dela, retirado do *continuum* da vida. O que eu defendo é que um artista que trabalha com formas e métodos jornalísticos não está fora do processo de construção da verdade. [...] esperamos tanto da arte quanto do jornalismo uma forma de expressar nossa experiência vivida que reflita a realidade tanto em termos de conteúdo quanto de estética. (Cramerotti, 2009, p.74)

Para sustentar a ideia da importância do aspecto visual na comunicação, Cramerotti (2009, p.46-48), compara também a indústria publicitária e a arte crítica, visto que ambos os campos têm em comum o foco na ideia de mudança como um passo essencial para alcançar algo novo ou diferente. Além disso, o autor sustenta que tanto a publicidade quanto a arte crítica não avaliam a mensagem central (seja propaganda ou obra de arte) apenas pelo seu conteúdo explícito, mas também pelo que ela proporciona em termos de conhecimento ou acesso a uma experiência específica. Isso salienta a

concepção de que a arte pode ser um meio para transmitir conteúdos mais profundos ou provocar reflexões no público.

Uma coisa que uma abordagem estética à informação poderia fornecer é a transparência das falhas dos fatos, com base na compreensão ativa do mundo por parte do indivíduo, em vez de aceitar sua aparência como garantida. Não podemos superar a diferença entre o sistema de representação e o evento que tentamos designar com ele. No entanto, o que pode ser feito é garantir que o espectador seja capaz de analisar constantemente a relação entre o 'evento real' e sua representação. (Cramerotti, 2009, p.74-75, tradução nossa)

No contexto do jornalismo estético, o artista desempenha um papel fundamental ao determinar o que deve ser diretamente apresentado ao espectador, sem necessariamente se apegar à visão geral que é típica do jornalismo tradicional. Dessa forma, o que se torna disponível para o público não é uma representação geral e abrangente do mundo, mas sim a perspectiva específica e consciente do autor em relação ao tema e sua conexão com o público. Essa abordagem, segundo Cramerotti (2009, p. 75) estimula o pensamento crítico, o estabelecimento de conexões e resoluções de enigmas apresentados na obra por conta própria, em vez de depender do autor para fornecer uma explicação pronta. Assim, “[...] o autor oferece ao intérprete, ao executor, ao destinatário uma obra a ser completada” (Cramerotti, 2009, p. 76 apud. Eco, 1979, p.62).

2.3 Origens do Jornalismo Estético

No século XX, o debate entre estética e comunicação cresceu devido a eclosão da comunicação mediatizada, da proliferação das imagens em movimento, do surgimento da cibercultura⁶, da apropriação das formas e sensações nas linguagens da comunicação e dos avanços tecnológicos digitais. A aproximação entre a estética e a comunicação se concentra principalmente na pesquisa sobre a poética da tecnologia, onde pela primeira vez se experimenta a expansão da prática estética com o advento da tecnologia digital (Rocha, 2013, p.31, apud. Liesen, 2010).

Como expõe Rocha (2013, p.31, apud. McLuhan, 1996), Marshall McLuhan (1911-1980), associou, inicialmente, a estética e a comunicação ao domínio da arte,

⁶ A cibercultura é um conceito que se refere à interseção da cultura e da tecnologia digital, explorando como a tecnologia da informação, a internet e os dispositivos digitais moldam e influenciam a cultura contemporânea. Ela engloba uma ampla gama de fenômenos, incluindo mudanças nas formas de comunicação, criação de identidades online, participação em comunidades virtuais, transformações na economia digital e muito mais. O filósofo Pierre Lévy, no livro "Cibercultura: Tecnologia e Vida Social na Cultura Contemporânea", discute como a cibercultura está mudando a forma como a sociedade vive, se comunica e se relaciona com a tecnologia.

argumentando que apenas os artistas são especialistas em perceber mudanças na assimilação e, portanto, podem lidar com elas de forma isenta em relação à tecnologia.

Durante a década de 1960, alguns artistas, passaram a usar métodos jornalísticos como uma forma de autodocumentação (atividade artística que não se destina a documentar uma realidade externa) dentro do próprio processo artístico (Cramerotti, 2009, p.58). A documentação de performances funcionava como uma forma de manter a presença de suas obras ao longo do tempo e, também, como meio de estabelecer sua presença no espaço. Esse foi o início do que Cramerotti (2009) compreende como jornalismo estético, da forma como é compreendido atualmente.

Esses artistas passaram a adotar diferentes ferramentas características do jornalismo, como texto, fotografia, gravações de áudio e vídeo, entre outros, para documentar as práticas artísticas efêmeras, como, por exemplo, a arte performática, cujos principais expoentes foram Gina Pane, Bruce Nauman e Orlan. Essa documentação funcionava como forma de testemunhar a prática artística e garantir o registro dessas breves intervenções, além de torná-las acessíveis, por meio do material gravado, e produzir reflexões críticas.

Embora isso tenha começado como uma forma de relatar ações, a modalidade rapidamente adquiriu uma identidade própria como uma atividade arquivística para pesquisar fatos, pessoas e histórias. Nesse sentido, a autodocumentação funcionava como uma forma de "arte jornalística", cuja principal característica era fornecer um registro contínuo, um sistema para recuperar informações, revisitar e reinterpretar os acontecimentos (Cramerotti, 2009, p.58).

A arte e outras formas de informação 'estética', como documentários, projetos online e publicidade, se tornaram uma expansão (e, em alguns casos, uma alternativa) ao jornalismo de massa: 'a arte (incluindo o jornalismo literário) não é apenas uma experiência estética, mas uma maneira de conhecer o mundo'. (Cramerotti, 2009, p. 32, apud. Kvale, 1995, p.23, tradução nossa)

Nesse período, diversos artistas se dedicaram a abordar questões sociais e políticas nas artes visuais, no teatro e no cinema, transmitindo mensagens críticas para diferentes tipos de públicos. Essas formas de arte se tornaram meios para se discutir ideias políticas, por meio de uma abordagem crítica. No entanto, foi principalmente devido ao surgimento da fotografia de rua com um compromisso político que o jornalismo estético evoluiu para quase se tornar um gênero próprio. Por meio de reportagens fotográficas, artistas passaram a influenciar a agenda da arte comprometida, assumindo a responsabilidade de destacar questões que eram negligenciadas pela mídia convencional e as apresentando

por meio de uma narrativa jornalística, trazendo significado para o público. Esses artistas servia como fornecedores de informações e, em alguns casos, isso era feito por meio de uma comunicação direta com o público, quando uma mensagem específica era proposta. Enquanto em outros casos, a ênfase estava na sugestão, com o foco na divulgação dos processos de elaboração da obra (Cramerotti, 2009, p.58). De modo que as obras “mais do que refletem o ponto de vista do autor, situam-se entre o fato e a ficção, o real e o poético; elas questionam a ortodoxia do próprio relato imagem-texto” (Cramerotti, 2009, p.60). Trata-se de uma abordagem artística que difere do que normalmente se espera em trabalhos jornalísticos.

Arte e jornalismo coexistem nesse tipo de obra, em que nenhum deles sozinho é capaz de representar de forma adequada a complexidade da realidade retratada. Portanto, a única maneira de realmente compreender essa realidade é ler entre as linhas dos meios de representação utilizados, considerando aspectos históricos, culturais e sociológicos que estão implícitos no trabalho, mas não são explicitamente mostrados (Cramerotti, 2009, p.61).

A arte, como uma forma emergente de jornalismo, tornou-se o modelo para artistas e grupos engajados na década de 1990, especialmente através da notável exposição Documenta X⁷, em Kassel, na Alemanha, realizada em 1997 e com curadoria de Catherine David (com a colaboração de Jean-Francois Chevrier). Essa exposição forneceu um amplo arcabouço teórico e apoio à produção para artistas que adotaram abordagens jornalísticas. Nesse contexto, uma das questões cruciais era a qualidade artística dos documentos produzidos. Ao utilizar a exposição como um meio de diálogo público, a curadora convidou artistas que empregavam texto, fotografia e vídeo para compartilhar informações de lugares que raramente eram abordados pela mídia convencional. A exposição promoveu a ideia de que a cena artística contemporânea tinha a capacidade de facilitar investigações relacionadas a questões sociais, ao mesmo tempo que implicitamente reivindicava sua independência em relação a interesses comerciais ou agendas ideológicas. Isso resultou na apresentação de um conceito de documentário e reportagem em que a evidência factual era enriquecida por uma abordagem imaginativa e interpretativa. Dessa forma, a arte como uma forma de jornalismo durante esse período

⁷ A Documenta compreende um ciclo expositivo, realizado a cada cinco anos, que se tornou uma plataforma que registra e reflete as tendências, mudanças e desenvolvimentos na arte contemporânea. Nesse sentido, a Documenta registra a atividade criativa e inovadora no mundo da arte contemporânea, tornando-se uma referência importante para os interessados em acompanhar e compreender as mudanças na cena artística atual.

não apenas desafiou as convenções artísticas tradicionais, mas também demonstrou sua capacidade de abordar questões sociais relevantes, enquanto reconhecia a complexidade inerente na representação da realidade (Cramerotti, 2009, p.63-64).

Hoje, vivemos em uma cultura influenciada pelos dispositivos eletrônicos e digitais, como dito anteriormente, que nos permitem experimentar novas formas de apreciação estética por meio de deslocamentos e misturas de linguagens (Rocha, 2013, p.32). Abordagens estéticas geralmente envolvem experimentação com formas multimídia, como fotografia, vídeo, instalações e performances para contar histórias de maneiras não convencionais. Aqueles que se utilizam da estética, de acordo com essa perspectiva, no exercício do jornalismo buscam criar experiências sensoriais e emocionais para seu público, desafiando, assim, as noções tradicionais de objetividade e imparcialidade.

A relação entre estética e comunicação, neste caso o jornalismo, é como a arte e a experiência estética usam mídia, tecnologia e produtos de mídia para se expressar e se revelar (Rocha, 2013, p.33). Dessa forma, a arte, por intermédio da estética, pode ser uma ferramenta para transmitir informações, desafiar percepções dominantes, promover a compreensão crítica dos eventos e questões abordadas e envolver o público de maneiras emocionais.

[...] se tomarmos o conceito de jornalismo interligando-o a uma estética comunicacional, pensando o jornalismo como agenciador de uma comunidade, de um sentir em comum, onde aquilo que caracteriza a natureza do jornalismo proporciona um sentimento de comunidade, poderíamos afirmar, ademais, que se a comunicação é também um ato estético, o jornalismo apresenta-se como um bom exemplo para pensarmos através desta perspectiva, pois a ênfase incide muito mais naquele profissional que transmite as notícias – o sujeito comunicador – do que na prevalência da técnica, nos “modos” de se fazer jornalismo. (Rocha, 2013, p.34)

Os jornalistas são responsáveis por contar histórias sobre a realidade, usando histórias como material e criando significados e interpretações do mundo ao seu redor. Eles usam suas sensibilidades naturais para contar histórias e se conectar com outras pessoas.

Assim, não seria exagerado afirmar que nos dias atuais, o jornalismo e os jornalistas necessitam mais do que nunca da estética, daquela faculdade de sentir inerente ao ser humano, do encontro da consciência com os Outros, perdida em meio à ditadura da objetividade e da racionalidade impregnadas nos discursos contemporâneos. (Rocha, 2013, p.34)

Nessa construção, esse novo paradigma estético está enraizado no compartilhamento, na crença, no afeto, na conversa, na troca de sentimentos e visões de

mundo, e o jornalismo é sobre estar aberto ao Outro, entender seus sentimentos e conflitos. Ou seja, a comunicação se dá no diálogo, nas relações que se estabelecem com os outros. Porém, existe uma dificuldade do jornalista se conectar efetivamente com o Outro. O jornalismo que se concentra em relatar eventos em tempo real ou em curtos intervalos de tempo, dificulta a capacidade tanto do jornalista quanto do público de vivenciar e compreender plenamente os sentimentos e emoções que estão intrinsecamente ligados aos acontecimentos noticiados. Consequentemente, muitas vezes, esses acontecimentos não são plenamente compreendidos ou vivenciados pelo público. Diante do exposto, é preciso considerar se a capacidade genuína do público de sentir e compreender pode ter sido afetada pela sobrecarga de sensações, imagens, sentimentos e estímulos sensoriais aos quais está constantemente exposta e pelas quais é influenciado.

Observamos a "vida lá fora" a uma certa distância, como se fosse através do visor de uma câmera fotográfica ou de vídeo: um anseio por autenticidade difícil de experimentar, dada a crescente influência dos meios de comunicação em nossa experiência em primeira mão. Na situação atual, nenhum espaço além da arte (locais, programas, órgãos de financiamento, produtores e receptores) pode sustentar o esforço de contrapor esse controle. E, desde que não se convertam em uma espécie de "serviço de notícias políticas" para o circuito artístico, isso é um potencial ainda relativamente inexplorado. (Cramerotti, 2009, p.65, tradução nossa)

Portanto, a relevância do jornalismo estético nos dias atuais está intrinsecamente relacionada à ideia de que os espectadores devem estar cientes da distância que os separa do tema proposto e do autor que o apresenta. É necessário reconhecer a capacidade que têm de interpretar o que vêem, tocam e ouvem, traduzindo as ideias dos outros para o próprio entendimento (Cramerotti, 2009, p.76-77). Ao invés de simplesmente consumir informações de maneira passiva, os espectadores são incentivados a se envolver ativamente na interpretação do conteúdo, fazendo conexões pessoais e traduzindo as ideias apresentadas para sua própria compreensão. Isso implica que o jornalismo estético pode oferecer uma abordagem mais envolvente e participativa em relação às notícias e ao conteúdo jornalístico. Nesse sentido, o público não é apenas um receptor passivo de informações, mas também desempenha um papel ativo na construção de significados.

CAPÍTULO 3

"NUNCA MÁ": UMA NARRATIVA VISUAL COMPLEXA

No jornalismo, fotografia e texto são sistemas descritivos com poder de comunicar informações e contar histórias. A fotografia, por exemplo, tem a habilidade de capturar momentos de forma visual, enquanto o texto pode oferecer contexto, interpretação e significado. Ambos desempenham papéis significativos tanto no jornalismo quanto na arte, uma vez que são eficazes em transmitir informações de forma envolvente. Contudo, existem situações em que a realidade se torna tão complexa, multifacetada e repleta de nuances que se torna impossível para qualquer sistema descritivo representá-la de maneira completa e precisa. Isso ocorre porque a realidade frequentemente não se encaixa perfeitamente nas estruturas predefinidas da fotografia e do texto.

Dessa forma, a escolha artística de como representar essa realidade, além dos formatos tradicionais do jornalismo, é capaz de desafiar as expectativas convencionais e convidar o público a considerar que a compreensão de situações complexas geralmente exige uma abordagem mais profunda. Em vez de aceitar uma representação superficial, o público é encorajado a ponderar sobre a realidade representada e reconhecer as limitações inerentes aos sistemas descritivos utilizados. Assim, essa escolha artística desafia a percepção do público da complexidade do mundo e da capacidade de qualquer forma de representação capturá-lo completamente.

É interessante ler o que o teórico Roland Barthes escreveu em 1980 sobre o formato de reportagem: embora ele estivesse se referindo ao meio fotográfico, suas considerações podem igualmente se aplicar aos formatos de vídeo atuais. Barthes acreditava que a arte deveria ser crítica e interrogar o mundo, em vez de buscar explicá-lo. Em seu livro sobre fotografia, ele afirmou que as fotos que compõem uma reportagem têm a capacidade de traumatizar, mas não "mover" o espectador, ou seja, o fotojornalismo como meio crítico geralmente é recebido pelo público, mas raramente funciona como referência para discussões aprofundadas ou ações consequentes (Cramerotti, 2009, p.64 apud. Barthes, 1981, tradução nossa).

Ou seja, a arte deveria ter uma abordagem crítica e questionadora em relação ao mundo, em vez de simplificar a realidade em explicações superficiais. Por isso, o presente trabalho traz a obra *Nunca Más*, do artista argentino León Ferrari, para o centro dessa discussão. Trata-se de um exemplo de como a arte pode se fundir com o jornalismo, funcionando como uma ferramenta para documentar eventos históricos, dar voz às vítimas e, ao mesmo tempo, estimular reflexões críticas sobre a complexidade da realidade e da memória coletiva.

A obra é uma resposta direta à Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP), que documentou os crimes da ditadura militar argentina. As ilustrações de Ferrari servem como um registro visual dos horrores e atrocidades cometidos durante esse período sombrio da história da Argentina, retratando as torturas, prisões ilegais e desaparecimentos forçados, e servindo como uma forma de dar voz às vítimas e expor os abusos de direitos humanos que ocorreram. Nesse contexto, a relação com o jornalismo é evidente, uma vez que a série *Nunca Más* age como um tipo de reportagem visual que documenta e denuncia os acontecimentos históricos.

No entanto, ao mesmo tempo, é uma obra de arte que transcende o campo do jornalismo, visto que a abordagem artística de Ferrari não se limita a uma representação factual dos eventos, mas também invoca emoções, reflexões e questionamentos mais profundos sobre os abusos de poder, a justiça e a memória.

Conforme os princípios interpretativos instituídos pela História da Arte no último século, a obra de arte terá tanto mais valor quanto mais convincentemente exprima o ideal social, a psicologia individual, o espírito de um povo, os interesses de uma classe, a natureza humana, o homem em suas relações com a vida ou a idéia de modernidade. Apesar de desgastados, tais valores ainda se apresentam como modelos possíveis para compreender a sedução que obras como as de Ferrari exercem sobre a crítica e o público não-especializado. (Oliveira, 2007, p.41)

Para se discutir a obra e a sua relação com o jornalismo, foram escolhidas cinco colagens que compõem a série, que serão apresentadas no decorrer deste capítulo, visto que analisar um conjunto limitado de colagens irá permitir que seja feita uma investigação mais detalhada e aprofundada em vez de tentar abordar a obra como um todo, possibilitando, assim, que seja feita uma investigação mais minuciosa das técnicas, temas e mensagens presentes nessas colagens específicas. Além disso, dessa forma, é possível escolher aquelas que são mais representativas da obra em relação ao contexto do jornalismo. A escolha de colagens específicas também leva em consideração o impacto visual e narrativo que cada uma delas exerce.

Mas, para isso, é preciso primeiro tratar sobre o artista, tanto no campo pessoal quanto no profissional, e o contexto que permeou a criação de *Nunca Más*, visto que “a vida precede a obra que precede a palavra sobre a obra” (Munuera, 2020, p.10). Esta obra, por sua vez, foi escolhida devido à maneira como questões fundamentais que estão no cruzamento da estética e da política são abordadas pelo artista, visto que “o elo entre arte e política, embora crucial, é bastante complexo” (Oliveira, 2007, p.34).

3.1 Vida e arte: o artista por trás da obra

León Ferrari (Buenos Aires, 1920-2013) foi um renomado artista argentino, cuja vida e obra são marcadas por sua paixão pela arte, seu compromisso político e social, bem como por seu importante papel na cena artística argentina e latino-americana. Durante seis décadas manteve ativa sua produção artística e manteve “vivas preocupações e motivações constantes e pelo equilíbrio entre a expressão e a comunicação” (Munuera, 2020, p.9). Além disso, o artista teve uma relação considerável com o conceitualismo latino-americano, visto que sua obra e seu pensamento artístico compartilharam muitos princípios e características comuns a este movimento.

O conceitualismo latino-americano explorou uma variedade de meios, com destaque para o desenho e as técnicas gráficas. Ferrari, embora não seja categorizado estritamente como conceitualista, participou ativamente desse cenário e fez uso extensivo de meios gráficos (Munuera, 2020, p.23). Além de experimentar várias técnicas para criar suas obras, o artista também incorporou o uso simultâneo de diferentes linguagens, estabelecendo conexões entre mídias e linguagens diversas, criando relações intermediais e interlinguagens, experiências que foram fundamentais no conceitualismo. (Munuera, 2020, p.23 apud. Merchán Fiz, 1974, p.320).

Vimos como o 'conceitual', de forma geral, abandona as mídias tradicionais e utiliza todos os tipos de mídias. Após as experiências conhecidas, a exploração de interações de linguagens, como verbal-visual, fonético-visual, apresentações de slides, gráficos, misturas, etc., tem muito a contribuir. (Merchán Fiz, 1974, p.323, tradução nossa)

Na década de 1970, as teorias de comunicação e os estudos semióticos começaram a exercer uma influência notável sobre os críticos de arte na América Latina, que se aproximaram das conexões entre as artes plásticas e as linguagens, o que foi facilitado pela própria tendência de desmaterialização das obras em direção à arte conceitual (Munuera, 2020, p.22 apud. Glusberg, 1978), movimento artístico que se concentra na ideia ou conceito por trás da obra de arte, muitas vezes relegando a estética tradicional em prol da exploração de ideias e conceitos.

Em 1972, Simón Merchán Fiz (1974) identificou diferenças expressivas dentro da categoria abrangente da Arte Conceitual. De acordo com o autor, a principal distinção está na maneira como o conceito se relaciona com a percepção na obra de arte conceitual. De um lado, existe a Arte Conceitual estrita ou pura, na qual o conceito resulta de um processo de generalização mental. Nesse contexto, o artista prioriza o conceito em si e

mantém uma separação rígida entre a estética e a arte (Munuera, 2020, p.22 apud. Merchán Fiz, 1974, p.310). Isso significa que a obra não necessariamente precisa ter uma conexão perceptível ou direta com o conceito subjacente. Essa abordagem se concentra em apresentar proposições analíticas cuja validade é baseada na capacidade do próprio conceito de desenvolver um raciocínio ou desdobramento conceitual. Ou seja, há uma ênfase na pura abstração do conceito

Do outro lado, há uma vertente mais empírica e materialista do conceitualismo, que Munuera (2020) chama de empírico-medieval, em que o conceito funciona como uma preconcepção de algo a ser realizado, identificado com o projeto ou desenho, e não renuncia a percepção da materialidade. Nesse caso, o mecanismo de significação está no meio ou processo, e a materialidade revela esse mecanismo (Munuera, 2020, p.22-23).

Em ambos os casos há uma preocupação com a univocidade do significado da obra ou ao menos com a redução das ambiguidades semânticas; a diferença estaria no mecanismo de significação para que sua proposição fosse unívoca: seja pela redução das associações exógenas no primeiro caso, seja como no segundo caso onde o meio por onde a obra funciona é carregado de um sentido único preestabelecido por operações não-artísticas, a tal ponto de as referências produzidas pela obra estarem dispostas segundo aquele meio, não raro com seus sinais trocados ou neutralizados criando a ironia ou o absurdo. Para a vertente empírico-medial, portanto, as técnicas de produção e reprodução escolhidas tornam-se pontos centrais na composição da obra. (Munuera, 2020, p.22-23)

Isso implica, de acordo com a vertente empírico-medieval, que a obra não apenas se concentra no conceito, mas também valoriza a forma como esse conceito é materializado, ou seja, como a ideia se torna concreta na obra de arte. Em outras palavras, a forma como a obra é feita e as técnicas envolvidas desempenham um papel fundamental na comunicação do conceito.

A reflexão intrínseca presente nessas abordagens conceituais não resulta de uma simples repetição do conceito, mas, sim, está ligada a fatores que, naquele período, eram considerados independentes do conceitualismo linguístico. Esses fatores de produção são incorporados pela arte, que desempenha um papel ativo na transformação do mundo a partir de sua própria singularidade. Essa transformação, por sua vez, gera a reflexão sobre si mesma, uma vez que a obra de arte é vista como um fragmento da realidade (Munuera, 2020, p.24).

De acordo com Camnitzer (1997), é fundamental considerar a proximidade entre poesia, política e arte ao analisar o conceitualismo latino-americano, pois é essa tríade que sustenta a singularidade da estratégia conceitual nesta região (Munuera, 2020, p.24 apud. Camnitzer, 1997). Para o autor, o foco no conteúdo, particularmente nas dimensões

éticas e políticas, teria a capacidade de revelar que as diversas formas de expressão artística fazem parte de uma matriz comum na qual as diferenças na forma são secundárias (Munuera, 2020, p.25 apud. Camnitzer, 1997, p 191-192). Além disso, a superação das fronteiras entre arte e vida ocorre pela fusão da arte com a política em uma expressão integrada, ou pelo desejo de desmaterializar a obra como uma forma de economizar recursos e impactar o ambiente circundante. A desmaterialização é vista como uma ferramenta política que facilita a consecução dos objetivos da obra (Munuera, 2020, p.25 apud. Camnitzer, 1997, p 180-183). Isto é, em vez de se concentrar nos materiais e na aparência, a obra de arte pode ser mais abstrata ou conceitual, priorizando o conteúdo e a mensagem em detrimento da materialidade, o que pode ser uma maneira de economizar recursos e de tornar a obra mais eficaz em impactar o ambiente ao seu redor. Tornando, dessa forma, a arte mais relevante para a sociedade e utilizando-a como uma forma de comunicação política e social.

Nesse sentido, Munuera (2020, p.25) argumenta que “há muitas linhas em comum entre a definição de conceitualismo latino-americano de Camnitzer com as práticas artísticas de Ferrari”. Outro recurso comum no conceitualismo latino-americano que Ferrari utiliza é a incorporação da palavra ou estratégias literárias em suas obras. Além da fronteira difusa entre arte e política, a arte e a poesia também se entrelaçam, tanto pela especialização da linguagem quanto pelo emprego de elementos imagéticos por meio de metáforas. Ferrari emprega a linguagem de várias maneiras em suas obras, seja por meio de colagens textuais, como em *Palabras Ajenas* (1967) ou *Nosotros no Sabíamos* (1992), obras que antecedem *Nunca Más* e que serão abordadas mais à frente, na criação de quadros com escritos ou desenhos caligráficos, na escolha de títulos que são declarações em obras abstratas, na utilização de códigos em esculturas sonoras e até na sobreposição de reproduções de fotografias com trechos de obras de Jorge Luis Borges em *Braille* (1964) (Munuera, 2020, p.26-27).

[...] a conexão metafórica entre objetos e imagens no conceitualismo latino-americano [...] ocorria pela junção ou sobreposição de duas imagens para a criação de uma terceira. [...] Esta conexão foi utilizada por Ferrari em colagens, no entrecruzamento de exigências sensoriais (visuais e sonoras ou visuais e táteis) [...] ou no uso de títulos enunciativos em abstrações. É por esse caminho que o artista mantém o conteúdo em destaque em algumas obras por toda sua vida. (Munuera, 2020, p.27)

A partir desse esclarecimento sobre a Arte Conceitual, compreende-se que o desenvolvimento do conceitualismo latino-americano se deu como uma resposta a conjuntura sociopolítico da região, visto que os artistas latino-americanos adotaram a

abordagem conceitualista em um contexto marcado pelas ditaduras na América do Sul. Essa abordagem possibilitava uma maneira de contornar a censura oficial, ao mesmo tempo em que mantinha a relevância da arte na sociedade (Munuera, 2020, p.28), visto que “[...] a história da arte na América Latina constitui-se como uma ciência social, no sentido de as relações entre arte e sociedade estarem muito mais entrelaçadas e contaminadas entre si” (Munuera, 2020, p.31-32).

Dada a urgência de militância que o contexto sociopolítico exigia da arte, um dos aspectos fundamentais do pensamento de Ferrari é a crítica à falta de comunicação na arte contemporânea, a falta de interesse em criar projetos conflitantes e a adesão sem compromisso a discursos libertários e engajados como formas pré-fabricadas de crítica e critérios definitivos. Em seu texto de 1968, intitulado *A Arte dos Significados*, Ferrari chama a atenção para o fato de que a vanguarda artística, assim como a maioria das vanguardas contemporâneas, direcionou suas obras para críticos, teóricos, colecionadores, museus, instituições, exposições internacionais, jornalistas e outros, que compreendiam, apoiavam e davam prestígio a essas obras. Isso não envolve uma crítica simplista ao elitismo amplamente divulgado na arte. Em vez disso, Ferrari está destacando como as relações de compartilhamento no campo artístico estão sujeitas às instituições que procuram neutralizar críticas políticas por meio de censura velada ou pela autocensura no processo criativo. Essa denúncia também atinge diretamente os métodos de narrativa presentes em sua própria obra de arte e, de maneira contraditória, como o artista aderiu facilmente a esses métodos de narrativa (Oliveira, 2007, p.46-47). O próprio artista reconhece esse processo:

O triunfo das obras significou o fracasso das intenções. A denúncia foi ignorada, e a arte foi aplaudida: a arte converteu-se em inimiga do denunciante, no apaziguador de seus rancores, no tranquilizador de suas idéias. Diante desses quadros políticos quase ninguém fala de política, todos falam de arte. A denúncia é comprada pelo denunciado e usada não somente como indicador de prestígio cultural, mas também como indicador dessa tolerância, dessas liberdades que, como a liberdade de expressão e de imprensa, constituem outro dos mitos que a elite do dinheiro manipula com eficácia. (Oliveira, 2006, 47 apud. Giunta, 2006, p. 142)

De acordo com Oliveira (2007, p.48) as conexões entre arte e política nem sempre produzem resultados positivos. Muitas vezes, atos prejudiciais foram justificados em nome de boas intenções ideológicas ou em apoio a projetos de poder. Ferrari reconhece as limitações dessa relação no contexto da arte contemporânea, ao passo que sua obra combina elementos poéticos e políticos e inevitavelmente gera controvérsias de ambos os lados. O artista desagrada aos críticos que veem a arte engajada como uma ameaça à

poesia, bem como àqueles que apoiam suas boas intenções políticas, mas que reduzem sua expressão artística a um mero problema. No entanto, é importante observar que a suposta incompatibilidade entre política e arte pode ser resolvida ao assumir que a arte possui sua própria lógica política.

Nesse contexto, o engajamento ativista de Ferrari, presente em suas obras, especialmente em *Nunca Más*, pode ser compreendido a partir da motivação do compromisso com a verdade, aspecto que se assemelha à prática jornalística.

3.1.1 Produção artística

Em 1959, a publicação do filme *La primera fundación de Buenos Aires*, em parceria com o cineasta Fernando Birri, “marcou a primeira passagem de Ferrari por um trabalho com teor político, ainda muito sutil” (Munuera, 2020, p.35). Nos anos 1960, o artista partiu para uma produção “muito mais ácida em relação aos assuntos políticos”. (Munuera, 2020, p.35). Os anos de 1964 e 1965 foram decisivos para o desenvolvimento criativo de Ferrari, pois foi nesse período que o artista passou a incorporar uma crítica à tradição judaico-cristã e à sua ligação com a violência da cultura ocidental em suas obras (Munuera, 2020, p.36).

Em algumas obras produzidas neste período, como *A Civilização Ocidental e Cristã* (1965), *Palabras Ajenas* (1967) e *Tucumán Arde* (1968), Ferrari expôs as contradições que permeiam a religião, a política e a cultura ocidental, característica presente em muitos dos seus trabalhos. A abordagem crítica e conceitual do artista ia além da mera expressão artística e atingia um nível mais profundo de reflexão sobre as estruturas sociais e ideológicas.

A militância política de Ferrari via criação artística prossegue nos anos seguintes. Importante destacar mais alguns eventos que podem ser contrastados com a sua produção posterior durante o exílio. O primeiro deles trata-se da publicação de *Palabras Ajenas* em 1967, uma colagem de citações de fontes diversas, onde criava-se um amálgama de personagens da história ocidental, de textos bíblicos e literatura, como Adolf Hitler, Papa Paulo VI, Deus, Lyndon Johnson, estabelecendo uma explícita continuidade com obras anteriores. Pois *Palabras Ajenas* mantém a mesma crítica ao intervencionismo e imperialismo estadunidense, em vista da invasão e guerra ao Vietnã. Aqui, no entanto, a correlação entre discurso da violência e discurso bíblico faz-se evidente, assim o livro aparenta ser um resultado natural que convergiu das intenções dos quadros escritos com as de suas montagens como *La Civilización...*, trazendo a palavra como elemento central da composição; e se, como disse Ferrari, a arte deveria ser como um fuzil apontado ao observador, a palavra também é projétil, em duas dimensões, tanto na colagem absurda no

plano da arte, quanto a palavra in loco dos discursos políticos que estimula e justifica o absurdo. (Munuera, 2020, p.37-38)

A primeira trata-se de uma obra na qual

Ferrari coloca um cristo crucificado sobre a maquete de um F-107, avião de caça norte-americano, no lugar da tradicional cruz de madeira. Cristo transforma-se “em um misto de figura impotente, terrorista suicida e protocolo de uma ação genocida”. Trata-se de uma imagem-manifesto, uma crítica aos Estados Unidos frente à guerra do Vietnã, fundindo-se com um dos assuntos preciosos de seus questionamentos: a crítica direta à religião cristã. (Oliveira, 2007, p.37)

Já a segunda obra, consiste em um livro resultante de um “projeto conceitual em que Ferrari reuniu 120 personagens que interagem entre si numa extensa colagem” (Oliveira, 2007, p.37). Os discursos utilizados foram retirados de agências de imprensa internacionais, de jornais locais ou de personalidades históricas e contemporâneas, como Hermann Goering, Jorge Luis Borges, Papa Paulo VI, Adolf Hitler e Lyndon B. Johnson. O artista utilizou, também, segundo Oliveira, “trechos bíblicos e obras cânones da literatura, num amplo debate sobre a violência”. O texto foi concebido para ser encenado e sua duração média era de cerca de sete horas. “Como texto teatral, a obra malogra, mas, como manifesto conceitual, resiste ainda hoje” (Oliveira, 2007, p.37).

Tucumán Arde, por sua vez, foi uma mostra de artistas “descontentes com as instituições e circuito de arte, majoritariamente orientados pelo pensamento marxista e dispostos a fazer da arte um campo de batalha política (Munuera, 2020, p.38-39 apud. Longoni, 2000, p.156-163)”. Essa mostra consistia em um trabalho coletivo de denúncia da situação social na província de Tucumán, que estava sofrendo com o fechamento de suas refinarias de açúcar, principais alicerces da economia local.

O Estado promoveu a ideia de que a província de Tucumán passaria por uma recuperação econômica graças à modernização industrial e ao investimento estrangeiro, enquanto os artistas testemunharam um empobrecimento da população e instabilidade nas condições de vida. *Tucumán Arde* buscava, então, desmascarar a falsidade das declarações do governo, expondo a realidade da província por intermédio dos meios de comunicação de massa. A obra consistiu em uma pesquisa de campo, seguida por exposições em Rosário e Buenos Aires, mas a segunda exposição foi censurada pela polícia, levando ao cancelamento da terceira etapa, que pretendia publicar todos os aspectos do projeto.

Da década de 1960 em diante,

Ferrari produziu arte e manifestos que trataram de temas como tortura, repressão, censura, história indígena, história das religiões, costumes, sexo, AIDS, partidos políticos, drogas, legislação internacional, direitos humanos, homossexualismo etc. Poucos temas importantes escaparam a seu olhar direto e imperativo. (Oliveira, 2007, p.37)

Na década de 1970, Ferrari manteve uma produção tímida e um perfil discreto no meio artístico, contudo, continuou na militância política, atuando em fóruns de defesa aos direitos humanos e contra a tortura. Afastando-se da agitação revolucionária da década anterior, o artista passou por uma transição, indo de uma atuação pública estritamente política, no início da década, para um exílio geográfico na segunda metade da mesma. Durante esse período, sua produção artística passou a se caracterizar por obras que eram desprovidas de significados unívocos. Apesar disso, no início dos anos 1980, sua produção artística ganhou um novo impulso com a reintrodução do uso da gravura e da palavra como estratégias conceitualistas, marcando um retorno às intenções políticas em sua obra (Munuera, 2020, p.30). Foi também nesta década que o artista começou a produzir colagens, que viriam a ocupar seu fazer artístico nos anos seguintes.

Ferrari é conhecido por possuir duas faces distintas em sua produção. A primeira diz respeito a um artista político, que não poupa provocações a nenhuma instituição (Estado, família, religião, escola, museus etc.); a outra fala de um artista abstrato, de uma produção pouco ou nada envolvida com motivos sociais. (Oliveira, 2007, p.33)

Em março de 1976, uma junta militar, formada por membros do exército, marinha e aeronáutica, realizou um golpe de Estado contra o governo de Isabel Perón, que estava no poder desde a morte de seu marido, Juan Perón, em 1974, sob a justificativa de defesa dos valores ocidentais e a luta contra a subversão. Essa junta governou o país até 1983 e havia apenas um Chefe de Estado, sendo eles: Jorge Rafael Videla (1976 - 1981), representado em diversas colagens de *Nunca Más*; Roberto Eduardo Viola (1981); Leopoldo Galltieri (1981 - 1982); e Reynaldo Bignone (1982 - 1983) (Ribeiro, 2021, p.100-103).

Desde o início, Ferrari foi um crítico aberto do regime militar e, por meio da arte, desafiou o autoritarismo, a repressão e os abusos dos direitos humanos. Com sua obra artística, contribuiu para dar visibilidade aos horrores da ditadura em seu país e à necessidade de justiça. Mas, o próprio artista teve uma relação complexa e muitas vezes conturbada com a ditadura militar argentina, a níveis pessoais e profissionais. Sua postura crítica e suas obras fizeram dele um alvo das autoridades durante esse período. Devido à natureza provocativa de suas obras, o artista enfrentou censura e perseguição por parte das autoridades, suas exposições foram fechadas e suas obras foram apreendidas e

destruídas. Para escapar da repressão do regime, Ferrari se exilou no Brasil, entre 1976 e 1982, onde continuou a produzir sua arte crítica ao regime militar.

Em sua perambulação, Ferrari foi contaminado por seu meio e transformava toda energia absorvida nestes pontos de inventividade concentrada, suas obras de arte. Elas são seus rastros pelo labirinto do exílio, sua linha de Ariadne nesta vasta superfície que se mantém como corte e passagem entre mundos ou entre o céu e a terra. (Munuera, 2020, p.49)

Nessa essa época, o regime militar argentino empregou práticas repressivas amplamente reconhecidas como uma "guerra suja," caracterizada pelo uso do terror pelo Estado e pela dissolução o Poder Legislativo, pela constituição da Comisión de Asesoramiento Legislativo (CAL) e pela reforma do Judiciário, que permitia apenas a nomeação de indivíduos com laços estreitos com as Forças Armadas. Foi por meio dessas ações que o governo conseguiu estabelecer uma estrutura legal e um aparato estatal que legitimavam suas ações contra a população (Ribeiro, 2021, p.100-104).

Assim, o regime militar na Argentina se baseou em alguns princípios fundamentais: a repressão das Forças Armadas contra os movimentos trabalhistas, a perseguição ideológica à Resistência Peronista de 1955, a adoção da Doutrina da Segurança Nacional, a aplicação de táticas contrainsurgentes inspiradas nas práticas do exército francês na Argélia e na Indochina, e influências da guerra contrarrevolucionária liderada pelos Estados Unidos. Os indivíduos considerados "terroristas" eram aqueles com ou sem ligações comunistas que eram percebidos como ameaças aos "valores ocidentais," incluindo o sistema econômico, a moral, a religião, entre outros. (Ribeiro, 2021, p.104 apud. Eva; Ramos, 2017).

[...] a repressão não se dirigiu apenas aos setores armados desses grupos guerrilheiros, mas se estendeu aos seus quadros políticos e chegou aos seus simpatizantes. Nesta lista extensa de objetivos a eliminar ou neutralizar, aparecem pessoas que foram perseguidas por seu posicionamento político, ideológico, sindical, econômico, artístico, cultural, compromisso social ou religioso; o que dá uma medida aproximada da universalização das perseguições levada a cabo. (Ribeiro, 2021, p.104 apud. Yacobucci, 2011, p. 24, tradução nossa)

Durante essa época, os cidadãos da Argentina vivenciavam situações de detenções arbitrárias, atos de tortura, sequestros, homicídios, obstrução de evidências, ocultação de corpos e um grande número de pessoas desaparecidas. Os horrores eram tão frequentes e generalizados que o regime argentino ganhou a reputação de ser um exemplo de "Terrorismo de Estado" (Ribeiro, 2021, p.104 apud. Pascual, 1997). A junta militar operou o aparato repressivo do Estado e cada um dos poderes, em colaboração com a

polícia, gerenciou vários dos 340 centros de detenção que estiveram ativos durante esse período (Ribeiro, 2021, p.105).

Nesse contexto, a partir de 1976, Ferrari passou a coletar regularmente recortes de jornais relacionados ao desaparecimento de pessoas, material que seria posteriormente editado e utilizado para criar *Nosotros no Sabíamos* (1976). Esta obra foi um trabalho profundamente impactante em que o artista utilizou jornais impressos para abordar a questão dos desaparecidos durante a ditadura militar na Argentina e é, frequentemente, considerada uma das mais icônicas e perturbadoras de Ferrari. Trata-se de livro no qual são reunidos recortes de jornais argentinos da época que relatam corpos encontrados em diferentes locais do país, geralmente em estado deplorável, com sinais de tortura e execução. Esses recortes documentam as atrocidades cometidas pela junta militar. O título da obra é irônico, uma vez que muitos cidadãos argentinos alegaram desconhecimento dos crimes da ditadura, uma afirmação muito contestada.

Nesta obra, Ferrari apresenta os recortes de notícias de maneira crua e sem comentários, diferente, mas não tão distante, do que seria feito posteriormente em *Nunca Más*, permitindo que o próprio público reflita sobre o que está vendo e sobre a cumplicidade da sociedade em relação a esses acontecimentos. Ao fazer isso, o artista refuta a narrativa oficial de ignorância e mostra como a realidade dos desaparecidos era amplamente divulgada, apesar das tentativas de encobrimento.



Fig. 1 - FERRARI, León. *Nós não sabemos*. 1976. Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brasil.

No Brasil, ciente do novo contexto em que estava imerso, Ferrari reavaliou sua relação com a arte. “A arte, para ele, adquire um outro papel na sociedade, tornando-se menos comunicativa e perdendo sua missão didática de educar o povo para os caminhos da verdade” (Munuera, 2020, p.42). Embora estivesse exilado, não deixou de criticar a ditadura argentina e até obras de seu período apolítico foram conectadas à repressão militar, como a série de gravuras *Plantas* (Oliveira, 2007).

Não há nenhuma intenção e não é que eu pretenda representar a loucura, senão que ela foi aparecendo (...). Eu sinto a necessidade de poder expressar quanto foi terrível e continua sendo, mas não basta dizer que se quer fazer algo e realizá-lo, porque antes teria que conseguir algo com tanta força como todo o horror do que aconteceu na Argentina, e se não se faz com uma linguagem que tenha o mesmo nível de força, é difícil refletir essa realidade. Eu não conheço nada no plano expressivo que tenha a força da repressão na Argentina.⁸

⁸ Entrevista a Adriana Malvido, *ummaisum*, 7 de abril de 1982; *apud* GIUNTA, 2006, p.180-81.

Segundo Oliveira (2007, p.43), na ocasião em que fez essa declaração, Ferrari estava enfrentando a frustração de não conseguir que o governo argentino oficializasse o desaparecimento de seu filho como resultado de uma série de complexidades jurídico-políticas, pois o artista soube da morte de seu filho em 1978. Mais tarde, o filho desaparecido foi “reconhecido como vítima do Estado argentino” (Munuera, 2020, p.42).

A partir de 1982, Ferrari começa seu retorno gradual a Buenos Aires, mas o artista apenas deixaria definitivamente o Brasil em 1991. Em 1983, o período militar chegou ao fim devido ao colapso do regime após a Guerra das Malvinas e à desmoralização das forças militares. No entanto, antes de entregarem o poder, os militares utilizaram táticas de ocultamento e eliminação de documentos, apagando, assim, grande parte dos registros oficiais do período (Ribeiro, 2021, p.106).

No início do seu mandato, em dezembro de 1983, o primeiro presidente pós-período militar, Raúl Alfonsín, eleito democraticamente por meio de eleições, aprovou o decreto 158/1983, que declarou a autoanistia inconstitucional. Nesse mesmo dia, o decreto 187/1983 foi promulgado, estabelecendo a criação da Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP), com o objetivo de documentar e registrar as violações aos direitos humanos e procurar aqueles que tinham desaparecido durante a ditadura. Seguiu-se o início dos processos judiciais e da responsabilização dos comandantes da junta militar que estiveram no poder entre 1976 e 1978, incluindo Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera, almirante da marinha e também muito retratado por Ferrari, e Orlando Ramón Agosti. Videla e Massera foram condenados à prisão perpétua, enquanto Agosti recebeu uma sentença de quatro anos de prisão (Ribeiro, 2021, p.107-108).

A CONADEP foi responsável pela elaboração do relatório final, intitulado *Nunca Más*⁹, um documento histórico que contém uma compilação abrangente de testemunhos, depoimentos e evidências coletadas pela comissão ao longo de seu trabalho. O relatório expõe detalhadamente as atrocidades cometidas pelo regime militar argentino, incluindo sequestros, torturas, assassinatos e desaparecimentos forçados de opositores políticos,

⁹ A expressão "Nunca Más" foi usada originalmente pelos sobreviventes do Gueto de Varsóvia, que resistiram à ocupação nazista e ao Holocausto. Representava uma promessa de que as atrocidades e os horrores que testemunharam nunca mais deveriam ser permitidos em qualquer lugar do mundo. Era um grito de repúdio às violações dos direitos humanos e uma determinação de garantir que tais eventos traumáticos não se repetissem. Na Argentina, o título "Nunca Más" para o relatório da CONADEP foi escolhido intencionalmente para evocar essa mesma mensagem de repúdio às violações dos direitos humanos e de compromisso com a justiça e a memória. A expressão se tornou um lema no país e simboliza o compromisso da Argentina em enfrentar seu passado, buscar justiça para as vítimas e garantir que a memória coletiva não seja apagada.

além de identificar os locais de detenção clandestinos onde muitas das violações ocorreram.

Este relatório foi essencial para o julgamento e responsabilização dos dirigentes dos crimes contra a humanidade cometidos durante a ditadura. Também serviu como uma fonte de informação vital para as organizações de direitos humanos e as famílias das vítimas em sua busca por justiça, visto que muitos dos militares e agentes de segurança envolvidos nos abusos foram processados e condenados com base nas informações contidas no relatório. Trata-se de um documento fundamental na história da Argentina e na defesa dos direitos humanos e é tido como o primeiro relatório da Comissão de Verdade. Também foi o primeiro caso em que um relatório foi produzido e publicado a partir das vivências das vítimas. Além disso, a Argentina foi o primeiro país a julgar seus próprios líderes (Ribeiro, 2021, p.110-112).

3.2 *Nunca Más*

Após o fim da ditadura militar argentina e o retorno definitivo de Ferrari a seu país natal, a série de colagens *Nunca Más* foi publicada no jornal *Página/12* como resposta à publicação do relatório de mesmo nome de autoria da CONADEP. As colagens são uma denúncia dos crimes e abusos da ditadura e uma crítica às instituições religiosas e políticas que foram cúmplices ou silenciosas diante do que se passava no país.

Nunca Más foi criada na década de 1990 a convite do jornal *Página/12* para copublicar, em fascículos, semanais o conteúdo do relatório da CONADEP. Entre 1995 e 1996, foram publicados 30 fascículos no jornal, marcando o vigésimo aniversário do golpe militar na Argentina (Wain, 2022).

Nunca más reúne una serie de imágenes con que el artista León Ferrari ilustró en 1996 el Informe “Nunca Más”, publicado en septiembre de 1984 por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). La gráfica fue realizada por Ferrari a partir del contacto que tuvo con dicho informe, y corresponde a una de las series de fascículos que publicó el diario Página/12 junto con la editorial Eudeba. Para Ferrari, “son imágenes que vinculan las aberraciones del terrorismo de Estado, el papel de los medios de comunicación y las crueldades del cristianismo con los delitos de la católica dictadura, hechos que se relacionan también con la Alemania nazi. Estos collages intentan transmitir la dimensión infernal de lo sucedido a manos de las instituciones: el Ejército, la Iglesia católica, la Justicia, los grupos económicos, el Estado represivo.”¹⁰

¹⁰ *Nunca Más* reúne uma série de imagens com as quais o artista León Ferrari ilustrou em 1996 o Relatório "Nunca Mais", publicado em setembro de 1984 pela Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP). A arte gráfica foi criada por Ferrari com base no contato que ele teve com esse

Para Ferrari, o relatório da CONADEP

[...] es el documento que enfrentó a la sociedad argentina, a pocos meses de iniciada la democracia, con la verdad del genocidio. Difícilmente, la convicción y el recuerdo de imágenes concretas del horror podría ser compartido con todos los habitantes del país y del mundo si este libro no hubiera existido. La memoria se habría refugiado en los sectores militantes, sobrevivientes, familiares y amigos de víctimas, trabajadores por los derechos humanos. Sus interminables páginas donde los crímenes de lesa humanidad se reiteran en cada centro clandestino, todo tan próximo a las casas de sus lectores, permitió convertir la sospecha de crueldad en convicción. El Nunca más no solamente sirvió para comprobar la existencia de un plan organizado de exterminio y confirmar la necesidad urgente de un juicio, sino para dejar al descubierto la falta de humanidad del “algo habrán hecho”. Entre sus conclusiones se destacaba, por ejemplo, que: “Se cuentan por millares las víctimas que jamás tuvieron vinculación alguna con tales actividades y fueron sin embargo objeto de horribles suplicios por su oposición a la dictadura militar, por su participación en luchas gremiales o estudiantiles, por tratarse de reconocidos intelectuales que cuestionaron el terrorismo de Estado o, simplemente, por ser familiares, amigos o estar incluidos en la agenda de alguien considerado subversivo.” Paradójicamente, estas escenas que ocurrieron en la mayor clandestinidad constituyen el fragmento de la historia de aquellos años, que más luz lleva, que no admite dudas. Si la verdad sobre la década del 70 necesita todavía de un trabajo crítico sobre los discursos que la fueron sustentando, las palabras del Nunca más, aun a pesar de las páginas que no incluía y todos los nombres que omitía, no necesitan ser contrastadas. En todo caso, la Justicia y los informes forenses ya lo hicieron. Cuando los fiscales Strassera y Moreno Ocampo armaron las pruebas para el juicio a los ex Comandantes, tomaron de aquella masa de testimonios recopilados por la Conadep. Este documento fue reconfirmado por las ejemplares condenas que los abogados de los terroristas de Estado no pudieron impugnar. Las leyes de Obediencia debida y Punto final que le sucedieron en los años posteriores no lograron reducir ni la verdad ni su fuerza. Este es el libro más tremendo que haya podido producir este país. Por esta misma razón, su presencia se hace obligatoria en cada biblioteca, leerlo, guiar la lectura de quienes no vivieron aquellos años es parte de lo que cada ciudadano tendrá que hacer para colaborar con la dignidad de todos. (Viola, 2006)¹¹

relatório e faz parte de uma das séries de fascículos publicados pelo jornal Página/12 em conjunto com a editora Eudeba. Para Ferrari, “são imagens que vinculam as aberrações do terrorismo de Estado, o papel dos meios de comunicação e as crueldades do cristianismo com os crimes da ditadura católica, eventos que também se relacionam com a Alemanha nazista. Essas colagens tentam transmitir a dimensão infernal do que aconteceu pelas mãos das instituições: o Exército, a Igreja Católica, o sistema judicial, grupos econômicos e o Estado repressivo (Tradução nossa). Texto de apresentação da exposição “León Ferrari: Nunca más”, no Centro Cultural Borges, em Buenos Aires, de 24 de março a 30 de maio de 2022.

¹¹ “Porque este é o documento que confrontou a sociedade argentina, poucos meses após o início da democracia, com a verdade do genocídio. Difícilmente, a convicção e a memória de imagens concretas do horror poderiam ser compartilhadas com todos os habitantes do país e do mundo se este livro não existisse. A memória teria se refugiado nos setores militantes, sobreviventes, familiares e amigos das vítimas, trabalhadores pelos direitos humanos. Suas páginas intermináveis, onde os crimes contra a humanidade se repetem em cada centro clandestino, tudo tão próximo das casas de seus leitores, permitiu transformar a suspeita de crueldade em convicção. O 'Nunca Mais' não apenas serviu para confirmar a existência de um plano organizado de extermínio e confirmar a necessidade urgente de um julgamento, mas também para expor a falta de humanidade da frase 'algo devem ter feito'. Entre suas conclusões, destacava-se, por exemplo, que: 'Contam-se por milhares as vítimas que nunca tiveram qualquer ligação com tais atividades e, no entanto, foram submetidas a horríveis torturas devido à sua oposição à ditadura militar, à sua participação em lutas sindicais ou estudiantis, por serem reconhecidos intelectuais que questionaram o terrorismo de Estado ou, simplesmente, por serem familiares, amigos ou estarem na lista de alguém considerado subversivo.' Paradoxalmente, essas cenas que ocorreram na maior clandestinidade constituem

Ao retornar a Buenos Aires, Ferrari iniciou uma nova fase de sua vida e carreira artística. Nesse período, o artista começou a adicionar ilustrações que representavam os horrores e as atrocidades ocorridas durante a ditadura militar argentina ao seu extenso arquivo de obras de arte e documentos. Essas ilustrações capturavam os eventos traumáticos, as violações dos direitos humanos e a repressão que haviam ocorrido na Argentina durante aquele período.



Fig.2 - Centro Cultural Borges. 2022. Buenos Aires, Argentina.

Por meio dessa obra, Ferrari usou sua arte para liberar as emoções e traumas acumulados relacionados ao regime militar, compartilhando essas experiências e lembranças dolorosas com o público. Foi a forma como o artista lidou com os acontecimentos da ditadura, expressou suas preocupações e angústias, e proporcionou uma catarse emocional para si mesmo e para aqueles que testemunharam sua obra.

o fragmento da história daqueles anos que lança mais luz, que não admite dúvidas. Se a verdade sobre a década de 70 ainda necessita de um trabalho crítico sobre os discursos que a sustentaram, as palavras do 'Nunca Mais', mesmo com as páginas que não incluiu e todos os nomes que omitiu, não precisam ser contrastadas. Em todo caso, a Justiça e os relatórios forenses já o fizeram. Quando os promotores Strassera e Moreno Ocampo montaram as provas para o julgamento dos ex-comandantes, recorreram àquela massa de depoimentos coletados pela CONADEP. Este documento foi reconfirmado pelas condenações exemplares que os advogados dos terroristas do Estado não puderam impugnar. As leis de Obediência Devida e Ponto Final que se seguiram nos anos posteriores não conseguiram reduzir a verdade nem sua força. Este é o livro mais terrível que este país já produziu. Por essa razão, sua presença se torna obrigatória em cada biblioteca, lê-lo, orientar a leitura daqueles que não viveram aqueles anos é parte do que cada cidadão terá que fazer para colaborar com a dignidade de todos.”

A criação de *Nunca Más* envolveu uma abordagem obsessiva e meticulosa por parte de Ferrari ao pesquisar documentos de várias fontes, principalmente jornais e imagens iconográficas. O artista passou meses pesquisando material nos arquivos do Página/12 e na Biblioteca Nacional para encontrar as imagens e citações usadas em sua obra. Também foram usadas imagens apocalípticas, representações do inferno e até registros fotográficos históricos da Alemanha nazista.

Os elementos da pesquisa - metodologias de trabalho, formatos de documentação e técnicas de apresentação - todos se relacionam com a esfera do jornalismo e são realizados usando procedimentos típicos das notícias televisivas, com sua tendência a construir evidências. (Cramerotti, 2009, p. 87, tradução nossa)

Na série *Nunca Más*, as colagens de Ferrari incorporam elementos jornalísticos, como manchetes de jornais, fotografias e recortes de notícias. A obra também revela a cumplicidade entre a ditadura militar e a Igreja católica, expressando as críticas do artista a essa relação e é “mais uma parte de uma longa denúncia que o artista expressa em suas obras” (Wain, 2022). De forma geral, esses elementos são retirados do contexto original e reorganizados de maneira a criar uma nova narrativa visual.

Nas anotações no verso de alguns originais de *Nunca Más*, Ferrari detalhou informações técnicas, como percentual de redução e ampliação, medidas das margens e fontes utilizadas, indicando seu compromisso metuculoso com a criação das colagens.

Em entrevista ao Página/12, Ferrari deu sua leitura pessoal sobre o Relatório *Nunca Más*:

El Nunca Más es una recopilación bien hecha sobre parte de los crímenes de la dictadura. Aunque es cierto que de ese libro se deducen las diferencias en la lucha que tuvo la guerrilla y la represión, el prólogo repite la idea de los dos demonios, con la que estoy en absoluto desacuerdo. En ese enfrentamiento entre la guerrilla y la represión se produjeron dos clases de hechos. Hubo muertes, bombas, atentados por ambas partes. Pero además la represión torturó, desapareció gente, robó los hijos a las muchachas embarazadas, arrojó vivos al río a los presos que había secuestrado. Todos crímenes de lesa humanidad que la guerrilla no cometió. El libro es una antología de esos crímenes: es muy lamentable que comience con dos renglones que en cierta forma desmienten su contenido. Tampoco es cierta la afirmación de que se trató de “un terror que provenía tanto de la extrema derecha como de la extrema izquierda”. La guerrilla tuvo un apoyo popular extraordinario y una crítica desde sectores de la extrema izquierda. En la represión buena parte de las clases altas y medias acompañaban a la extrema derecha, algunos por intereses económicos o por afinidades ideológicas y religiosas. (Viola, 2006)¹²

¹² O 'Nunca Más' é uma compilação bem-feita sobre parte dos crimes da ditadura. Embora seja verdade que a partir desse livro se deduzem as diferenças na luta entre a guerrilha e a repressão, o prólogo repete a ideia dos 'dois demônios', com a qual discordo completamente. Nesse confronto entre a guerrilha e a repressão, ocorreram dois tipos de eventos. Houve mortes, bombas e ataques de ambos os lados. Mas, além disso, a

Nunca Más e sua predecessora *Nós não sabíamos* estão relacionados em termos de contexto e tema, visto que ambas as obras tratam diretamente sobre a ditadura militar na Argentina e os crimes e violações aos direitos humanos cometidos durante esse período. Contudo, enquanto *Nós não sabíamos* se concentra em recortes de jornais que relatam descobertas de corpos de vítimas da ditadura desaparecidas em diferentes regiões do país, *Nunca Más* amplia essa abordagem ao combinar imagens de jornais, desenhos e outras representações visuais para denunciar a repressão, a tortura e os desaparecimentos forçados. Apesar das abordagens artísticas diferentes, ambas representam a busca do artista por uma narrativa visual que confronta a brutalidade do regime militar e a cumplicidade da sociedade civil e da igreja católica na época.

Em 2006, a série *Nunca Más* foi reeditada e republicada pela primeira vez. Nesta nova edição, o trabalho da CONADEP é complementado com quatro anexos contendo informações atualizadas sobre os nomes das pessoas desaparecidas, os centros de detenção e outros dados que até então estavam ocultos. Na reedição que conta com as ilustrações, foram apresentados 60 fascículos ilustrados especialmente por Ferrari.:

Em 2006 - quando uma nova edição ampliada desses fascículos foi feita para comemorar o 30º aniversário do golpe - o artista modificou algumas imagens da publicação anterior e embarcou na criação de centenas de novas montagens. Sua técnica nesta edição não é apenas o collage em papel, mas também as montagens digitais usando as possibilidades oferecidas pelo Photoshop (já utilizado por ele para a série 'Electronicartes' entre 2002 e 2003). No seu computador, no seu scanner e, com mais cor (como nas demais obras a partir de 2005), surge uma nova edição, sempre incorporando uma atualização gráfica que dialoga com acontecimentos atuais. As notícias e a ligação com o presente aparecem alternando com suas citações clássicas e novamente apresentam esse aspecto pulsional que ativa sua incansável produção. Quando o Página12 pedia três imagens, ele entregava vinte. (Wain, 2022, tradução nossa)

Sobre a reedição de 2006 e as diferenças da edição original, Ferrari disse:

Me parece que vivimos estos treinta años acompañados por la constante, valiente e inteligente lucha de las Madres, Abuelas y de los otros organismos de derechos humanos. La diferencia con lo sucedido 10 años atrás es que aparecieron nuevos resultados de aquella lucha. Puedo así vincular los crímenes con el juicio a los criminales, las declaraciones de obispos y cardenales en apoyo al Proceso con los resultados de las denuncias, de los juicios y especialmente con la restitución de la identidad de los hijos de

repressão torturou, desapareceu com pessoas, roubou bebês de jovens grávidas e jogou prisioneiros que havia sequestrado vivos no rio. Todos são crimes contra a humanidade que a guerrilha não cometeu. O livro é uma antologia desses crimes; é muito lamentável que comece com duas linhas que, de certa forma, negam o seu conteúdo. Também não é verdade a afirmação de que se tratava de 'um terror que vinha tanto da extrema direita quanto da extrema esquerda'. A guerrilha teve um apoio popular extraordinário e críticas de setores da extrema esquerda. Na repressão, boa parte das classes altas e médias acompanhava a extrema direita, alguns por interesses econômicos ou afinidades ideológicas e religiosas.

desaparecidos, los desaparecidos vivos, esa enorme tarea realizada por Abuelas. (Viola, 2006)¹³

Na mesma entrevista, Ferrari também falou da escolha de materiais para a obra:

Dado que la dictadura era declaradamente católica y gozaba de una estrecha colaboración de la Iglesia, se me ocurrió ilustrar los crímenes citados en el libro, los crímenes de los dictadores católicos, con los crímenes de su religión, los crímenes y exterminios relatados en las Sagradas Escrituras: diluvio, primogénitos egipcios, apocalipsis, infiernos, etcétera. Y vinculando también la conducta de la dictadura con la de los autores cristianos de exterminios históricos: la Conquista de América, Inquisición, caza de brujas, nazismo, y con la discriminación a homosexuales, a la mujer, a los judíos, a los herejes, incrédulos, etcétera. (Viola, 2006)¹⁴

Em 2022, a série foi novamente reeditada e publicada pelo Página/12, na celebração de 35 anos do jornal e do centenário de nascimento de Ferrari. Para Micheletto (2022), “esta obra é uma parte fundamental da democracia argentina”.

Segundo o diretor geral do Página/12, Hugo Soriani, as edições anteriores “produziram um altíssimo impacto nos leitores” (Micheletto, 2022). Desde a primeira edição, em 1995, os fascículos do *Nunca Más* com ilustrações de Ferrari deixaram uma marca na história do emblemático relatório da CONADEP. Publicar pela terceira a obra foi, para Soriani, uma oportunidade de “voltar a refletir com ela o compromisso inescapável que o jornal tem com a Memória, a Verdade e a Justiça” (Micheletto, 2022).

Para a neta de Ferrari, Paloma Zamorano Ferrari, “como tudo em León, esta obra está profundamente ligada à sua vida e, acima de tudo, à vida” (Micheletto, 2022). O artista “faz uma tradução em imagens, dando forma a muitas situações terríveis, criando assim este documento visual. Ele o faz como uma homenagem ao seu filho, a todos aqueles que desapareceram e foram mortos, e a todas as crianças que continuamos procurando” (Micheletto, 2022). Paloma também destaca a maneira como Ferrari “amplia a arte para outros níveis” (Micheletto, 2022). Segundo a neta do artista, “ele buscou fazer

¹³ “Parece-me que vivemos esses trinta anos acompanhados pela constante, corajosa e inteligente luta das Mães, Avós e de outras organizações de direitos humanos. A diferença em relação ao que aconteceu há 10 anos é que surgiram novos resultados dessa luta. Portanto, posso relacionar os crimes com o julgamento dos criminosos, as declarações de bispos e cardeais em apoio ao regime com os resultados das denúncias, dos julgamentos e, especialmente, com a restituição da identidade dos filhos de desaparecidos, os desaparecidos vivos, essa imensa tarefa realizada pelas Avós.”

¹⁴ “Dado que a ditadura era declaradamente católica e desfrutava de uma estreita colaboração com a Igreja, ocorreu-me ilustrar os crimes mencionados no livro, os crimes dos ditadores católicos, com os crimes de sua religião, os crimes e extermínios relatados nas Sagradas Escrituras: o dilúvio, os primogênitos egípcios, o apocalipse, o inferno, e assim por diante. E também estabelecer uma ligação entre o comportamento da ditadura e o dos autores cristãos de extermínios históricos: a Conquista da América, a Inquisição, a caça às bruxas, o nazismo, e a discriminação contra homossexuais, mulheres, judeus, hereges, incrédulos, entre outros.”

algo transcendental para o seu filho, que tinha 24 anos quando desapareceu, mas que transcende isso e alcança muitas outras gerações de jovens e leitores de todas as idades".

Outro aspecto observado na obra é que ela tem

[...] muito do cotidiano: uma colagem literária de palavras alheias, intervenções em imagens de Clarín, La Nación. O jornal é o vínculo com o social, e a obra de León parte profundamente da rua [...] O que ele produziu pode estar em contextos educativos, escolas, universidades, em museus importantes do mundo, mas também em um jornal que ele amava tanto quanto o Página/12, chegando às casas na forma de fascículos. (Micheletto, 2022, tradução nossa).

Nesse sentido, edição do relatório da CONADEP em fascículos ilustrados por Ferrari também tem sido muito procurada e demandada pelos jovens, devido ao “poder dessas imagens que não limitam nem complementam o significado de tudo o que é terrível que aqui é descrito, mas, pelo contrário, ampliam e relacionam com a história mundial” (Micheletto, 2022).

Nesse sentido, as colagens de Ferrari reorganizam esses elementos jornalísticos de forma a criar novas interpretações e significados. Esta obra foi uma forma de reiterar frases e imagens para comunicar efetivamente suas opiniões (Wain, 2022). Aspecto que se relaciona ao jornalismo estético, que envolve a recontextualização e a reinterpretação de elementos jornalísticos para comunicar mensagens complexas e emocionais.

Como apresentado no capítulo anterior, o jornalismo estético valoriza a estética da notícia como uma ferramenta para criar impacto emocional. As colagens de Ferrari, por sua vez, utilizam a estética visual para evocar respostas emocionais dos espectadores.

Como o artista diz em entrevista de 2011 em relação às obras escritas, ele está interessado na atitude da pessoa que olha um desenho escrito, em como o espectador possui em si traços de milênios de história humana na forma como ele olha racionalmente para a escrita, construindo significado ou montando uma imagem conforme seus olhos passam pelas linhas da escrita. (Munuera, 2020, p. 108 apud. Madesani, 2011, p.303-325)

Em *Nunca Más*, a sobreposição de elementos visuais e a escolha de imagens provocativas contribuem para a intensidade e o impacto emocional das colagens. Desse modo, as colagens de Ferrari podem ser vistas como um exemplo do jornalismo estético que Cramerotti (2009) propõe, que frequentemente busca a crítica social e política por meio da estética visual, pois são fortemente críticas ao desafiar a narrativa oficial do regime militar argentino, questionar a liderança e os eventos da época.

Tanto o jornalismo estético quanto as colagens de Ferrari têm o objetivo de atingir uma conscientização pública. Ambos buscam chamar a atenção para questões políticas e sociais relevantes e incentivar o público a refletir sobre eventos históricos e suas

implicações. Nesse sentido, essa série é uma representação poderosa e ininterrupta das questões que o preocupavam, mantendo viva a memória e a crítica social (Wain, 2022).

A obra de Ferrari incorpora muitos dos princípios do jornalismo estético, visto que reinterpretam elementos jornalísticos para comunicar mensagens políticas e sociais complexas por meio da estética visual, evocando respostas emocionais e desafiando narrativas convencionais. Isso as torna uma forma poderosa de jornalismo estético aplicado à arte contemporânea e à crítica social, sendo um “esforço de tradução entre o sensível e o inteligível” (Munuera, 2020, p. 111).

As colagens são projetadas para evocar uma resposta emocional no público. A estética é usada para criar uma conexão emocional com a audiência e, assim, aumentar a compreensão sobre os horrores da ditadura militar. O jornalismo, especialmente quando se trata de histórias sensíveis, pode se beneficiar do uso da estética para criar um impacto emocional mais profundo. Assim, a incorporação da estética no jornalismo pode ser uma ferramenta efetiva na criação de uma narrativa visual envolvente, que vai além da representação literal de modo a se tornar um componente essencial da mensagem. Pode ser uma forma de contar histórias de outro modo, estimular reflexões e deixar uma impressão duradoura na sociedade.

Nós passamos de uma concepção de arte como objeto e produção para arte como sujeito e contexto, com o artista pesquisando, a instituição produzindo, o espectador se envolvendo, e tudo isso ligado a um processo de informação que parcialmente substitui, parcialmente amplia o processo de notícias dos meios de comunicação. (Cramerotti, 2009, p. 83, tradução nossa)

Dessa maneira, assim como a arte muitas vezes desafia normas e expectativas, a série *Nunca Más* confronta as convenções tradicionais de como as histórias jornalísticas são apresentadas e coloca o artista “como produtor de informação” (Cramerotti, 2009, p. 85).

Em alguns casos, o potencial político das imagens (o conteúdo relacionado à situação real) representava o seu potencial poético (a estética). Em outros casos, o oposto era verdadeiro: o político era estetizado para enfatizar determinada declaração ou ponto de vista. (Cramerotti, 2009, p. 84, tradução nossa)

A escolha das cinco colagens apresentadas neste trabalho priorizou aquelas que contêm representações de notícias, com a exceção de *Tapa, La Libertad, estatua de Dubordiu + Declaración universal de derechos humanos*, que traz uma representação da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Embora a série faça claras referências a crítica de Ferrari à Igreja católica e a regimes totalitários, como a Alemanha nazista, as

colagens selecionadas se limitaram àqueles com referências jornalísticas em suas composições. As obras descritas neste capítulo empregam técnicas do jornalismo como um alicerce central para um empreendimento artístico que abrange pesquisa, criação, decisões de exposição e interação com o público, com a finalidade de criar novos paradigmas de autenticidade por meio da ficção e memórias pessoais (Cramerotti, 2009, p. 98).

Sobre a técnica de colagem, Munuera (2020) menciona seu caráter anacrônico, que se utiliza de elementos de diferentes épocas, estilos e origens, que são combinados de maneira não convencional para criar uma nova composição visual. Essa mistura de elementos anacrônicos pode criar uma sensação de deslocamento, surpresa ou desconforto no espectador, questionando as convenções de representação visual tradicional. “Isso implica na ativação da ideia do 'espectador-ator', tornando possível criar significados autônomos a partir do material apresentado, independentemente do que foi planejado pelo produtor no início” (Cramerotti, 2009, p. 86).

Esse tipo de técnica tem sido usado ao longo da história da arte para criar novos significados e contextos a partir da justaposição de elementos diversos. Assim, o anacronismo empregado na colagem pode ser uma forte forma de expressão artística, permitindo que os artistas explorem conexões inesperadas e promovam a reflexão sobre as relações entre passado e presente, realidade e ficção, como ocorre em *Nunca Más*.

Nesse sentido, é importante destacar que “a ambiguidade é necessária” (Munuera, 2020, p. 106) nessa técnica, pois permite que elementos visuais, textuais ou conceituais sejam interpretados de várias maneiras pelo observador, o que cria uma riqueza de significados e possibilita a exploração de diferentes camadas de compreensão. Dessa maneira, a ambiguidade na colagem pode ser usada para desafiar as expectativas do público, provocar reflexões mais profundas e incentivar a interpretação subjetiva. Além disso, pode ser uma forma eficaz de transmitir mensagens complexas e controversas, posto que o público é incentivado a questionar e a considerar múltiplas perspectivas. “Ao apresentar informações de maneira vasta, neutra e demorada, eles [artistas] declaram coisas como evidentes, mas deixam as conclusões para o público” (Cramerotti, 2009, p. 86). Trata-se, portanto, de uma maneira de enriquecer a experiência visual e conceitual, tornando a obra mais envolvente e aberta a interpretações diversas.

[...] na teoria, desafiar a comunicação convencional unidirecional entre o produtor e o espectador (como nas notícias dos meios de comunicação de massa) permite que o espectador construa sua própria interpretação. Na prática, o método jornalístico é o menos adequado de todos para construir uma

narrativa aberta desse tipo. Diferentes técnicas podem ser adotadas para alcançar esse objetivo. (Cramerotti, 2009, p. 90, tradução nossa)

Contudo, Cramerotti (2009, p.90) reitera que “usar (ou abusar) das ferramentas jornalísticas no contexto da arte não torna automaticamente o conteúdo valioso e acessível em um nível diferente de leitura”. Isso porque

É como se o artista estivesse fascinado com a maneira pela qual documentos históricos e ficcionais podem revelar versões alternativas, ou até mesmo opostas, da história. Ao criar diferentes espaços mentais, ela torna difícil separar fato de ficção, passado do presente, específico do geral. (Cramerotti, 2009, p. 94, tradução nossa)

Nesse contexto, o passado é apenas parcialmente acessível e apenas pode ser reconstruído através de fragmentos, semelhante ao que o jornalismo moderno faz ao relatar notícias. Por isso, o emprego da arte questiona como as representações são construídas e se torna um modelo de realidade que instiga o público a refletir sobre o que está sendo representado. No caso das colagens, à medida que a audiência compreende como os diversos fragmentos de jornais e documentos podem, de repente, adquirir significado, mesmo que não tenham uma conexão óbvia à primeira vista, ela se torna consciente de que a "grande narrativa" do mundo ao seu redor é igualmente forjada por meio de processos semelhantes (Cramerotti, 2009, p.95). As colagens servem como um veículo para denunciar abusos dos direitos humanos, questionar o papel da igreja, do estado e de setores da sociedade civil na ditadura militar e responsabilizá-los.

Tanto Adorno (1970) quanto Cramerotti (2009) enfatizam a importância da crítica social na arte e no jornalismo. Por essa perspectiva, a obra Ferrari é uma crítica aberta e contundente à violência estatal, à repressão e à cumplicidade da igreja durante a ditadura argentina, e suas colagens provocam o espectador a questionar a moralidade e a ética da sociedade. Desse modo, transcendem a mera representação visual, tendo têm um apelo emocional e intelectual ao transmitir mensagens profundas sobre os horrores da ditadura argentina.

Diante disso, a proposta consiste em criar narrativas visuais fundamentadas no domínio das coisas consideradas reais. Há um esforço deliberado para estabelecer uma diferenciação estética entre produções identificadas como "jornalísticas" e "artísticas". No entanto, é preciso reconhecer a subjetividade inerente a essa distinção, ao mesmo tempo que a estética pode ser empregada para demarcar territórios entre práticas distintas, admite-se a complexidade e fluidez das fronteiras entre essas categorias. Isso sugere uma abertura para explorar as possibilidades criativas e expressivas que podem surgir quando se desafia ou transcende as tradicionais demarcações entre jornalismo e arte.

A relação emocional e, portanto, subjetiva, que o artista estabelece com o público por meio da obra está posta no enfoque memorial de *Nunca Más*. Assim como em qualquer lembrança, a obra é formada por fragmentos que, por vezes, se harmonizam e, em outros momentos, se confrontam, gerando uma infinidade de interpretações. Trata-se mais de instigar a curiosidade do público em relação à verdade do que de produzir uma versão precisa da história.

[...] é impossível representar a realidade. Devemos, portanto, aceitar as limitações impostas pelo meio que utilizamos para, incorporando suas fragilidades e impossibilidades, criar narrativas que provoquem reflexão sobre as histórias, mas, também, sobre essa impossibilidade. (Marcondes, 2018, p.27)

Ao criar narrativas visuais artísticas que estão conectadas a um evento histórico, mas que não se limitam a uma abordagem convencional da história, a obra de Ferrari utiliza a estética das colagens para desafiar as formas tradicionais de representação e oferece uma nova perspectiva sobre a ditadura militar argentina. O intuito é proporcionar novas interpretações e possibilidades ao entendimento do passado, “[...] muitas vezes conduzindo o leitor/observador de seu trabalho a um universo novo que a história oficial não dá conta” (Marcondes, 2018, p.33). Ao mesmo tempo, é uma provocação ao público, criando uma tensão nas fronteiras entre “o real e a invenção, entre o que é fato e o que é ficção” (Marcondes, 2018, p.34). É uma forma de desconstruir a narrativa oficial do regime militar por meio da interferência das colagens. Refere-se a uma associação simbólica que se torna central em *Nunca Más*.

Por ser uma obra que lida com eventos históricos traumáticos, essa associação simbólica nas colagens é utilizada para representar o aparentemente irrepresentável, capturando visualmente a brutalidade do regime militar argentino e tencionando as limitações da representação visual.



42 - Fragata Libertad + Massera (Fotografía Secretaría Informaciones Públicas) + Noticias de los diarios: La Razón 6/9/76, La Opinión 29/5 y 11/5/76, y La Prensa 3/5/76.

Fig.3 - Fragata Escuela Libertad + Massera (Foto: Secretaría de Informaciones Públicas) + Noticias de los diarios: La Razón 6/9/76, La Opinión 29/5 y 11/5/76 y La Prensa 3/5/76.

A primeira colagem (Fig.3) analisada neste trabalho é uma expressão da arte e do jornalismo estético que questiona narrativas convencionais, desafia símbolos da ditadura militar e busca impactar a percepção pública sobre o período histórico em questão. Trata-se de uma exemplificação de como a estética visual pode ser usada como uma ferramenta para transmitir informações e provocar uma reflexão crítica sobre questões políticas e sociais profundas. Assim, há uma incorporação do significado como elemento estético. Esta colagem, assim como as outras que compõem a série, não se limita a ilustrar a história. O que ela propõe é uma reinterpretação dos eventos que se sucederam e apresentá-los de maneira a sensibilizar o público.

A colagem usa a iconografia da fragata, navio da marinha argentina, e da imagem de Massera junto com notícias dos jornais como elementos simbólicos para construir o discurso crítico que a obra propõe. Esses símbolos são rearranjados por Ferrari para criar um novo significado e para questionar a ideologia e os valores por trás da ditadura militar. Desse modo, esta colagem desconstrói e critica narrativas existentes ao sobrepor elementos visuais de fontes diversas, incluindo a imagem da Fragata Escuela Libertad, associada à marinha argentina e à ditadura militar, com a fotografia de Massera, um dos líderes da junta militar. Essa desconstrução de narrativas pode ser interpretada como uma característica adorniana, visto que Adorno (1970) propunha que a arte verdadeira deve questionar e desafiar as narrativas convencionais. Além disso, ao combinar elementos visuais e notícias de jornais de diferentes datas para criar uma narrativa visual impactante por meio da estética da sobreposição de imagens e a escolha cuidadosa de elementos, a colagem comunica de maneira expressiva e provocativa.

A partir do conceito de jornalismo estético, a colagem utiliza a estética para apresentar informações de maneira informativa, mas, principalmente, emocional e simbólica. Dessa forma, a obra tem o potencial de impactar a conscientização pública, pois a sobreposição dos elementos visuais e das notícias antigas cria uma narrativa visual que causa impacto e desafia o público a refletir sobre os eventos do período da ditadura argentina. Assim, a obra se encaixa no conceito de jornalismo estético de Cramerotti (2009), que valoriza a estética da notícia como uma ferramenta para criar impacto e envolvimento.

Uma vez que nem todos os aspectos de uma representação são passíveis de conhecimento, os fornecedores de informações precisam criar mecanismos para revelar as condições de produção da informação (Cramerotti, 2009, p.112 apud. Fürsich, 2002,

p.72). Algo que Ferrari faz em sua obra ao deixar claro as fontes que utiliza tanto nas próprias colagens quanto nas descrições técnicas delas.

Hallan otro cadáver en la costa atlántica uruguaya

El hallazgo del cadáver de una mujer desahogada, fuertemente ahogada, en la playa de Montevideo, reanuda el desmantelamiento de un complot terrorista en la ciudad...

Hallan Dos Cadáveres Acribillados a Tiro en Partido de Melo

En PLATA. — Los cuerpos de un hombre y una mujer, fuertemente acribillados a tiro, fueron hallados en la localidad de Melo...

Hallaron tres cadáveres carbonizados

En el partido de Melo, se hallaron tres cadáveres carbonizados, pertenecientes a un grupo de personas...

Halláronse tres cadáveres baleados en un basural

En el basural de la zona de Montevideo, se hallaron tres cadáveres baleados, pertenecientes a un grupo de personas...

Halláronse 30 cadáveres en la localidad de Fátima

En la localidad de Fátima, se hallaron 30 cadáveres, pertenecientes a un grupo de personas...

Enigmáticos crímenes descubren en Uruguay

Se descubren en Uruguay crímenes enigmáticos, relacionados con el desmantelamiento de un complot terrorista...

Fueron hallados en una playa los cuerpos de una pareja asesinada

En una playa de Montevideo, se hallaron los cuerpos de una pareja asesinada, fuertemente acribillados a tiro...

Halláronse nueve cadáveres en el canal San Fernando

En el canal San Fernando, se hallaron nueve cadáveres, pertenecientes a un grupo de personas...

Aparecieron en Pilar 30 cadáveres dinamitados

En la localidad de Pilar, se hallaron 30 cadáveres dinamitados, pertenecientes a un grupo de personas...

Hallazgo de 7 cadáveres en Córdoba

En Córdoba, se hallaron 7 cadáveres, pertenecientes a un grupo de personas...

Halláronse nueve cadáveres en el canal San Fernando

En el canal San Fernando, se hallaron nueve cadáveres, pertenecientes a un grupo de personas...

Aparecen cadáveres

Se aparecen cadáveres en Uruguay, relacionados con el desmantelamiento de un complot terrorista...

Frente a Colonia se hallaron 3 cadáveres

Frente a Colonia, se hallaron 3 cadáveres, pertenecientes a un grupo de personas...

Dos cadáveres hallaron en el Gran Buenos Aires

En el Gran Buenos Aires, se hallaron dos cadáveres, pertenecientes a un grupo de personas...

Dos cadáveres fueron hallados en B. Blanca

En B. Blanca, se hallaron dos cadáveres, pertenecientes a un grupo de personas...

Identifícanse los cadáveres hallados en Estero

Se identifican los cadáveres hallados en Estero, pertenecientes a un grupo de personas...

San Juan: dos cuerpos acribillados a balazos

En San Juan, se hallaron dos cuerpos acribillados a balazos, pertenecientes a un grupo de personas...

Four bodies near Congress

Four bodies were discovered near the Congress building in Montevideo, Uruguay...

San Juan: dos cuerpos acribillados a balazos

En San Juan, se hallaron dos cuerpos acribillados a balazos, pertenecientes a un grupo de personas...

Fueron hallados dos cadáveres en la ruta Panamericana

En la ruta Panamericana, se hallaron dos cadáveres, pertenecientes a un grupo de personas...

Aparecieron Esta Mañana Numerosos Cadáveres OCHO FUERON LOCALIZADOS EN UNA PLAYA DE S. TELMO

Esta mañana se hallaron numerosos cadáveres, ocho de los cuales fueron localizados en una playa de San Telmo...

Aparecieron Esta Mañana Numerosos Cadáveres OCHO FUERON LOCALIZADOS EN UNA PLAYA DE S. TELMO

Esta mañana se hallaron numerosos cadáveres, ocho de los cuales fueron localizados en una playa de San Telmo...

Dos cadáveres en el hospital Borda

En el hospital Borda, se hallaron dos cadáveres, pertenecientes a un grupo de personas...

Dos cadáveres en el hospital Borda

En el hospital Borda, se hallaron dos cadáveres, pertenecientes a un grupo de personas...

Hallóse un cadáver junto al Obelisco

Se halló un cadáver junto al Obelisco, perteneciente a un grupo de personas...

Hallóse un cadáver junto al Obelisco

Se halló un cadáver junto al Obelisco, perteneciente a un grupo de personas...

Ocho cadáveres en San Telmo

En San Telmo, se hallaron ocho cadáveres, pertenecientes a un grupo de personas...

Ocho cadáveres en San Telmo

En San Telmo, se hallaron ocho cadáveres, pertenecientes a un grupo de personas...

Algunas noticias publicadas en 1976.

Fig.4 - Algunas noticias publicadas en 1976.

A colagem de Ferrari, que destaca notícias publicadas em 1976 (Fig.4), é intrinsecamente crítica e provocativa, evocando a brutalidade dos eventos ocorridos durante a ditadura argentina e confrontando o público com manchetes perturbadoras da época. Assim como a obra anterior, esta colagem utiliza a estética da sobreposição de notícias para criar uma narrativa visual impactante. Contudo, esta obra, em especial, incorpora estritamente elementos jornalísticos da época, como manchetes de jornais. Nesse sentido, o conceito de jornalismo estético apresentado por Cramerotti (2009) também se aplica aqui, pois a colagem vai além da mera reportagem jornalística, transformando as notícias em uma experiência visual e comovente.

A partir da iconografia jornalística, as manchetes constituem elementos simbólicos que são utilizados para evocar a memória dos eventos de 1976, documentados visualmente na obra. Dessa forma, é explorada a relação entre a imagem e o texto jornalístico, de modo a criar uma nova narrativa e para provocar a reflexão sobre a ditadura e os abusos dos direitos humanos. Logo, a arte também é usada nesta colagem como uma forma de expressar essa crítica por meio da valorização da estética da notícia.

Segundo Cramerotti (2009, p.103), a concepção de autenticidade se desloca da esfera dos meios de comunicação de notícias em direção ao domínio da arte, saindo do âmbito privado (do objeto, da pessoa que o produz ou consome, do significado transmitido pelo objeto) para ingressar no domínio público (vinculado à questão em debate, ao processo em andamento e à disseminação do conhecimento). Esse deslocamento estabelece um novo "campo de significado", levando a questão para além das convenções estabelecidas do formalismo (no contexto da arte) e do relato (no âmbito do jornalismo).

[...] com a arte e o jornalismo, se abriremos espaço e repensarmos nossa concepção de formatos tradicionais de informação, permitindo a imaginação e a abertura, podemos perceber as coisas de maneiras das quais permanecemos inconscientes. Nesse sentido, enquanto o jornalismo relata e a ficção revela, o jornalismo estético faz ambos. (Cramerotti, 2009, p.103, tradução nossa)

O que o artista faz é proporcionar ao público uma leitura sócio-política subjetiva dos acontecimentos e deixar um espaço em branco para interpretação da realidade.

Na verdade, ancorar a ideia de 'realidade' em sua recepção, em vez de sua representação, é uma maneira de manter a capacidade de construir nossa própria 'reivindicação de verdade' para o que é representado, em vez de o próprio material fazer tais reivindicações por si só. (Cramerotti, 2009, p.112, tradução nossa)

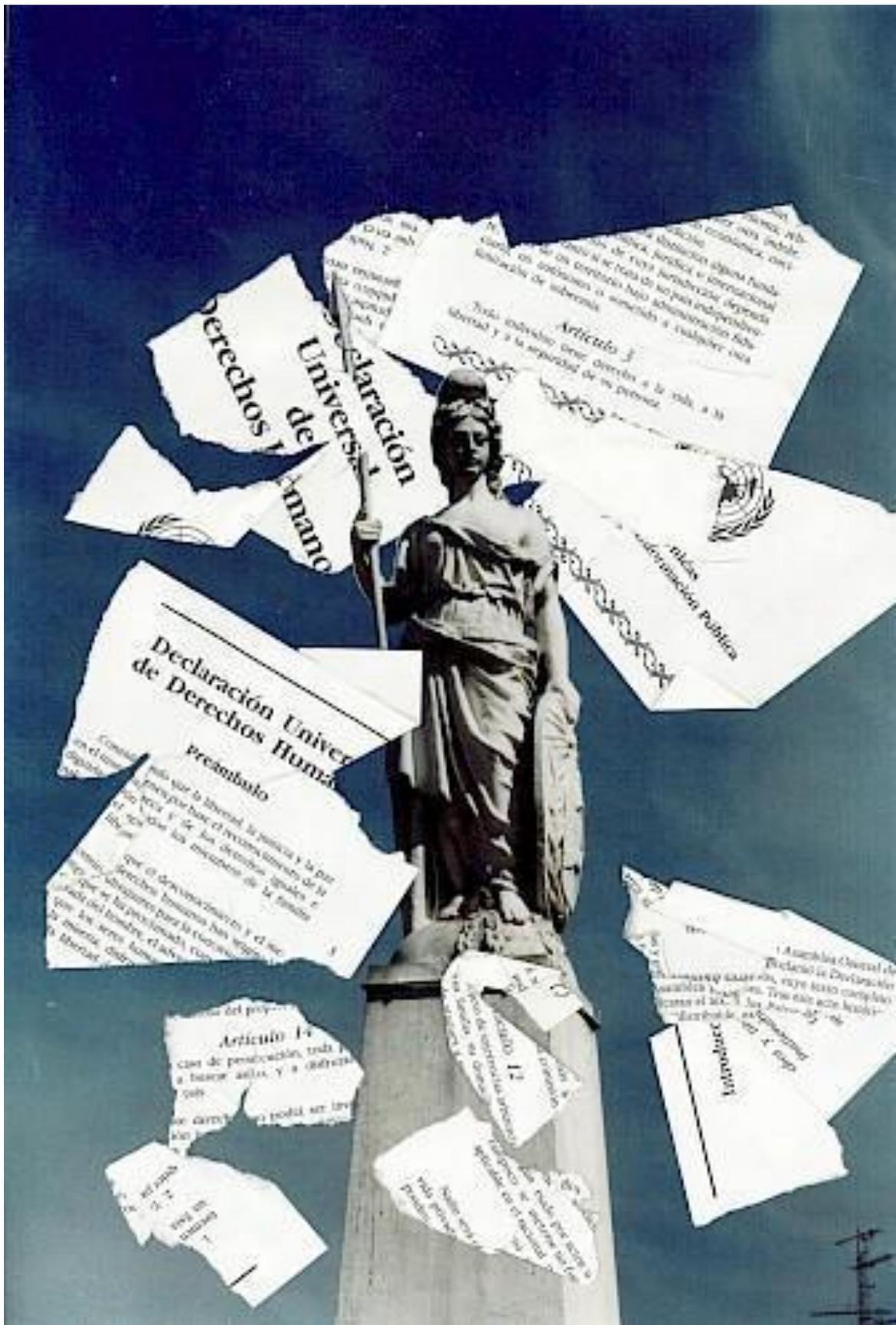


Fig. 5 - Tapa, La Libertad, estatua de Dubordiu + Declaración universal de derechos humanos.

Esta colagem (Fig.5), por sua vez, não faz o uso de trechos retirados de jornais, mas sobrepõe elementos visuais, como a estátua de *La Libertad*, símbolo de liberdade e da democracia, com a Declaração Universal dos Direitos Humanos, que representa princípios universais de justiça e igualdade e é utilizada como um elemento simbólico e ideológico. A obra rearranja esses elementos simbólicos para criar uma nova narrativa que questiona a integridade e a sinceridade por trás desses símbolos em um contexto de repressão política. A sobreposição desses elementos cria uma tensão entre a ideia de liberdade e os abusos dos direitos humanos, que é uma crítica direta à realidade política da época. A estética da colagem contribui para a apresentação desses elementos de maneira impactante, visto que usa a iconografia da estátua de *La Libertad* como símbolo de liberdade, e a Declaração Universal dos Direitos Humanos, que simboliza princípios universais de justiça e igualdade. Esses elementos simbólicos são rearranjados para criar uma nova narrativa que critica a hipocrisia das violações dos direitos humanos em nome da liberdade.

A estética é utilizada como uma forma de expressar a crítica aos abusos dos direitos humanos e a repressão estatal argentina. Dessa maneira, a colagem instiga o público a refletir sobre a contradição entre a busca pela liberdade e a realidade dos abusos dos direitos humanos.

Assim como as outras obras, esta incentiva a reflexão sobre os eventos políticos e sociais da época, e o conceito de jornalismo estético também se aplica aqui, pois a colagem não se limita a relatar informações, mas utiliza-se da estética para comunicar a mensagem e os conceitos, e evocar emoções.

A arte de Ferrari é uma forma de expressar seu compromisso com a justiça e com a memória coletiva. Nesse sentido,

O elemento de completude na história, o quem, quando, onde e como, do jornalismo, se assemelha às imagens de um mundo total apresentadas em uma obra de arte, de modo que, nesse aspecto, o jornalista é um artista, que, no entanto, trabalha em termos de demandas de tempo que geralmente não são características do artista. (Cramerotti, 2009, p.106 apud. Bensman; Lilienfeld, 1969, p. 99–100, tradução nossa)

A perspectiva de um tratamento indireto dos fatos, como o proposto pelo jornalismo estético, tem a capacidade de proporcionar um olhar renovado para o campo do jornalismo (Marcondes, 2018).

Ideias como comprometimento com a verdade, por exemplo, são pouco atraentes para determinados grupos e a maneira de lidar com temas que emergem do universo das ‘coisas reais’ é, em geral, minimalista e busca não

impor à audiência o que pensar sobre os temas que estão sendo trabalhados. O espectador, desse modo, é provocado a encontrar suas próprias respostas, baseado em mosaicos muitas vezes metalinguísticos. (Marcondes, 2018, p.13-14)

No contexto das colagens, há a ideia de um híbrido que surge da combinação de elementos não verbais e verbais, que vai além das categorias tradicionais de fotografia e texto. Esse híbrido se situa em uma zona ambígua entre realidade e ficção (Marcondes, 2018). Sob essa perspectiva, a imagem está situada em um espaço intermediário entre realidade e ficção (Marcondes, 2018, p.17 apud. Vilela, 2010).

No caso de *Nunca Más*, a complexa conexão entre fatos e ficção é expressa por uma abordagem fragmentada e reunida, sugerindo uma descentralização de perspectivas e narrativas. Isso implica que a narrativa ou representação proposta não é conduzida por uma única fonte de autoridade ou verdade, mas é formada por uma reunião de elementos diversos e, possivelmente, contrastantes. A natureza intrincada dessa relação entre fato e ficção sugere uma abordagem mais descentralizada e multifacetada, na qual diferentes perspectivas e narrativas podem coexistir. Nesse sentido, a obra em questão pretende tornar discernível a fronteira entre a não-ficção e a atrocidade, referente à ditadura militar argentina.



El Bandera de la Fragata Libertad, 1995.
+ "Silueta de desaparecido" foto de Guillermo Kexel, 1983

Fig. 6 - Bandera de la Fragata Libertad, 1995 + Silueta de desaparecido (Foto: Guillermo Kexel, 1983)

Nesta colagem (Fig.6), Ferrari sobrepõe a Bandeira da Fragata Libertad, um navio-escola da Marinha Argentina que desempenha um papel simbólico importante como embaixador da Argentina e um símbolo nacional de orgulho e liberdade, e a silhueta de uma vítima desaparecida, uma foto tirada por Guillermo Kexel, em 1983, que faz parte do arquivo histórico de imagens documentando os desaparecidos durante o regime militar na Argentina. Essa sobreposição cria uma tensão entre o símbolo nacional da fragata e a representação das vítimas de desaparecimento forçado pelo Estado.

A simbologia da Bandeira da Fragata Libertad nesta série de colagens reside na ironia de sua presença ao lado de imagens e elementos que representam os horrores da ditadura militar argentina. Por isso, a sobreposição da Bandeira da Fragata Libertad com a imagem de uma vítima de desaparecimento forçado é uma crítica à contradição entre a imagem oficial do país e a realidade sombria que muitos argentinos enfrentaram durante a ditadura, destacando a hipocrisia do regime militar, que usava símbolos de liberdade enquanto cometia atrocidades.

Essa abordagem simbólica é uma maneira de questionar a narrativa oficial e a propaganda do regime militar, apontando para a dissonância entre a imagem pública e a realidade dos abusos dos direitos humanos. A Bandeira da Fragata Libertad, portanto, é usada como um elemento de crítica social e política.

Os elementos simbólicos utilizados nesta colagem, a bandeira e a silhueta da vítima, são reorganizados para criar uma nova narrativa que questiona a ideia de patriotismo, visto que a bandeira nacional é frequentemente associada à ideia de liberdade, democracia e orgulho pelo país, e os desaparecimentos forçados. Ao colocar a bandeira ao lado de uma vítima de desaparecimento forçado, Ferrari contrapõe a noção de que o patriotismo pode coexistir com a repressão brutal do regime militar. O artista sugere que a bandeira, nesse contexto, representa uma falsa ideia de liberdade e patriotismo, dada a realidade argentina naquele período.

Dessa forma, esta colagem critica o regime militar argentino, que usou símbolos nacionais e discursos de patriotismo para encobrir os crimes e abusos cometidos durante seu governo. Nesse sentido, é a sobreposição desses elementos simbólicos que destaca a contradição entre o discurso oficial do regime e a representação do patriotismo e a realidade dos desaparecimentos forçados e da repressão, convidando, assim, o público a refletir sobre os ocorridos durante a ditadura.

Ao questionar essa ideia de patriotismo, a colagem busca sensibilizar o público para a necessidade de confrontar a história da Argentina e garantir que os abusos dos

direitos humanos não sejam esquecidos e repetidos. É diante de trabalhos como este que uma análise mais extensa e permite estabelecer conexões com diversas outras questões correlatas ao tema abordado pela obra.

O espectador apreende um fragmento das coisas e a partir daí constrói sobre isso, envolvendo sua própria percepção, realizando pequenas ações e estando ciente dos impulsos que as provocam; não impostos de fora, mas gerados de dentro. No entanto, em nossa rotina diária de consumo de representações através da TV e jornais, isso não acontece: a tendência atual de relato de eventos é problemática porque não deixa espaço para uma distância crítica. Essa preocupação não é algo novo na crítica de mídia, mas é vagamente percebida quando se trata de arte jornalística. Mais do que nunca, precisamos de uma atitude de testemunho na arte, pois isso pode inspirar uma atitude de testemunho no jornalismo: uma espécie de conhecimento que vai além do que é imediatamente visível, uma latência, por assim dizer, uma leitura imaginativa do que não é diretamente acessível aos sentidos. Testemunhar não é o mesmo que relatar: implica uma pluralidade de pontos de vista e a passagem do tempo, o que não é permitido no ambiente atual de notícias da mídia. (Cramerotti, 2009, p.104, tradução nossa)

Nesse sentido, Cramerotti (2009, p.105) argumenta que é necessário inventar novas formas de interação com a informação, novas abordagens para representá-la e novos métodos de compreensão. Diante disso, a ideia de que existe uma perspectiva verdadeira ou imparcial é contestada, pois qualquer representação, seja no jornalismo ou na arte, é moldada por influências culturais.

Cramerotti (2009, p.109) reitera que a ideia de que a realidade é uma representação fixa e imutável é questionável. Para o autor, os próprios fatos podem ser considerados obras de arte, pois estão em constante processo de formação. Por isso, a proposição de um jornalismo estético, pois envolve a interpretação dos fatos como obras de arte e as obras de arte como fatos estéticos. “[...] isso questiona e nivela nossa ideia de representação como um esforço artístico e de engajamento como um esforço político” (Cramerotti, 2009, p.109).

Enquanto a visão tradicional separa a representação como um ato artístico e o engajamento como um esforço político, envolvendo frequentemente questões sociais, ativismo e participação cívica, nesse novo modo de jornalismo estético, a linha entre representação artística e engajamento político se torna menos definida. Como Cramerotti (2009, p.109) propõe os fatos em si podem ser considerados obras de arte, pois estão em constante processo de evolução e interpretação. Da mesma forma, as obras de arte podem ser vistas como fatos estéticos, que têm o potencial de provocar reflexões e debates políticos.

Talvez por isso, assuntos que aparentemente teriam relevância apenas para o jornalismo, venham ganhando visibilidade nas artes; a urgência de uma

abordagem alternativa dos fatos é, atualmente, tão latente, que artistas não podem deixá-los fora de sua prática, e sentem a necessidade de se aproximar cada vez mais de temas políticos e pautas sociais. Nesse contexto, diversos produtores do campo das imagens exploram um território ainda desconhecido. O aperfeiçoamento da tecnologia que, de fato ofereceu uma nova e original percepção de mundo, nos dá acesso a um universo de imagens emancipadas do próprio homem, e os artistas tateiam na escuridão buscando maneiras de interpretar e re-apresentar tal universo ao mundo. A fim de ir além da forma linear de propor uma versão "verdadeira" do real, também se faz necessário que estejamos atentos às novas possibilidades para contar a história. O ponto é que a arte não é sobre o fornecimento de informações; a arte questiona a informação. (Marcondes, 2018, p.13)

Logo, a arte e o jornalismo não são necessariamente mutuamente exclusivos, mas podem coexistir e se complementar em um contexto em que a interpretação dos fatos é fundamental. Essa concepção também é algo que é observado neste trabalho de Ferrari, visto que a fusão de elementos artísticos e políticos permite uma nova maneira de abordar a comunicação, a arte e a política. A compreensão de que a verdade é uma construção, conforme destacado por Marcondes (2018), acrescenta uma camada de complexidade a essa dinâmica, sugerindo que a produção de imagens, ao buscar reproduzir a verdade, muitas vezes cria uma ficção da verdade. Isso ressalta a importância de considerar a subjetividade e a relatividade na interpretação das representações visuais, desafiando a noção de objetividade nas imagens associadas à arte e ao jornalismo. Por essa perspectiva, “[...] o sofrimento humano tem de ser capturado visualmente, porque, caso contrário, seria efetivamente despolitizado” (Marcondes, 2018, p.48 apud. Möller, 2009, p. 109).

Aparecieron en Pilar 30 cadáveres dinamitados

En jurisdicción de la localidad de Pilar fueron encontrados 30 cadáveres, que habían sido dinamitados. El Ministerio del Interior, mediante un comunicado, expresó que el gobierno repudiaba en forma terminante ese asesinato masivo.

El gobierno nacional repudió ayer en forma "terminante" el asesinato masivo perpetrado en la madrugada de ayer en un campo ubicado en jurisdicción de Pilar, a 64 kilómetros al oeste de la Capital Federal.

Oficialmente no se suministró ninguna información sobre el hecho, salvo que el número de cadáveres encontrados en el lugar asciende a treinta.

A poco de tenerse conocimiento, del hecho, al ASL

pais en el exterior.

"Expresa, asimismo, la firme decisión de agotar todos los medios a su alcance para esclarecer los hechos y sancionar a los responsables".

◆ El lugar

El hecho se perpetró en las proximidades de la población llamada Fátima, a la altura del kilómetro 64 de la ruta 8. Desde allí sale un camino de tierra que conduce a Luján y a aproximadamente 1.500



25 Videla, Massera y Agosti + Clarín 21/8/76

Fig. 7 - Videla, Massera y Agosti + Clarín 21/8/76.

A última colagem de Ferrari (Fig.7) que este trabalho traz desconstrói narrativas ao sobrepor imagens dos principais líderes da ditadura argentina (Videla, Massera e Agosti) com uma manchete do jornal Clarín. Assim como nas demais obras, os elementos desta são recontextualizados a partir da estética da colagem.

As imagens de Videla, Massera e Agosti, ícones do regime militar argentino, representam a liderança do período da ditadura. Suas imagens evocam o medo, a perseguição e a brutalidade associados ao regime militar. Desse modo, a inclusão dessas figuras na colagem carrega um peso simbólico significativo, pois foi esta liderança política que orquestrou a repressão, os desaparecimentos forçados e os abusos generalizados dos direitos humanos, representados, neste caso, pela manchete do jornal.

Aqui, Ferrari opõe-se à narrativa oficial do regime que tentou retratar os líderes como defensores da ordem e da segurança nacional. A partir dessa simbologia, a colagem revela a face obscura de sua liderança e aponta para os crimes e a violência que comandaram. “Talvez seja essa a aparência da maioria dos bárbaros. (Eles são semelhantes a qualquer pessoa.)” (Marcondes, 2018, p.47 apud. Sontag, 2003, p.250).

Dessa forma, o público é convidado a refletir sobre o papel desses líderes na repressão e a considerar as consequências de suas ações para a população argentina e para a história do país.

Seguir uma abordagem estética em uma representação jornalística pode revelar aspectos da realidade que, de outra forma, ficariam escondidos sob a cobertura em tempo real dos acontecimentos. Uma imagem ou ação cuidadosamente elaborada, por exemplo, com um modo de produção elaborado, pode propor "um tipo mais profundo de reflexão sobre assuntos importantes muitas vezes perdidos no brilho da mídia. (Cramerotti, 2009, p.105 apud. James, 2008, p.13, tradução nossa)

Assim, trata-se de uma abordagem que envolve a incorporação de conhecimento, estabelecendo conexões entre o que já se conhece e o que permanece desconhecido, além de integrar as novas informações a um contexto mais amplo de conhecimento (Cramerotti, 2009, p.105).

A partir dessas cinco colagens, é possível notar a conexão entre *Nunca Más* e o conceito de jornalismo estético de Cramerotti (2009) e a relação entre atividades artísticas e informativas. Na contramão do jornalismo tradicional, o jornalismo estético pode proporcionar, por meio da “abertura” e dinamismo de uma obra de arte, uma ampla gama de integrações entre o artista, a obra e o público. Isso ressalta a capacidade dessa modalidade de jornalismo de promover uma experiência mais envolvente e rica para o público, indo além da simples informação factual.

[...] assumir a natureza complexa do desafio de criar narrativas visuais e propor, ao invés de simplificar a história, embaralhá-la, passa a ser uma estratégia deliberada para contar histórias. Permitir que a complexidade e todas as nuances de uma história façam com que sua leitura seja feita não por um fio contínuo que desponta do novelo, mas ao invés disso, por fiapos que dão pistas da complexidade do fato em si. (Marcondes, 2018, p.11)

Nunca Más é um claro exemplo de como a arte e o jornalismo podem se fundir para contar histórias e documentar questões sociais críticas de maneira única e poderosa. A estética das colagens é usada para transmitir informações sobre os abusos dos direitos humanos, principalmente, de forma impactante e expressiva. Essa representação visual dos acontecimentos fornece um acesso privilegiado a uma forma não-censurada (ou esteticamente pré-moldada) de comunicação. (Marcondes, 2018, p.12). Assim, a obra de Ferrari corrobora a concepção de extrapolar a simples representação visual ao passo que carrega mensagens profundas e emocionais, considerando que os códigos do jornalismo são “qualquer coisa menos neutros ou objetivos” (Marcondes, 2018, p.12).

Além disso, a colaboração com o Página/12 na publicação das colagens no jornal ampliou significativamente seu alcance e impacto, permitindo que um público mais amplo e, muitas vezes, fora do circuito artístico tivesse acesso às obras e às mensagens políticas e sociais que carregam. Nesse contexto, o jornalismo desempenha um papel fundamental na disseminação dessas mensagens.

Conforme Marcondes (2018), existe a possibilidade do campo da arte desempenhar um papel semelhante ao do jornalismo, mas oferecendo uma perspectiva diferente e esclarecendo áreas que podem ser negligenciadas ou não abordadas pelo jornalismo convencional. Essa perspectiva sugere a importância da arte como uma forma de comunicação e expressão que pode destacar questões críticas e lacunas na cobertura jornalística tradicional. Pelo mesmo ângulo, artistas com preocupações sociais ou tendências ativistas são vistos como agentes capazes de promover a transformação por meio da arte, reconhecendo a responsabilidade do artista em se envolver em questões relevantes.

CONCLUSÃO

Diante da complexidade abordada nesta pesquisa, é importante ressaltar que, ao contrário de conclusões definitivas, o presente trabalho busca abrir novas perspectivas para o debate sobre o fazer jornalístico. O intuito é lançar luz sobre leituras pouco exploradas nos debates públicos, proporcionando uma visão mais abrangente e reflexiva sobre a interseção entre estética, arte e jornalismo, que neste estudo culmina no conceito de jornalismo estético proposto por Cramerotti (2009). Para que isso pudesse ser desenvolvido foi necessário abordar e esclarecer alguns conceitos, como arte e estética conforme Adorno (1970), e a dualidade entre objetividade e subjetividade, uma discussão frequente no campo jornalístico.

Essa investigação se baseou na análise cuidadosa de cinco obras selecionadas da série de colagens *Nunca Más* do artista argentino León Ferrari, na tentativa de compreender como a realidade material e o compromisso ético e estético do artista se entrelaçam de maneira fundamental. *Nunca Más* emerge como um ponto relevante nesse contexto, indo além da mera representação visual para oferecer uma abordagem única às questões políticas e sociais da ditadura militar argentina.

A escolha da técnica artística da colagem revela o compromisso estético de Ferrari ao expor os acontecimentos do período e suas interligações, mas também se torna um veículo para a crítica social e política. Assim, a fusão entre elementos artísticos e jornalísticos na obra reforça a habilidade do artista em comunicar informações de maneira a causar um impacto no público, destacando a complexidade da narrativa visual que Ferrari sugere. As colagens, ricas em simbolismo e iconografia, vão além dos limites convencionais da representação jornalística, entrando no campo do jornalismo estético.

Ao abordar as temáticas sensíveis da ditadura, Ferrari não apenas registra eventos históricos, mas questiona a própria natureza da representação. *Nunca Más* exemplifica, assim, o papel da estética na representação de eventos históricos, oferecendo uma perspectiva artística e jornalística simultaneamente. Essa escolha artística reforça a proposta deste trabalho de explorar as fronteiras entre arte e jornalismo, destacando como a estética pode ser uma ferramenta na expressão de narrativas complexas e socialmente relevantes.

A necessidade de expandir o acesso ao jornalismo estético, influenciando tanto a arte quanto o jornalismo, é destacada como uma maneira de enriquecer as práticas dessas áreas e incluir novos formatos como agentes de mudança. Incorporar elementos como o

uso da imaginação, significados em aberto e a interpretação individual por meio da subjetividade pode enriquecer de maneira produtiva a abordagem jornalística, questionando a busca excessiva pela objetividade.

A perspectiva estética sugerida emerge como um elemento fundamental na apreensão do mundo contemporâneo, oferecendo uma compreensão mais aprofundada da realidade. Isso contrapõe a noção de uma compreensão "segura" e estruturada, proporcionando uma visão mais enriquecedora e receptiva ao processo de aprendizado. Ao aceitar a interpretação poética e a fluidez entre fato e ficção, tem-se uma abordagem válida e que tem a agregar no jornalismo, destacando-se daquela abordagem tradicional.

A complexidade de determinados eventos muitas vezes excede as estruturas convencionais de narrativa jornalística, exigindo uma abordagem que reconheça e respeite a subjetividade na interpretação dos acontecimentos. As imagens e representações visuais podem capturar a essência de um acontecimento de uma maneira que palavras por si só muitas vezes não conseguem. São capazes de ilustrar a urgência dos problemas, transmitir a magnitude do impacto e evocar empatia de maneira imediata. Ao incorporar elementos estéticos e artísticos, as narrativas visuais não apenas informam, mas também provocam reflexões, despertam consciência e, de certa maneira, incentivam a ação do público.

Embora não forneça respostas diretas, esta pesquisa pretendeu promover uma compreensão mais ampla e crítica na relação entre arte, estética e jornalismo, convidando à reflexão sobre os formatos de serviço público, especialmente no que diz respeito ao jornalismo. Este trabalho é, portanto, um esforço de apresentar *Nunca Más* como uma obra relevante no contexto do jornalismo estético, oferecendo uma visão única que destaca a intersecção entre arte, estética e jornalismo, e abrindo espaço para futuros pesquisadores continuarem a ampliar e aprofundar as considerações aqui propostas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. **Teoria Estética**. Trad. A. Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ALMEIDA; João Flávio; RUIZ, Marco Antonio Almeida. Os restos da beleza no cinema: o feio e seus efeitos discursivos no filme “sem essa, aranha”, de Sganzerla. **Revista Linguasagem**, São Carlos, v.42, n.1, 2022 p. 71-90.
- DAVID, Hadassa Ester. A Narrativa Jornalística: Objetividade Versus Subjetividade. In: XXXVIII Congresso de Ciências da Comunicação, 2015, Rio de Janeiro. **Anais do XXXVIII Congresso de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom, 2015. p. 1-15. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3323-1.pdf>. Acesso em: 06 set. 2023.
- CRAMEROTTI, Alfredo. **Aesthetic Journalism: How to Inform Without Informing**. UK, Chicago/EUA: Intellect Bristol, 2009.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Tradução: Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- FIANCO, Francisco. Arte e sociedade em Teoria Estética de Theodor Adorno. **Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v.7, n.1, 2020.
- FREITAS, Verlaine. **Adorno & a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- HISTÓRICO da Ditadura Civil-Militar Argentina. **Paineira USP** [2022]. Disponível em: https://paineira.usp.br/memresist/?page_id=239. Acesso em 27 nov. 2022.
- 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.
- NÚCLEO DE CURADORIA E PESQUISA DA PINACOTECA. León Ferrari: Pinacoteca celebra a verve crítica do artista argentino León Ferrari (1920-2013) em exposição inédita composta de 94 obras. **Desartes 90**, 29 nov. 2019. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/leon-ferrari/>. Acesso em: 27 nov. 2022.
- MARCHÁN FIZ, Simón. **Del Arte Objetual al Arte de Concepto. Las artes plásticas desde 1960**. 2ª Edição. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1974.

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.

MARCONDES, Rodrigo; AMORIM, Antonio Carlos. Poética da informação: um estudo do papel da arte na representação da notícia. **Com Ciência**, 9 abr. 2018. Disponível em: <https://www.comciencia.br/poetica-da-informacao-um-estudo-do-papel-da-arte-na-representacao-da-noticia/>. Acesso em: 27 nov. 2022.

MICHELLETO, Karina. Página/12 reedita el Nunca Más ilustrado por León Ferrari. **Página/12**, 13 jul. 2022. Disponível em <https://www.pagina12.com.ar/441393-pagina-12-reedita-el-nunca-mas-ilustrado-por-leon-ferrari>. Acesso em: 9 jun. 2023.

MORAES, Fabiana; ANJOS, Moacir dos. Arte-jornalismo: representação, subjetividade, contaminação. **Lumina**, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 39–54, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/30099>. Acesso em: 27 nov. 2022.

MUNUERA, Glaucos Marcelo Fedozzi. Caminhos da arte de León Ferrari em São Paulo: do exílio (1976-1982) ao retorno gradual a Buenos Aires (1982-1991). 2020. (149 p.). Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

NATHARIUS, David. The More We Know, the More We See. **American Behavioral Scientist**, v.48, n.2, p.238–247, 2004. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0002764204267269>. Acesso em: 2 out. 2023.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. **A Ditadura Militar Argentina 1976-1983**: do golpe de Estado à restauração democrática. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Uma arte política ou uma política da arte: os pequenos sujeitos na arte do argentino León Ferrari. **Revista Esboços**, v.14, n.18, p.31-51, 2007.

PENA, Felipe. **Teoria do Jornalismo**. 3ª Edição. São Paulo: Contexto, 2020.

PRADO, José Luiz Aidar; BECKER, Beatriz. Das modalizações para consumidores à reterritorialização de cidadãos politizados. In: SILVA, Gislene *et al.* **Jornalismo**

Contemporâneo: Figurações, Impasses e Perspectivas. Editora EDUFBA, Salvador: 2011, p.33-49.

PROCURADURÍA DE CRÍMENES CONTRA LA HUMANIDAD. **Informe Estadístico sobre el Estado de las Causas por Delitos de Lesa Humanidad em Argentina.** Argentina: Ministerio Publico Fiscal, 2017.

RIBEIRO, Heloísa Cristina. A Ditadura Militar na Argentina (1976-1983): o aparato repressivo e a justiça de transição. **Humanidades em diálogo**, v. 10, p. 100-115, 2021.

ROCHA, Paula Roberta Santana. **Estética e Sensações no Jornalismo: um estudo das estratégias e jogos discursivos.** 2013 (163 p.). Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Informação e Comunicação, Goiás, GO.

ROZENMACHER, Lucas. “Nunca más”, de León Ferrari. **Universidad Nacional de General Sarmiento** [2022]. Disponível em:
<https://www.ungs.edu.ar/biblioteca/fototeca/nunca-mas-de-leon-ferrari>. Acesso em 26 nov. 2022.

SILVA, Marcia Veiga da; MORAES, Fabiana. A objetividade jornalística tem raça e tem gênero: a subjetividade como estratégia descolonizadora. *In: Anais do 28º Encontro Anual da Compós*, 2019, Porto Alegre. Disponível em:
<https://proceedings.science/compos/compos-2019/trabalhos/a-objetividade-jornalistica-tem-raca-e-tem-genero-a-subjetividade-como-estrategi?lang=pt-br>. Acesso em 26 set. 2023.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia.** Companhia das Letras, 2004.

VIOLA, Liliana. La obra que resume la memoria del horror. **Página/12**, 24 mar. 2006. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-2085-2006-03-24.html> Acesso em 06 nov. 2023.

WAIN, Andrea. El Nunca Más ilustrado por León Ferrari. **Página/12**, 2 ago. 2022. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/441714-el-nunca-mas-ilustrado-por-leon-ferrari>. Acesso em 26 nov. 2022.

WEBER, Maria Helena; COELHO, Marja Pfeifer. Entre jornalismo e poderes. *In:*
SILVA, Gislene et al. **Jornalismo Contemporâneo: Figurações, Impasses e**
Perspectivas. Editora EDUFBA, Salvador: 2011, p.51-78.