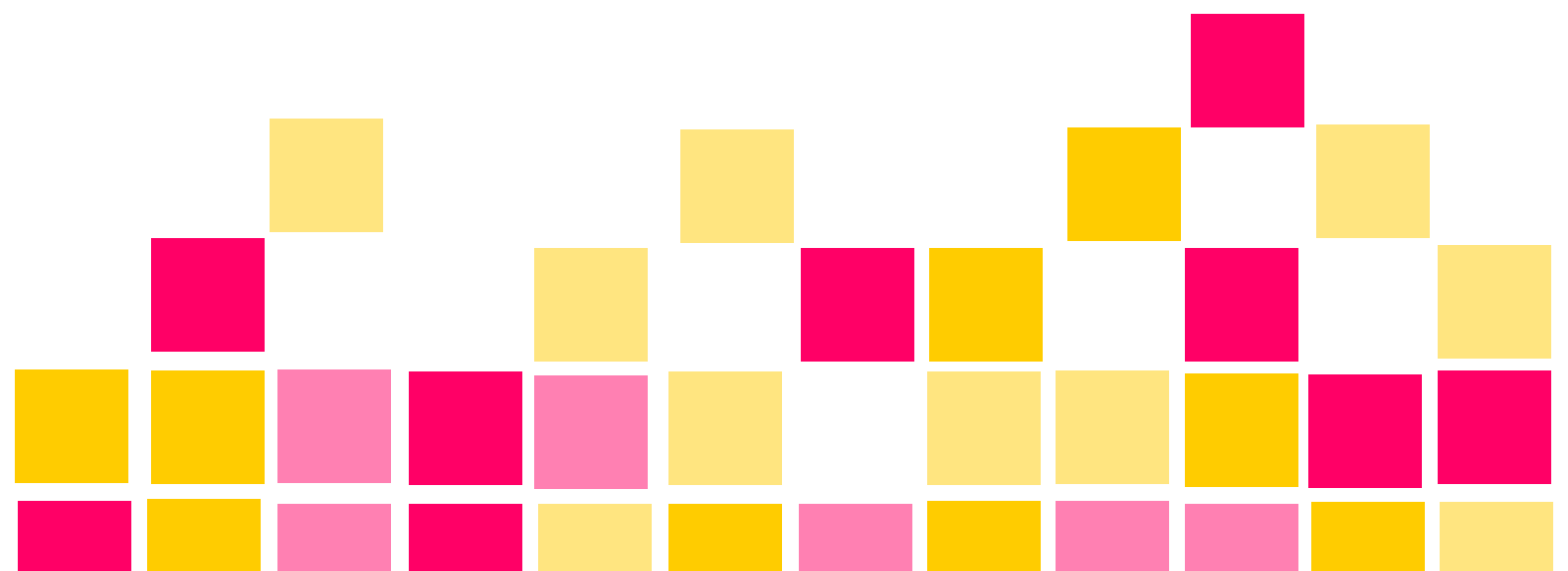


# RuM<sup>o</sup>ReS

**número 30 | volume 15**  
**Julho - Dezembro 2021**





Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

N. 29, V. 15 (2021)

Janeiro – Junho de 2021

ISSN: 1982-677X

**RuMoRes** – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias é um periódico científico semestral da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) publicado por MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas e voltado para a divulgação de artigos científicos, resenhas críticas e entrevistas que contribuam para o debate sobre comunicação, cultura, mídias e linguagem. Classificada como B1 no Qualis Periódicos da Capes, a revista conta com apoio do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP e do Sistema Integrado de Bibliotecas da USP por meio de seu Programa de Apoio a Periódicos Científicos.

Para conhecer o site, acesse: [www.revistas.usp.br/rumores](http://www.revistas.usp.br/rumores)

Outras informações podem ser obtidas pelo e-mail: [rumores@usp.br](mailto:rumores@usp.br)

Facebook: [www.facebook.com/revistarumores](http://www.facebook.com/revistarumores)

Para conhecer o grupo MidiAto, acesse: [www.usp.br/midiato](http://www.usp.br/midiato)

Outras informações podem ser obtidas pelo email: [midiato@usp.br](mailto:midiato@usp.br)

Facebook: [www.facebook.com/midiatousp](http://www.facebook.com/midiatousp)

Instagram: [www.instagram.com/midiatousp](http://www.instagram.com/midiatousp)

Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes

**RuMoRes – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias**

Avenida Professor Lúcio Martins Rodrigues, 443/bl. A – Cidade Universitária

05508-020 – São Paulo/SP – Brasil

#### Bases de Dados

DOAJ  
Latindex  
LatinRev  
Portal SEER  
Portal de Periódicos da Capes  
WZB

#### Editora Científica

Rosana de Lima Soares  
(Universidade de São Paulo)

#### Editora Assistente

Andrea Limberto Leite  
(Senac)

#### Conselho Científico e Editorial

Ana Lúcia Enne  
(Universidade Federal Fluminense)

Angela Prysthon  
(Universidade Federal de Pernambuco)

Athina Karatzogianni  
(University of Leicester)

Atílio José Avancini  
(Universidade de São Paulo)

Beltrina Corte  
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Catherine Driscoll  
(University of Sydney)

Cintia Liesenberg  
(Pontifícia Universidade Católica de Campinas)

Cláudio Rodrigues Coração  
(Universidade Federal de Ouro Preto)

Daniel Gambaro  
(Universidade Anhembi Morumbi)

Eduardo Victorio Morettin  
(Universidade de São Paulo)

Eduardo Vicente  
(Universidade de São Paulo)

Eliza Bachega Casadei  
(Escola Superior de Propaganda e Marketing)

Eneus Trindade Barreto Filho  
(Universidade de São Paulo)

Ercio Sena  
(Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)

Felipe da Silva Polydoro  
(Universidade de Brasília)

Felipe de Castro Muanis  
(Universidade Federal de Juiz de Fora)

Fernanda Elouise Budag  
(Faculdade de Paulus de Comunicação)

Fernando Resende  
(Universidade Federal Fluminense)

Gislene Silva  
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Irene de Araújo Machado  
(Universidade de São Paulo)

Ivan Paganotti  
(Universidade Metodista de São Paulo)

Joanita Mota de Ataíde  
(Universidade Federal do Maranhão)

José Carlos Marques  
(Universidade Estadual Paulista)

José Luiz Aídar Prado  
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Josimey Costa  
(Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Juliana Doretto  
(Pontifícia Universidade Católica de Campinas)

Laura Loguercio Canepa  
(Universidade Anhembi Morumbi)

Lidia Marôpo  
(Instituto Politécnico de Setúbal)

Manuel Fernández-Sande  
(Universidad Complutense de Madrid)

Marcia Benetti  
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Marcio de Vasconcellos Serelle  
(Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)

Marcus Freire  
(Universidade Estadual de Campinas)

Marilda Lopes Ginez de Lara  
(Universidade de São Paulo)

Mayra Rodrigues Gomes  
(Universidade de São Paulo)

Maria Luisa Sanchez Calero  
(Universidad Complutense de Madrid)

Maria José Brites  
(Universidade Lusófona do Porto)

Nara Lya Cabral Scabin  
(Universidade Anhembi Morumbi)

Oscar Armando Jaramillo García  
(Fundación Universitaria del Área Andina e Universidad Tecnológica de Pereira)

Ricardo Alexino Ferreira  
(Universidade de São Paulo)

Rogério Ferraraz  
(Universidade Anhembi Morumbi)

Rose de Melo Rocha  
(Escola Superior de Propaganda e Marketing)

Sam Bouricer  
(Université de Lille)

Samuel Paiva  
(Universidade Federal de São Carlos)

Sandra Fischer  
(Universidade Tuiuti do Paraná)

Sara Pereira  
(Universidade do Minho)

Vander Casaqui  
(Universidade Metodista de São Paulo)

Vera Lúcia Follain de Figueiredo  
(Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Zuleika Bueno  
(Universidade Estadual de Maringá)

#### Equipe Editorial

Amanda Souza de Miranda  
(Universidade de São Paulo)

Caio Túlio Padula Lamas  
(Centro Universitário Campo Limpo Paulista)

Eduardo Paschoal de Sousa  
(Universidade de São Paulo)

Jennifer Jane Serra  
(Universidade de São Paulo)

Juliana Magalhães e Ribeiro Gusman  
(Universidade de São Paulo)

Renata Costa  
(Universidade de São Paulo)

Sofia Franco Guilherme  
(Universidade de São Paulo)

Thiago Siqueira Venanzoni  
(Universidade de São Paulo)

Viviane Garbelini  
(Universidade de São Paulo)

#### Universidade de São Paulo

Reitor: Vahan Agopyan  
Vice-Reitor: Antonio Carlos Hernandez

#### Escola de Comunicações e Artes

*Diretora*  
Brasilina Passarelli

*Vice-Diretor*  
Eduardo Henrique Soares Monteiro

#### Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

*Coordenador*  
Eduardo Vicente

*Vice-Coordenador*  
Atílio Avancini

#### Preparação de originais e revisão de textos

Tikinet | Victória Gerace

#### Diagramação

Tikinet | Lucas Fonseca, Lucas Lima, Nicole de Abreu e Ronaldo Chagas

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da  
Universidade de São Paulo

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

Rumores [recurso eletrônico]: revista online de comunicação, linguagem e mídias / MidiAto  
– Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas, Escola de Comunicações e  
Artes da Universidade de São Paulo. – v.1, n.1, 2007-

São Paulo: ECA/USP, 2007-

Semestral

Título e resumo em português e inglês

Disponível no Portal de revistas da USP: [www.revistas.usp.br/rumores](http://www.revistas.usp.br/rumores)

ISSN 1982-677X

1. Comunicação 2. Cultura 3. Meios de comunicação de massa  
4. Linguagem I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.  
Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas II. MidiAto.

CDD 21.ed. – 301.16

---



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição - Não Comercial - Sem Derivações 4.0 Internacional.

# Sumário

**EDITORIAL**..... 7

## DOSSIÊ

**Em Quarentena – um podcast da Agência Mural de  
Jornalismo das Periferias** .....11

*Mara Rovida*

**Em ação, uma celebridade-resistência:** Preta Gil e os  
valores contemporâneos .....35

*Dayana Cristina Barboza Carneiro e Paula Guimarães Simões*

**“Ganhar as coisas na maciota”:** argumentação e retórica nas  
conversações online sobre as cotas raciais nas universidades..... 57

*Luciane Leopoldo Belin, Carla Candida Rizzotto, Camilla Hoshino,  
Djiovanni Jonas França Marioto e Vitor Liebl*

**A máquina de fazer genocidas:** memória e testemunho em  
*O caso do homem errado* ..... 83

*Rafael Tassi Teixeira e Carlos Alberto Mendonça Filho*

**A negrura em representações visuais no jornal Folha De S.Paulo e  
suas implicações para a identidade cultural do negro no Brasil** ..... 106

*Maria Ogécia Drigo e Graziella Andreia Malago*

**Das ruas ao tapete vermelho:** o *pañuelazo* de *Que sea ley* como  
apropriação do espaço estético .....130

*Aline Vaz*

**Contra estigmas e generalizações:** o direito à voz e as estratégias de apagamento e invisibilidade do sujeito no texto jornalístico..... 148  
*Fernando Moreira*

**Fontes de informação na cobertura da posse presidencial de Jair Bolsonaro pela imprensa brasileira** ..... 175  
*Terezinha Silva, Gislene Silva, Daiane Bertasso Ribeiro, Rafael Rangel Winch e Anaíra Sousa de Moraes Sarmento*

## ARTIGOS

**A linguagem cinematográfica como linguagem cotidiana** ..... 203  
*Roger Odin e Traduzido por Eduardo Paschoal*

**O jogo apolíneo-dionisíaco:** aspectos filosóficos do esporte..... 226  
*Marcos N. Beccari, Daniel B. Portugal e Rogério de Almeida*

**A representação de *outsiders* em *Estranhos no Paraíso (1984)*** ..... 242  
*Helena Lukianski Pacheco e Melina Aparecida dos Santos Silva*

**Experimentações narrativas em *Twin Peaks: The Return*:** narração paramétrica na ficção televisiva contemporânea..... 267  
*Henrique Bolzan Quaioti e Rogério Ferraraz*

## RESENHAS

**Borrando as fronteiras do audiovisual:** o pensamento crítico sobre as imagens em múltiplas mídias ..... 296  
*Sofia Franco Guilherme*

**Uma crítica sobre os processos midiáticos de exclusão** ..... 303  
*Andrea Limberto*

## EDITORIAL

### Da necessidade da esperança em tempos incertos

**RuMoRes**, revista científica dedicada aos estudos de comunicação, linguagem e mídias, chega em seu décimo quarto ano buscando perspectivas críticas para o desenvolvimento das pesquisas em sua área de atuação, enfatizando objetos sensíveis, recortes representativos e visadas desafiadoras. Essa é uma busca metodológica e teoricamente informada que, no Dossiê “Resistências e Re(existências)”, aparece cruzando os campos do ficcional e do documental, do jornalístico e das redes sociais, das mídias corporativas ou periféricas, entre a forma narrativa e o que ela contribui para os debates sobre raça, e gênero.

“*Em quarentena*: um podcast da Agência Mural de Jornalismo das Periferias”, de Mara Rovida, analisa a produção do coletivo de jornalistas que atua na Região Metropolitana de São Paulo (RMSP) e tem sido muito relevante na voz de bairros periféricos e para a circulação de informações, em especial nos desdobramentos da pandemia da covid-19. As redes sociais foram importantes nessa atuação, assim como para Dayana Cristina Barboza Carneiro e Paula Guimarães Simões em “Em ação, uma celebridade-resistência: Preta Gil e os valores contemporâneos”, que observa a atuação da artista Preta Gil como figura pública, especialmente na plataforma Instagram, e os efeitos de resistência que isso pode ter para além das próprias redes, pensando num percurso de história pessoal e profissional e nas abordagens complexas e interseccionais que cruzam sobre sua imagem.

Da dinâmica das redes, com interação mais direta com o público, passamos a registros que valorizam o trabalho de organização narrativa a partir de informações factuais. Luciane Leopoldo Belin, Carla Candida Rizzotto, Camilla A. Pinheiro Hoshino, Djiovanni J. França Marioto, Vitor Adriano Liebel,

em “Ganhar as coisas na maciota’: argumentação e retórica nas conversações online sobre as cotas raciais nas universidades”, realizam o levantamento de 4.333 comentários postados nas redes sociais YouTube, Facebook e Twitter, analisando com código próprio as variáveis: tema da conversação, posicionamento do comentário, argumentos e estratégias retóricas. No âmbito da linguagem do documentário, “A máquina de fazer genocidas: memória e testemunho em *O caso do homem errado*”, de Rafael Tassi Teixeira e Carlos Alberto Mendonça Filho, faz uma análise do filme documentário de 2017, dirigido por Camila de Moraes, tratando de memória e testemunho com base em conceitos desenvolvidos por Marcio Seligmann-Silva, Abdias do Nascimento e Achille Mbembe para relacionar linguagens artísticas e a política de morte operada em sociedades ocidentais contemporâneas. E, com um olhar para o jornalismo, “A negrura em representações visuais no jornal *Folha de S. Paulo* e implicações para a identidade cultural do negro no Brasil”, de Maria Ogécia Drigo e Graziella Andrea Malago, inventaria uma amostra composta por 215 representações visuais coletadas no acervo online do jornal em março de 2019, agrupadas nas categorias: celebridade, cotidiano, entretenimento, pintura e publicidade. O texto aponta que o processo de construção da identidade cultural do negro vai além da estrutura de submissão vinculada à escravidão e à (re)atualização da tradição, ou à experiência originária.

Junto ao desafio em trabalhar com recortes quantitativos e qualitativos nas pesquisas, há um olhar profuso para processos midiáticos que analisam eventos importantes da vida pública e seus registros. Aline Vaz, em “Das ruas ao tapete vermelho: o *pañuelazo* de *Que sea ley* como apropriação do espaço estético”, analisa o *pañuelazo* verde (marcha pela descriminalização do aborto), realizado no tapete vermelho no Festival de Cannes de 2019, e observa que a manifestação de artistas e ativistas é capturada e midiaticizada, tornando-se uma experiência estética e comunicacional que transborda o lançamento do filme. “Contra estigmas e generalizações: o direito à voz e as estratégias de apagamento e invisibilidade do sujeito no texto jornalístico”, de Fernando de Freitas Moreira,



busca observar criticamente as possibilidades de inclusão dos sujeitos, evitando estereotipagens preconceituosas, comparando duas reportagens em especial, a primeira, um desdobramento do rompimento da barragem da Vale, em Brumadinho; a segunda, um perfil de Ricardo Corrêa da Silva, pejorativamente chamado de Fofão da Augusta. Em “Fontes de informação na cobertura da posse presidencial de Jair Bolsonaro pela imprensa brasileira”, de Terezinha Silva, Gislene Silva, Daiane Bertasso Ribeiro, Rafael Rangel Winch e Anaíra Sousa de Moraes Sarmiento, volta na cobertura jornalística sobre a posse de Jair Bolsonaro, em 1º de janeiro de 2019, pensando, a partir de uma análise de 208 textos, como a escolha de fontes condiciona o resultado da cobertura realizada pelos jornais *Folha de S.Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *O Globo*, pelos portais *UOL* e *G1* e pelas revistas *Carta Capital*, *Época*, *IstoÉ* e *Veja*. O artigo discute três principais problemas: a predominância de visões e posições de fontes oficiais, a baixa diversidade de atores da sociedade civil, e a não identificação de fontes.

No corpo da edição, seguimos observando criticamente os processos midiáticos, agora sobre os caminhos de uma imagética. Contamos com texto inédito em português de Roger Odin, traduzido por Eduardo Paschoal, “A linguagem cinematográfica como linguagem cotidiana”, que mostra como o celular, ou mais precisamente o smartphone, permitiu, pela primeira vez na história do cinema, a instauração da linguagem cinematográfica como linguagem cotidiana. Em “O jogo apolíneo-dionisíaco: aspectos filosóficos do esporte”, de Marcos N. Beccari, Daniel B. Portugal e Rogério de Almeida, reflete-se sobre os aspectos filosóficos do esporte, especialmente a partir das figuras míticas de Apolo e Dioniso e acionando campanhas publicitárias da marca Nike. Melina Aparecida dos Santos Silva e Helena Lukianski, em “A representação de *outsiders* em *Estranhos no paraíso*” analisam o filme de Jim Jarmusch, pensando como a produção traz uma representação crítica das relações estabelecidos-*outsiders* instauradas pelo *American way of life*. Enquanto em “Experimentações narrativas em *Twin Peaks: The Return*: narração paramétrica na ficção televisiva contemporânea”, Henrique Bolzan Quaioti

e Rogério Ferraraz identificam a existência de narração paramétrica na ficção televisiva contemporânea, um conceito que subverte grande parte das convenções que a própria série em questão apresentou em 1990.

A edição termina com as resenhas dos livros *Convergências audiovisuais: linguagens e dispositivos*, de Felipe Muanis, lançado pela Appris, e que trata transversalmente do audiovisual na pluralidade das suas produções, e de *Sutileza e grosseria da exclusão das mídias*, de Rosana de Lima Soares, lançado pela Alameda, obra que se insere no desenho de um pensamento crítico sobre as mídias e apresenta uma densa trajetória de pesquisa que descreve com fôlego dinâmicas e estigmatização em diferentes registros midiáticos, vislumbrando suas aberturas.

Ao final de mais um ano repleto de desafios e adversidades nos campos da política, da economia, da cultura, da educação e, especialmente, da saúde, reafirmamos o compromisso da universidade pública na promoção do conhecimento e na difusão do saber, divulgando e compartilhando o resultado de pesquisas realizadas nas mais diferentes regiões e instituições brasileiras. Que a conjunção de nossos esforços em resistir, apesar de tudo, nos inspire a seguir com esperança e a certeza de que, no ano que se aproxima, dias melhores virão. Boas leituras!

*MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas  
dezembro de 2021*

## ***Em Quarentena – um podcast da Agência Mural de Jornalismo das Periferias*<sup>1</sup>**

## ***Em Quarentena – an Agência Mural de Jornalismo das Periferias's podcast***

*Mara Rovida*<sup>2</sup>

---

1 Uma primeira versão mais enxuta foi apresentada no 18º Encontro de Pesquisadores em Jornalismo da Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor), em mesa coordenada da Rede de Pesquisa em Narrativas Midiáticas Contemporâneas (Renami).

2 Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso). E-mail: [mara.rovida@prof.uniso.br](mailto:mara.rovida@prof.uniso.br).

**Resumo**

O isolamento social, demandado a partir de 2020 por conta da pandemia, interferiu no fazer jornalístico, da apuração à narrativa. Este artigo apresenta uma pesquisa exploratória estruturada em abordagem de análise de conteúdo, cujo objetivo é compreender algumas das estratégias narrativas do jornalismo das periferias, no contexto de 2020. Para tanto, realizou-se uma análise dos 40 primeiros episódios do podcast *Em Quarentena*, produzido por um coletivo de jornalistas que atua na Região Metropolitana de São Paulo (RMSP), maior macrometrópole brasileira. Este trabalho está inserido num universo reflexivo mais amplo, elaborado a partir de um estudo sobre a produção jornalística nas periferias da RMSP que vem sendo desenvolvido desde 2018 e que, portanto, serve de base para a presente discussão.

**Palavras-chave**

Jornalismo das periferias, podcast, pandemia, pesquisa exploratória, análise de conteúdo.

**Abstract**

The social isolation, demanded since 2020 by the pandemic, interfered in journalistic praxis, from journalistic investigation and narratives. This paper presents exploratory research structured as an approach of content analysis aiming at understanding some strategies used by peripheral journalists in the context of 2020. To this end, we analyzed the first 40 episodes of the *Em Quarentena* podcast, produced by a collective of journalists acting in the Metropolitan Region of São Paulo (RMSP), the biggest Brazilian macro-metropolis. This study is inserted in a broader reflexive universe developed from a study about journalistic production in peripheral areas of the RMSP that has been developed since 2018 and is, therefore, the basis for this discussion.

**Keywords**

Peripheral journalism, podcast, pandemic, exploratory research, content analysis.

## Contexto de pesquisa

Os arquivos da imprensa são fontes contumazes de pesquisa documental (MOREIRA, 2017), e é recorrente observar esse tipo de material como base de reflexões históricas ligadas ou não ao campo da comunicação. Em 2020, o que chama a atenção é que a produção da imprensa ao longo do ano servirá de registro histórico e provavelmente será consultada com insistência por conta da conjuntura sanitária mundial permeada pelas particularidades da pandemia da covid-19 – doença provocada pelo SARS-CoV-2, também chamado de novo coronavírus.

A Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou o estado de pandemia em 11 de março de 2020 (AGÊNCIA BRASIL, 2020). A partir dessa definição e, tendo em vista a situação de saúde pública em alguns países onde o número de pessoas infectadas e de óbitos provocados pela doença subia exponencialmente, as autoridades passaram a promover um planejamento de combate e de contenção de danos. Dentre as medidas mais comuns em várias localidades do mundo, destaca-se o isolamento social – ação que consiste na suspensão de atividades presenciais consideradas não-essenciais. Logo no início desses processos, observou-se uma discussão pública sobre o que poderia ser considerado essencial, e os resultados dessa discussão encontraram certo padrão nos vários países atingidos pela pandemia – na verdade, não é possível dizer com segurança se algum país ficou realmente imune ao contágio planetário. Nesse sentido, além dos serviços de saúde, com destaque para os atendimentos emergenciais, entraram nesse grupo de atividades essenciais poucos setores do comércio, como os supermercados e as farmácias; alguns serviços públicos, como segurança pública; e áreas estratégicas como transporte de cargas. Uma parcela importante da população teve sua circulação restrita por medidas das autoridades – algumas mais impositivas, outras menos –, cujo objetivo era diminuir a presença em espaços coletivos.

No Brasil, esse processo foi recebido com críticas e resistência, inclusive por representantes do Poder Executivo. A falta de um direcionamento mais homogêneo criou algumas dificuldades a mais para lidar com a epidemia em território brasileiro. Seria impossível dar conta, neste artigo, da multiplicidade de

contradições e de detalhes registrados em decretos nas três instâncias – Federal, Estadual e Municipal – da estrutura governamental brasileira durante o período; por isso, apenas indica-se que esse debate no Brasil não foi tão simples e fácil quanto a descrição sobre o aspecto comum na indicação da medida de isolamento apresentada no parágrafo anterior pode fazer crer. Mesmo assim, boa parte das atividades produtivas foi reorientada para o sistema de trabalho remoto, a distância, também nomeado home office. O setor das comunicações, justamente por isso, passou ao centro do debate, o que evidenciou duas questões: a desigualdade social produzida pela infraestrutura de (tele)comunicações (BRANDÃO, 1999; SILVA, 2015), que não está disponível para uma parcela significativa da população brasileira<sup>3</sup>, e a importância do acesso a informações confiáveis<sup>4</sup> e, portanto, checadas, o que, em outras palavras, ressalva o direito à informação e enfatiza o papel central do jornalismo nessa questão.

### **Jornalismo das periferias**

No período de pandemia, o trabalho jornalístico intensificou-se – a indicação foi exibida durante apresentação online do curso de jornalismo da Universidade Federal do Ceará (UFC)<sup>5</sup> pela coordenadora do Centro de Pesquisa em Comunicação e Trabalho da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Roseli Figaro, como resultado de pesquisa realizada entre março e abril de 2020, com mais de 500 jornalistas em todo o Brasil; os dados do levantamento foram divulgados no relatório de pesquisa organizado por Figaro (2020). Em alguns casos, essa intensidade ampliada significou mais trabalho no mesmo tempo de atividade laboral em sistema remoto. Muitas empresas jornalísticas brasileiras

---

3 Ver mais detalhes sobre a infraestrutura de telecomunicações deficitária no material referenciado no texto, bem como em repercussões sobre a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) das Antenas aberta na Câmara de Vereadores da cidade de São Paulo.

4 Os índices de notícias falsas sobre o contexto da pandemia foram substantivos, impondo uma demanda a mais para os agentes públicos nesse contexto, a ponto de o próprio Ministério da Saúde criar um canal de consulta sobre a covid-19. Disponível em: <https://www.saude.gov.br/fakenews>. Acesso em: 7 ago. 2020.

5 A gravação do debate está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RHxNh9DOO9w>. Acesso em: 6 jul. 2020.

implementaram o trabalho a distância para diminuir a circulação nas redações e, assim como em outros setores, as dificuldades em separar atividade profissional e vida privada parece ter contribuído para um incremento nessa intensidade do trabalho. Paralelamente, observou-se também um volume ampliado de demissões e redução salarial (MACIEL; DOLCE, 2020), o que aprofundou a precarização e contribuiu para que um número menor de profissionais assumisse as atividades dos veículos de comunicação, absorvendo, portanto, a parte que cabia aos demitidos.

As dificuldades observadas nesse contexto social também atingiram jornalistas que atuam em frentes de trabalho em arranjos alternativos às corporações de mídia (FIGARO, 2018). Os coletivos ou grupos de jornalistas responsáveis pela produção da chamada mídia alternativa e independente (CARVALHO; BRONOSKY, 2017) – termos questionáveis em vários aspectos, mas que ajudam a identificar o tipo de jornalismo ao qual se quer fazer referência – ou arranjos alternativos, nos termos de Figaro (2018), também enfrentaram desafios no que concerne à segurança no trabalho, ao aumento da demanda por informação, às limitações financeiras, entre outros aspectos desse contexto de pandemia. Uma parcela desses produtores de jornalismo profissional atua nas periferias dos centros urbanos brasileiros e, por conta de sua identificação com os territórios periféricos, estes grupos se apresentam como jornalistas das periferias.

O jornalismo das periferias vem sendo estudado em pesquisa mais ampla (ROVIDA, 2020), desenvolvida desde 2018 com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), o que serviu de base para esta discussão. Os jornalistas que atuam nessas frentes são considerados sujeitos periféricos, representando a personificação da mudança de tônus pela qual o termo periferia passou nas últimas décadas.

Nos últimos vinte anos, mais intensamente a partir de 1990, o termo *periferia* passou a circular amplamente no campo dos debates públicos e acadêmicos. Carregando sentidos polissêmicos, o termo concorre, substitui ou opera como equivalente a termos que indicam processos ou espaços geográficos e sociais similares, tais como bairros populares, moradores de bairros pobres, e mesmo classes populares. [...] o termo

se consolidou no campo da denominada *questão urbana*. [...] Seus usos e sentidos também se alteraram e se diversificaram [...] Não mais entendida apenas como local de pobreza, privação e sofrimento passível de comiserção, a periferia passa a ser um termo utilizado como marcador da presença ativa de populações vistas não sob o signo da fragilidade mas da *potencialidade*. No Rio de Janeiro, esse mesmo deslocamento ocorreu com o termo favela. *Potencialidade* aqui entendida em dois sentidos: portador de possibilidades e portador de potência ou força. No entanto, essa *potencialidade* é marcada pela ambivalência. De um lado, carrega o que se pode entender como um sentido emancipatório, associado à diminuição da posição de subalternidade, à valorização das formas de ser dessas populações e dissolventes dos estigmas que sempre acompanharam, neste país, a condição de pobreza. Por outro lado, essa *potencialidade* foi também capturada pelo mercado. (D'ANDREA, 2013, p. 10, grifo do autor)

O objetivo desses comunicadores é produzir narrativas jornalísticas – a esmagadora maioria dos participantes dessas iniciativas é formada por profissionais com ensino superior na área da comunicação (ROVIDA, 2020) – sobre as periferias a partir das múltiplas perspectivas e diversas vozes periféricas. Dessa forma, as políticas editoriais dos veículos de comunicação das periferias são formuladas, inicialmente, de acordo com um compromisso assumido com o território e refinadas com base em outros interesses que permeiam o imaginário dos sujeitos que produzem esses espaços sociais – a noção de território aqui utilizada é a de Milton Santos (2002), segundo a qual o espaço social é formado por sujeitos e não deve ser compreendido como um simples recorte geométrico –, como a questão feminina, o debate sobre raça e a discussão a respeito de classe social. Na mencionada pesquisa, quatro grupos<sup>6</sup> foram acompanhados/observados em um trabalho de campo realizado entre 2018 e 2019. Foram desenvolvidas incursões para observar os jornalistas, sujeitos de pesquisa, em suas atividades laborais, e seis profissionais foram entrevistados e incluídos no trabalho como personagens e informantes – segundo Clifford Geertz (2008), informantes são sujeitos de pesquisa que ajudam o pesquisador a identificar os sentidos atribuídos pelo grupo estudado aos comportamentos, gestos e posturas observados em

6 São eles: Agência Mural ([www.agenciamura.org.br](http://www.agenciamura.org.br)); Periferia em Movimento ([www.periferiaemmovimento.com.br](http://www.periferiaemmovimento.com.br)); Alma Preta ([www.almapreta.com](http://www.almapreta.com)); Nós, mulheres da periferia ([www.nosmulheresdapreriferia.com.br](http://www.nosmulheresdapreriferia.com.br)).



campo. O trabalho, conformado como abordagem etnográfica, gerou um diário de campo com detalhes sobre essa realidade laboral na Região Metropolitana de São Paulo (RMSP)<sup>7</sup>.

A partir da reflexão desenvolvida com os dados desse diário de campo, obteve-se alguma compreensão sobre esse universo de produção jornalística que se mostra efervescente e capaz de costurar perspectivas múltiplas sobre uma parcela do território dos 39 municípios que compõem a RMSP raramente contemplada na cobertura da imprensa mainstream. A capilaridade alcançada pelo conjunto desses jornalistas nesse espaço urbano é destacável e já vem sendo anotada pelos veículos de mídia mais tradicionais de forma que parcerias e outros tipos de relação comercial têm sido propostas – um exemplo é o contrato entre a Agência Mural de Jornalismo das Periferias e a TV Bandeirantes de São Paulo – tradicional emissora de televisão que faz parte do Grupo Bandeirantes – que prevê a participação desse grupo em um quadro do telejornal *Bora SP*, veiculado no horário matinal.

De forma resumida, observa-se que o jornalismo das periferias expõe a pluralidade de vozes e perspectivas que fazem parte desse contexto social, possibilitando um olhar mais complexo e, por isso mesmo, mais adequado sobre esses territórios. Ainda que essas produções priorizem o público das periferias, suas narrativas são acompanhadas e consumidas também por um público não periférico – a questão da audiência nos bairros periféricos, ainda limitada, é um dos grandes desafios desses produtores de jornalismo (ROVIDA, 2020). Por isso, eles contribuem com a criação de espaços de diálogo, fugindo de fórmulas estereotipadas que parecem resumir as periferias a lugares de violência e carestia de toda ordem.

No contexto de 2020, o jornalismo das periferias viu-se como braço essencial na cobertura da imprensa justamente porque esses territórios foram atingidos

---

7 A Região Metropolitana de São Paulo (RMSP) é formada por 39 municípios, incluindo a capital do Estado de São Paulo, que ocupam mais de 8 mil quilômetros quadrados e são habitados por cerca de 22 milhões de pessoas, de acordo com os dados mais recentes do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). O conjunto desses municípios é responsável pelo maior Produto Interno Bruto (PIB) metropolitano do Brasil.

pela pandemia de maneira singular (PORTO, 2020). Dispondo de experiência e de uma rede de fontes de informação nas periferias da metrópole, esses jornalistas puderam trazer para o debate público uma complexidade de situações não observadas em outras áreas das cidades brasileiras. Tais situações têm relação com a desigualdade social flagrante e com a falta de infraestrutura urbana presente em alguns bairros periféricos das cidades brasileiras. A ausência de saneamento básico em certos lugares que impede, por exemplo, o acesso à água tratada e rede de esgoto, bem como a situação das moradias, pequenas e com coabitação de vários núcleos familiares, aparecem como dificuldades a mais para o cumprimento das medidas sanitárias indicadas pelas autoridades.

De certa forma, essa realidade típica do processo de urbanização brasileira (KOWARICK, 1994) – que contempla um histórico desenvolvimento desordenado das cidades, com infraestrutura básica insuficiente –, combinada à pandemia, intensifica a vulnerabilidade de uma parte significativa das pessoas que vivem nesses espaços. Se os pesquisadores e especialistas nas questões urbanas já chamavam a atenção para as particularidades das periferias que produziram dificuldades extras no combate à pandemia, os jornalistas levantaram números, contaram histórias e narraram a partir dos seus territórios a experiência desse período. Nesse sentido, a criatividade e a capacidade de reação para seguir produzindo jornalismo num contexto conturbado concretizam-se em novos produtos, pensados especificamente para o momento de pandemia, que parecem atender às demandas por informação sem interferir no isolamento social.

Como exemplar dessas produções, optou-se por analisar neste artigo o podcast produzido pela Agência Mural de Jornalismo das Periferias: *Em Quarentena*.

### **O podcast da Agência Mural**

*Em Quarentena* foi criado para reunir histórias sobre o período de pandemia da covid-19. A Agência é um grupo ou coletivo formado por pessoas interessadas na produção jornalística que vivem em bairros periféricos das cidades da RMSP. O grupo foi criado em 2010 como parte das atividades de uma série de oficinas

feitas por repórteres do jornal brasileiro *Folha de S.Paulo* – um dos mais antigos diários impressos do Brasil. As oficinas sobre jornalismo local foram ministradas por um jornalista da *BBC* de Londres em São Paulo e, como resultado final, um grupo de 20 jornalistas criou o Blog Mural, hospedado na *Folha On-line*, portal do *Grupo Folha de S.Paulo* formado por inúmeros veículos de comunicação, agências de notícia, entre outras empresas do setor de comunicação. O objetivo era manter um espaço para produzir e divulgar narrativas sobre as periferias, fugindo de estereótipos observados na cobertura mais recorrente da imprensa. Em outros termos, definia-se naquele momento que não seriam aceitas pautas sobre violência, tema que geralmente norteia as notícias sobre esses territórios. O blog foi se transformando num espaço colaborativo com a participação de várias pessoas, em especial, de jovens jornalistas, recém-formados ou ainda na graduação.

A iniciativa do blog teve sucesso a ponto de novas produções surgirem como fruto desse produto midiático, que continua existindo, mas agora como parte de um trabalho mais amplo. A Agência Mural de Jornalismo das Periferias foi criada para agrupar os vários projetos encampados pelos muralistas, como são chamados os mais de 80 participantes do coletivo. As parcerias firmadas com empresas de comunicação, entidades filantrópicas e outros atores sociais têm permitido remunerar parcialmente o trabalho dos muralistas que, espalhados por quase todos os municípios da RMSP, conseguem abranger uma área de cobertura que nenhum veículo, mesmo aqueles ligados a grandes corporações de mídia, alcança.

A relação dos muralistas com as periferias – apresentadas propositalmente no plural para enfatizar sua multiplicidade – é estreita e, por isso, facilita uma leitura mais dialógica (MEDINA, 2008) ou complexa tanto no que diz respeito aos protagonistas periféricos quanto ao público preferencial, que é formado pelos próprios moradores desses territórios. Algumas das cidades cobertas pela Agência Mural, por exemplo, podem ser consideradas desertos de notícia (DEOLINDO, 2018) por não contarem com infraestrutura de imprensa, ainda

que esses territórios estejam na região metropolitana mais populosa e mais rica do Brasil.

Durante a pandemia, assim como os profissionais de outros veículos de comunicação, os muralistas tiveram de adaptar-se para continuar atuando com o mínimo de segurança – mesmo com esses cuidados, alguns dos jornalistas do grupo acabaram se contaminando. O trabalho remoto, costurado pela intensa interação online, já era parte do cotidiano laboral da Agência Mural, que ainda não tem uma sede fixa. Mas a produção dos muralistas sempre teve como uma de suas premissas o investimento na apuração, que inclui a interação presencial com os personagens das cidades ou, como diria Cremilda Medina (2016), o ato presencial. Nesse sentido, as adaptações precisaram ser implementadas para lidar com a necessidade do isolamento social, sem perder o diferencial de permitir em suas produções a presença insistente das vozes das periferias. Essa demanda está presente em todas as produções da Agência Mural nesse período, mas ganha contornos fortes no podcast *Em Quarentena*.

Nos últimos anos, o investimento em produções digitais tornou-se lugar comum na imprensa. Alguns formatos foram alçados aos primeiros postos das listas de preferência do público e também dos produtores de conteúdo. O podcast certamente aparece com destaque nesse cenário e, embora esteja em alta, sua definição como produto jornalístico ainda gera dúvidas. Por isso, parece apropriado buscar apoio no campo da pesquisa em jornalismo para ter alguma referência:

O podcast é uma mídia sonora cuja difusão se dá por meio da internet. Entre suas características básicas estão o fato de dividir-se em episódios temáticos, o baixo custo da produção, a busca por uma linguagem mais simples e maior liberdade de temas e formas de abordagem. (FALCÃO; TEMER, 2019, p. 1)

Na síntese de Falcão e Temer (2019), observam-se os aspectos basilares dessa mídia que já vem sendo tratada como gênero jornalístico resultante do desenvolvimento da rádio web e, portanto, como herdeira direta do radiojornalismo.

Além de ser uma mídia sonora digital, o podcast<sup>8</sup> atende à demanda de consumo de comunicação contemporânea, que cada vez mais se configura por uma liberdade de escolha da audiência, em contraponto às rígidas grades de horário das mídias tradicionais. Nesse sentido, o *Em Quarentena* tem sido produzido para circular de forma acessível, contemplando inúmeras interfaces. Na página da Agência Mural, a lista de episódios do podcast permite o acesso por diferentes agregadores, aplicativos ou sistemas como Spotify, Apple Podcasts, YouTube, Google Podcasts, Instagram e WhatsApp. Essa última opção merece um pouco mais de atenção, até porque o WhatsApp é o aplicativo de mensagens mais popular no Brasil, e vem sendo alvo de investimento de alguns jornalistas das periferias que distribuem resumos e outros recortes de suas produções pelo sistema. O áudio adequa-se bem ao aplicativo e, principalmente, ao padrão de uso do WhatsApp, sendo esta percepção a que parece nortear algumas produções mais recentes como o próprio *Em Quarentena*.

A flexibilidade do podcast como arquivo de áudio que pode ser distribuído por essa diversidade de plataformas contribui, sem sombra de dúvidas, para a ampliação do alcance dessas produções. No período de isolamento social, com uma infraestrutura de internet precária, como já mencionado anteriormente, o acesso dos moradores das periferias à informação direcionou-se também para o sistema de mensagens que já era popular. Não por acaso, toda identidade sonora do *Em Quarentena* faz referência ao WhatsApp, com efeitos e recortes típicos do aplicativo.

A duração das edições, de seis a oito minutos em média – alguns poucos episódios têm um ou dois minutos a mais ou a menos –, também parece estruturada como parte de uma estratégia que considera os padrões de comportamento dos usuários desses sistemas. As edições, portanto, podem ser consumidas sem que

---

8 Ana Luíza Couto e Luís Mauro Sá Martino (2018) apresentam um mapeamento dos estudos desenvolvidos em programas de pós-graduação em Comunicação no Brasil sobre podcast para identificar as trilhas conceituais sobre o tema. De acordo com os autores, "(a) não há consenso a respeito do que é um podcast, e mesmo o nome é questionado em alguns trabalhos; (b) nota-se o uso de metodologias clássicas como entrevistas ou análise de conteúdo, mas adaptadas às características das mídias digitais; (c) o referencial teórico provém sobretudo de estudos de rádio e pesquisas sobre mídias digitais" (COUTO; MARTINO, 2018, p. 48).

para isso o ouvinte tenha que dispor de um tempo alargado ou de um volume excessivo de dados de seu pacote de internet. No Brasil, o acesso à internet é precário, limitado e custoso, o que impossibilita um acesso mais livre e amplo por parte significativa da população.

A produção do *Em Quarentena* é feita pela jornalista Ana Beatriz Felício, que mora em Carapicuíba, cidade da RMSP. Ela publicou na newsletter de junho de 2020 da Agência Mural um relato<sup>9</sup> sobre essa produção que, de acordo com o texto, foi totalmente planejada e vem sendo desenvolvida no isolamento social. Ainda de acordo com o relato, nas primeiras 40 edições do podcast, foram ouvidas 120 pessoas e, para isso, a jornalista contou com o apoio da rede de muralistas, que ajudou a encontrar as fontes de informação consultadas nesse processo. Em contato informal por WhatsApp com a autora deste artigo, Ana Beatriz confirmou que as entrevistas foram realizadas e gravadas por ligação telefônica e WhatsApp.

A apresentação do podcast é feita por Vagner de Alencar, diretor de jornalismo da Agência Mural. Ele faz a costura da narrativa, identifica os personagens e os repórteres que falam, além de indicar o tema e as perguntas que nortearam a conversa com as pessoas que participam de cada edição. As trilhas são escolhidas de acordo com a pauta e, além das vinhetas e demais elementos da identidade do produto que são fixos, completam a paisagem sonora do podcast. “Paisagem Sonora é uma expressão traduzida do inglês *soundscape* – neologismo criado por Schafer –, que tenta descrever – qual uma pintura – os sons de um determinado ambiente. Para Schafer, ‘paisagem sonora é todo campo de estudo acústico’” (BORGES, 2012, p. 473).

De acordo com Ana Beatriz Felício, a montagem e edição de áudio do podcast foi inicialmente realizada pelo próprio Vagner de Alencar e pelo diretor de negócios da Agência Mural e idealizador da produção, Anderson Meneses. As 40 primeiras edições, separadas como corpus de análise deste artigo, foram produzidas por essa equipe. Algumas semanas depois desse período recortado, uma

---

9 Disponível em: <https://madmimi.com/s/45c6d01>. Acesso em: 24 jun. 2020.

peessoa foi contratada para ajudar na tarefa de edição de áudio. É compreensível a necessidade de um certo fôlego para manter o produto com qualidade e na periodicidade em que foi planejado. O *Em Quarentena* é publicado diariamente, exceto aos fins de semana. De 23 de março a 25 de maio de 2020, período de publicação das primeiras 40 edições, observou-se apenas um lapso no dia 7 de maio. Na edição de 8 de maio, Vagner registrou o motivo da falha na produção; ele ficou sem energia elétrica e, conseqüentemente, sem internet, por isso não conseguiu finalizar e publicar o podcast no dia 7 de maio. No 40º episódio, comemora-se a marca da quarentena completa em edições, e conta-se um pouco dos bastidores desse fazer jornalístico diário em isolamento social.

Anota-se ainda que, a partir do 26º episódio, o *Em Quarentena* passa a ter apoio do Instituto Unibanco. De acordo com Ana Beatriz Felício, a produção foi iniciada de forma independente, mas com a visibilidade alcançada pelo podcast e os contatos da diretoria da Agência Mural com o instituto, o apoio foi firmado.

Para que se compreenda melhor essas narrativas sonoras, a próxima seção apresenta os resultados da pesquisa exploratória orientada pelas noções da análise de conteúdo desenvolvida neste trabalho. Essa escolha metodológica se afina à ideia de que “a análise de conteúdo pode ser empregada em estudos exploratórios, descritivos ou explanatórios” (HERSCOVITZ, 2018, p. 127). O objetivo da investida é observar de que maneira a política editorial da Agência Mural – largamente discutida em pesquisa anterior (ROVIDA, 2020) – se faz presente num produto de mídia sonora, criado no período de pandemia. Toma-se como embasamento a noção de Mario L. Erbolato (2001, p. 248) que entende política editorial como “orientação seguida por um veículo de comunicação social, tal como dar (ou não) destaque a determinados assuntos e prestigiar (ou não) algumas iniciativas ou autoridades”. Nesse sentido, é possível mencionar que a Agência Mural deixa claro em seu site quais diretrizes editoriais regem o trabalho do coletivo por meio de uma lista de dez princípios:

1. Não use a palavra carente – prefira termos sem juízo de valor.
2. Tome cuidado com o sensacionalismo e evite clichês.

3. Nunca chegue a uma pauta tentando comprovar suas próprias teses – ao falar com uma fonte da periferia, escute com atenção (não somente ouça) o que ela tem a dizer. Somente depois de apuradas todas as informações é possível concluir algo.
4. Lembre-se que as crianças da periferia, e os moradores em geral, não são “coitados” – tome cuidado ao abordar a ação de projetos e organizações sociais e/ou artísticas dentro destas regiões da cidade para evitar reforçar a imagem de vítima que recai de forma geral sobre os residentes de áreas de baixa renda.
5. Fuja dos lugares-comuns ao falar sobre os moradores da periferia – todos possuem cor, formação profissional, nível escolar, valores, núcleo familiar, entre outros, tão diversos quanto os dos cidadãos de outros bairros de São Paulo.
6. Não subestime a capacidade política dos moradores da periferia – eles não são uma “massa uniforme” que vota da mesma forma, apenas para começar.
7. Na periferia há níveis de renda distintos – lembre-se disso ao falar com um morador.
8. A periferia não é só violência e escassez de infraestrutura.
9. Ao tratar de algum tema relacionado à periferia, tenha o cuidado de ouvir a voz de quem mora na região – não dê ouvidos somente para as fontes oficiais.
10. Não se esqueça que os bairros localizados na periferia fazem parte da cidade como qualquer outro bairro<sup>10</sup>.

Enfatiza-se ainda que outros grupos e coletivos de jornalistas das periferias também estão trabalhando com podcast, o que parece indicar uma tendência. *Pandemia sem Neurose* é um podcast produzido em parceria pela produtora de jornalismo de quebrada Periferia em Movimento, pela agência de notícias *Alma Preta* e pelo coletivo Desenrola e Não Me Enrola. Já o *Manda Notícias* é outro podcast também criado no período de isolamento social pela jornalista Gisele Alexandre, que atua como muralista na Agência Mural e já trabalhou no coletivo Capão News; ela desenvolve esse projeto de forma independente.

### **Análise de conteúdo**

Por meio da estratégia de leitura flutuante – etapa de pré-análise que permite anotar as primeiras impressões do material que forma o corpus de pesquisa (FONSECA JÚNIOR, 2017) –, os 40 primeiros episódios do *Em Quarentena* foram

---

10 Disponível em: <https://www.agenciamural.org.br/principios/>. Acesso em: 17 out 2020.



ouvidos e algumas impressões foram anotadas. O primeiro aspecto que se observa tem relação com a ênfase dada pelo apresentador Vagner de Alencar a um público presumido que seria formado por moradores das periferias da RMSP. Essa costura é concebida em detalhes da narração que reforçam a perspectiva das periferias como enquadramento do produto midiático. Essa postura tem a ver com a política editorial da Agência Mural, praticada em suas produções de maneira geral, e também se faz presente nas demais iniciativas de jornalismo das periferias, em outros termos, buscando o reforço dessa identificação com o território na presunção de um perfil de público. No caso específico do *Em Quarentena*, observa-se esse aceno em passagens como “acesse o site e consulte as informações, claro, se seu wi-fi permitir e sua internet for suficiente” ou em afirmações que parecem pressupor um ambiente de audiência permeado simbolicamente por indicadores das periferias. Paralelamente, a relação do podcast com o período de isolamento social demandado pela pandemia se estabelece obviamente pelo nome do produto, na vinheta de encerramento – “lave as mãos e se possível fique em casa” – e na abertura dos episódios quando o apresentador diz “Oi, eu sou Vagner de Alencar e estou *Em Quarentena*”.

Alguns entrevistados também ajudam a compor o enquadramento da produção pelo ponto de vista dos sujeitos periféricos ao se apresentarem como atores da quebrada, termo que remete a uma relação afetiva com a periferia (ROVIDA, 2020). Os elementos das vozes ouvidas nas edições em conjunto com a narrativa do apresentador dão a tônica dessa perspectiva e confirmam que a política editorial é cuidadosamente observada como diretriz da produção do podcast. Para explorar melhor esse elemento narrativo, buscou-se identificar com alguma sistematização o perfil das fontes de informação que aparecem nos 40 episódios analisados. Neste momento, entra-se na fase de exploração do material (FONSECA JÚNIOR, 2017) com o objetivo de compreender o perfil, a partir de uma classificação de fontes, e a recorrência dessas vozes nos episódios.

Como suporte teórico, foi utilizada a classificação de fontes jornalísticas de Nilson Lage (2002), que apresenta três categorias: 1. Fontes oficiais, oficiosas e

independentes; 2. Primárias e Secundárias; 3. Testemunhas e Experts. A terceira categoria, em particular, nos ajuda a perceber se a narrativa jornalística se sustenta pela perspectiva dos ditos especialistas ou se permite a presença dos protagonistas da cena viva (MEDINA, 1996). Nesse sentido, é possível afirmar sem dúvidas que as edições de *Em Quarentena* estão baseadas majoritariamente nas falas de personagens ou fontes testemunhais que relatam suas experiências em variadas facetas do período de isolamento social demandado pela pandemia. Das 120 vozes ouvidas nessas 40 edições – contabilização feita pela própria Agência Mural e relatada por Ana Beatriz Felício na newsletter anteriormente citada –, apenas 17 especialistas ou experts foram ouvidos, e seis deles foram apresentados de uma maneira vinculada às periferias. No episódio 11 (6/4/2020), intitulado “Como manter a saúde mental nas periferias”, participaram duas psicólogas que atuam em projetos sociais em periferias da capital paulista. Outro exemplo pode ser encontrado no episódio 17 (15/4/2020), “Os boletos e a pandemia”, em que o educador financeiro ouvido é dono do canal do YouTube *Favelado Investidor*. Dessa forma, observa-se que mesmo os experts tendem a ser apresentados também pelos vínculos com o território.

Uma única fonte oficial aparece nesse período de produção. No episódio 36 (18/5/2020), “Como é andar de transporte público durante a pandemia”, há uma reprodução de pronunciamento oficial do prefeito da cidade de São Paulo, Bruno Covas. Ainda que se possa computar essa participação como fonte oficial, é notável que se trata de uma presença secundária em relação aos demais perfis de participação. Mesmo os representantes de projetos sociais ou movimentos que atuam em frentes nas periferias aparecem como personagens das narrativas e não necessariamente como porta-vozes de grupos oficialmente constituídos. Dessa forma, essa categoria de fontes não se mostrou em variações substantivas.

A segunda categoria de Lage (2002), fontes primárias e secundárias, parece ter sua divisão um tanto borrada pela temática de fundo, a pandemia e o isolamento social. Mesmo quando as pautas parecem não envolver as fontes diretamente, as pessoas ouvidas acabam se mostrando personagens de ações

(ou cenas do cotidiano) nas periferias. Dos 17 especialistas contabilizados, por exemplo, 11 não apareceram de alguma forma vinculados ao cenário das pautas e, por isso, poderiam ser considerados fontes secundárias. Com base nessa conta, as demais 109 vozes ouvidas nos 40 episódios analisados podem ser classificadas como primárias porque contribuem na narrativa com suas experiências e vivências.

Outro aspecto da produção alvo de categorização nesta análise é o perfil das pautas apresentadas no podcast, o que se afina com a ideia de unidade de registro temática, conforme Herscovitz (2018). Já na etapa de leitura flutuante foi possível perceber uma ênfase em três grupos temáticos: 1. Prestação de serviço informativo; 2. Histórias de personagens das periferias; 3. Ações de sujeitos periféricos durante o isolamento social. As três categorias não são estanques e em alguns episódios dividiram as atenções dos produtores do podcast, por isso a soma total das ocorrências dessas categorias supera a quantidade de episódios – unidade de análise desta pesquisa – que compõem o corpus do trabalho (Tabela 1).

<b>Perfil da pauta</b>	<b>Ocorrências</b>
Prestação de serviço informativo	18
Histórias de personagens das periferias	17
Ações de sujeitos periféricos durante o isolamento social	13
<b>Total</b>	<b>48</b>

Tabela 1: Ocorrência dos perfis de pauta

Fonte: Elaborada pela autora.

É pertinente observar a divisão quase igualitária entre narrativas sobre personagens das periferias e a prestação de serviço informativo. No primeiro item da tabela, destacam-se episódios que tratam de questões surgidas no período de quarentena, como o auxílio emergencial do Governo Federal brasileiro, que tinha por objetivo distribuir três parcelas de R\$ 600 para um determinado grupo de pessoas em todo o país. O benefício esteve desde o início permeado por dúvidas e dificuldades sobre quem tinha ou não direito de receber, como apresentar a solicitação ao Governo, o que fazer para receber o dinheiro e como transferi-lo ou utilizá-lo

para pagamento de contas. Alguns episódios agrupados nessa categoria foram organizados como espaços de perguntas da população respondidas por especialistas. Mas também se observou uma ênfase no testemunho de pessoas comuns que compartilhavam suas experiências nessas situações geradoras de dúvidas.

As 17 ocorrências de histórias de personagens das periferias trazem relatos de mães de crianças e adolescentes com deficiência física que enfrentam dificuldades extras no período de isolamento; pessoas que voltaram para suas cidades de origem em outros estados para cumprir o período de isolamento; jovens em fase de vestibular (exame de ingresso na universidade) com dificuldades para estudar por conta do acesso precário à internet; trabalhadores de diferentes categorias que tiveram de se adaptar ao isolamento; entre outras pautas que em seu conjunto contribuem para criar um panorama das experiências periféricas no período da pandemia. Nesse cenário, destaque-se o episódio 38, intitulado “Como é se recuperar da covid-19”, que, além de trazer o testemunho de quem esteve doente, iniciou-se com uma homenagem ao jovem João Pedro, assassinado em São Gonçalo, no Rio de Janeiro, durante uma ação policial, enquanto o isolamento social era cumprido.

Por último, as 13 edições que contemplaram a temática das ações de sujeitos periféricos durante o isolamento social evidenciaram a potência das periferias (D’ANDREA, 2013). Em outras palavras, é anotada nessas narrativas a capacidade de auto-organização e de articulação de grupos que já atuam nas periferias para se mobilizar e sanar demandas que o poder público não atende. Do grupo de mulheres que produziu máscaras para distribuir entre moradores da periferia de Carapicuíba, cidade da Região Metropolitana de São Paulo, à atuação dos jornalistas para levar informação sobre as periferias para as periferias, tem-se a efervescência dos sujeitos periféricos representada ou apresentada.

Para finalizar essa etapa da análise e como procedimento de transparência, o perfil das pautas apresentadas (Tabela 2) mostra como as unidades de análise foram organizadas nessa categorização. Isso permite que outros pesquisadores possam questionar, tensionar ou propor alternativas à classificação elaborada, uma vez que todo o conteúdo analisado está disponível na internet.

Perfil da pauta	Episódios
Prestação de serviço informativo	5   7   8   9   10   11   16   17   20   21   25   26   28   29   33   36   37   39
Histórias de personagens das periferias	1   2   3   4   6   9   11   15   23   24   27   30   31   32   34   36   38
Ações de personagens das periferias durante o isolamento	5   11   12   13   14   18   19   22   29   31   35   39   40

Tabela 2: Perfil das pautas apresentadas

Fonte: Elaborada pela autora.

### Considerações finais

Como parte de uma estratégia para continuar acompanhando a atuação dos grupos que participaram da pesquisa sobre o Jornalismo das Periferias, este trabalho se insere num universo reflexivo pautado pela ideia de que os fenômenos sociais são dinâmicos e, sendo assim, é impossível dar os estudos por finalizados. Ainda que a pesquisa mencionada como ponto de apoio para a presente reflexão tenha sido registrada em artigos e em um livro (ROVIDA, 2020), essa prática jornalística elencada como alvo de interesse segue efervescente e em transformação, seja porque os profissionais responsáveis por essa produção estão se aprimorando em vários aspectos, seja porque a dinâmica da vida se impõe de maneiras inesperadas como a pandemia.

Ao acompanhar as escolhas dos jornalistas nesse período de isolamento social e eleger o *Em Quarentena* como objeto de análise, observou-se não apenas de que maneira as estratégias narrativas têm sido orientadas pelas políticas editoriais já identificadas – o que, no presente objeto, está pautado pela fala do apresentador; pelo enquadramento das pautas que privilegia a experiência dos personagens das periferias, apresentados em sua multiplicidade; e pela insistência em um determinado perfil de fonte de informação, isto é, os protagonistas das periferias –, como também foi anotada uma tendência de formatos narrativos ou produtos midiáticos que ganham destaque nessas iniciativas. Em outros termos, a pandemia parece intensificar as demandas por informação, tornando ainda mais urgentes alternativas adequadas à realidade social. Isso significa que expor os problemas de infraestrutura, neste caso, de telecomunicações é importante

e faz parte do papel social dos jornalistas de forma geral, mas, de imediato, é preciso investir em fórmulas de comunicação mais acessíveis ao público que se quer alcançar. Nesse sentido, o investimento no WhatsApp como plataforma de distribuição de conteúdo é um aspecto destacável dessas práticas jornalísticas.

Certamente, o olhar para esse aplicativo de mensagens estabelecido nessas produções, em especial no *Em Quarentena*, é inovador e pode ser uma saída eficiente para vencer barreiras da audiência nas próprias periferias, não apenas durante a pandemia. Essa questão apareceu como um desafio dos produtores de comunicação das periferias em inúmeros momentos da pesquisa de campo mencionada anteriormente. Isso porque as produções desses grupos são distribuídas quase exclusivamente de forma online, embora a televisão continue sendo líder de audiência nos territórios periféricos.

Além disso, a análise de conteúdo ajudou a compreender como a pluralidade das periferias é contemplada na produção da Agência Mural. Os personagens – ainda que as fontes primárias e testemunhais sejam a maioria esmagadora das vozes dos episódios analisados – são acionados numa variedade de experiências e vivências que demonstra a existência de uma multiplicidade de expertises nas periferias, o que contribui para tensionar o estereótipo de sujeito periférico como população carente. A resignificação de ser periférico ou de sujeito periférico vai se consolidando em inúmeras iniciativas que, ao serem registradas pelos jornalistas e alcançadas pelo público de outros moradores desses territórios, amplia a abrangência dessa mudança de tônus – de carência para potência, conforme estudado e analisado por Tiarajú Pablo D’Andrea (2013).

O perfil temático das pautas também evidencia o compromisso dos jornalistas com a política editorial engajada, além de indicar o amadurecimento desses produtores de comunicação em seu papel de mediação dialógica. Isso porque eles buscam trazer à baila pautas de interesse do público idealizado, mantendo o diálogo entre os atores sociais vinculados aos territórios.

De certa maneira, observa-se que personagens, público presumido e jornalistas estão todos imersos no mesmo espaço social, o que possibilita uma

interação orientada pelo que se chamou em outro momento de diálogo social *solidário*<sup>11</sup> (ROVIDA, 2015). Aqui se tangencia outro tema que não seria possível aprofundar no espaço deste artigo. Portanto, finaliza-se com a indicação de que esta análise aponta tendências nas estratégias de produção jornalística das periferias (o que é representado pelo uso criativo do WhatsApp), consolidação de práticas editoriais (a manutenção do compromisso com a periferia mesmo no isolamento social) e amadurecimento do entendimento do papel desempenhado pelos jornalistas nos territórios periféricos (que se mantiveram nessa relação de mediadores sociais).

## Referências

AGÊNCIA BRASIL. Organização Mundial da Saúde declara pandemia de coronavírus. *EBC*, Brasília, DF, 11 mar. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3FjwzS4>. Acesso em: 23 jun. 2020.

BORGES, P. O ruído na formação de paisagens sonoras no radiojornalismo. *In*: MENEZES, J. E. O.; CARDOSO, M. (org.). *Comunicação e cultura do ouvir*. São Paulo: Plêiade, 2012. p. 455-473.

BRANDÃO, C. A. A política de telecomunicações no Brasil: do monopólio público ao recente processo de privatização e regulamentação. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA, 3.; CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DE

---

11 Diálogo social *solidário* é uma síntese conceitual, observada como possibilidade para compreender o contexto social anotado na pesquisa de campo relatada por Rovida (2015). A dialogia jornalística (MEDINA, 1996), orientadora das narrativas produzidas pelos repórteres em campo, dá visibilidade e amplia a abrangência de certos fenômenos sociais ao incluir o público fruidor da informação jornalística na interação promovida pelo mediador social (jornalista). Na pesquisa mencionada (ROVIDA, 2015), observou-se que esse potencial dialógico da produção jornalística, não apenas deu visibilidade a uma ocorrência de solidariedade orgânica (DURKHEIM, 2004), como interferiu na abrangência do fenômeno social estudado por Durkheim ao incluir o público nessa dinâmica. Essa situação, em que a solidariedade orgânica que orienta as interações dos personagens da narrativa jornalística e do jornalista parece alcançar o público pela mediação do repórter, foi nomeada de diálogo social *solidário*.

EMPRESAS, 4., 1999, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: ABPHE, 1999. Disponível em: <https://bit.ly/3pg6sG0>. Acesso em: 21 dez. 2021.

CARVALHO, G.; BRONOSKY, M. Jornalismo alternativo no Brasil: do impresso ao digital. *Revista Pauta Geral*, Ponta Grossa, v. 4, n. 1, p. 21-39, 2017.

COUTO, A. L.; MARTINO, L. M. S. Dimensões da pesquisa sobre podcast: trilhas conceituais e metodológicas de teses e dissertações de PPGComs (2006-2017). *Revista Rádio-Leituras*, Mariana, v. 9, n. 2, p. 48-68, 2018.

D'ANDREA, T. P. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DEOLINDO, J. S. O deserto da notícia no interior do Brasil – apontamentos para uma pesquisa. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018, Joinville. *Anais [...]*. Joinville: Intercom, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3sjypPc>. Acesso em: 21 dez. 2021.

DURKHEIM, É. *Da divisão do trabalho social*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ERBOLATO, M. *Técnicas de codificação em jornalismo: redação, captação e edição no jornal diário*. São Paulo: Ática, 2001.

FALCÃO, B. M.; TEMER, A. C. R. P. O podcast como gênero jornalístico. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 42., 2019, Belém. *Anais [...]*. Belém: Intercom, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3EbqGVC>. Acesso em: 21 dez. 2021.

FIGARO, R. (coord.). *Como trabalham os comunicadores em tempos de pandemia do Covid-19?* São Paulo: ECA-USP, 2020.



FIGARO, R. (org.). *As relações de comunicação e as condições de produção no trabalho de jornalistas em arranjos econômicos alternativos às corporações de mídia*. São Paulo: ECA-USP, 2018.

FONSECA JÚNIOR, W. C. Análise de conteúdo. In: DUARTE, J.; BARROS, A. (org.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2017. p. 280-304.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HERSCOVITZ, H. G. Análise de conteúdo em jornalismo. In: LAGO, C.; BENETTI, M. *Metodologia de pesquisa em jornalismo*. Petrópolis: Vozes, 2018. p. 123-142.

KOWARICK, L. (org.). *As lutas sociais e a cidade – São Paulo: passado e presente*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

LAGE, N. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MACIEL, A.; DOLCE, J. Jornalistas arriscam a vida na crise do coronavírus em meio a demissões, cortes de salário e agressões do presidente. *A Pública*, São Paulo, 11 mai. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3J8orGl>. Acesso em: 14 dez. 2021.

MEDINA, C. (org.). *Povo e personagem*. Canoas: Ulbra, 1996.

MEDINA, C. *Ato presencial: mistério e transformação*. São Paulo: Casa da Serra, 2016.

MEDINA, C. *Entrevista: o diálogo possível*. São Paulo: Ática, 2008.

MOREIRA, S. V. Análise documental como método e como técnica. *In*: DUARTE, J.; BARROS, A. (org.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2017. p. 269-279.

PORTO, M. F. No meio da crise civilizatória tem uma pandemia: desvelando vulnerabilidades e potencialidades emancipatórias. *Vigilância Sanitária em Debate: Sociedade, Ciência & Tecnologia*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 1-9, 2020.

ROVIDA, M. *Jornalismo e trânsito: o diálogo social solidário no espaço urbano*. São Carlos: Edufscar, 2015.

ROVIDA, M. *Jornalisms das periferias: o diálogo social solidário nas bordas urbanas*. Curitiba: CRV, 2020.

SANTOS, M. *O espaço do cidadão*. São Paulo: Studio Nobel, 2002.

SILVA, P. F. J. *Geografias das telecomunicações no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

submetido em: 5 abr. 2021 | aprovado em: 7 mai. 2021

## **Em ação, uma celebridade-resistência: Preta Gil e os valores contemporâneos<sup>1</sup>**

## **In action, a celebrity-resistance: Preta Gil and the contemporary values**

*Dayana Cristina Barboza Carneiro<sup>2</sup> e Paula Guimarães Simões<sup>3</sup>*

---

1 Agradecemos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig) e à Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) pelo apoio ao desenvolvimento de nossas pesquisas.

2 Doutoranda em Comunicação Social pela UFMG, mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop). Pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS). E-mail: [barboza.dayana@gmail.com](mailto:barboza.dayana@gmail.com).

3 Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG e coordenadora do GRIS. Foi professora visitante na University of California, Irvine (UCI), com bolsa da Capes. E-mail: [paulaguimaraessimoes@yahoo.com.br](mailto:paulaguimaraessimoes@yahoo.com.br).

## Resumo

O objetivo deste texto é analisar como a dimensão acontecimental de uma figura pública (e seu *poder hermenêutico*) pode configurá-la como o que nomeamos *celebridade-resistência*, contrapondo-se a opressões sociais e evidenciando valores progressistas. Para tanto, exploramos a trajetória da cantora Preta Gil a partir de uma *abordagem pragmatista*, tendo em vista ações materializadas em seu perfil no Instagram. Além disso, assumimos uma abordagem interseccional para apreender em que medida valores vigentes no contexto contemporâneo emergem e se articulam com essa celebridade. A análise identifica três eixos de subordinação – raça, peso e sexualidade – associados à imagem pública de Preta, fortemente arraigada à dimensão do enfrentamento e da resistência.

## Palavras-chave

Acontecimento, celebridade-resistência, valores, poder hermenêutico, Preta Gil.

## Abstract

This paper aims to analyze how the event dimension of a public figure (and its *hermeneutic power*) can set them up as what we call a *celebrity-resistance*, opposing social oppression and showing progressive values. Therefore, we explore the trajectory of the singer Preta Gil from a *pragmatic approach*, considering actions materialized in her profile on Instagram. In addition, we assume an intersectional approach, to apprehend to which extent the current values in the contemporary context emerge and articulate with this celebrity. The analysis identifies three axes of subordination – race, weight, and sexuality – associated with Preta's public image, strongly rooted in the dimension of confrontation and resistance.

## Keywords

Event, celebrity-resistance, values, hermeneutic power, Preta Gil.

## Introdução

Preta Maria Gadelha Gil Moreira de Godoy (@pretagil) é uma cantora, atriz e apresentadora brasileira. Desde muito cedo ocupou a cena pública, por ser filha do cantor Gilberto Gil, e hoje atua também como influenciadora digital, com cerca de 8,7 milhões de seguidores no Instagram<sup>4</sup>. Em suas publicações, além da divulgação do trabalho, compartilha com os seguidores sua rotina como mãe, avó e esposa, e aborda questões relacionadas ao racismo, à diversidade de corpos e à defesa da igualdade e da diversidade.

O objetivo deste texto é refletir sobre esse percurso de vida de Preta Gil e o modo como podemos apreendê-la como uma “celebridade-acontecimento” (SIMÕES, 2014a), na medida em que traços, princípios e valores da sociedade contemporânea podem emergir a partir da sua trajetória. Tendo em vista esse *poder hermenêutico* de uma celebridade e adotando uma abordagem pragmatista e interseccional, procuramos refletir sobre essa figura pública como uma *celebridade-resistência*, ou seja, uma celebridade que se opõe a opressões vigentes na sociedade brasileira. De modo específico, voltamos nosso olhar para três eixos de subordinação vinculados à figura de Preta Gil: raça, peso e sexualidade.

Assim, o texto está dividido em três partes, além das considerações finais. Na primeira, discutimos o conceito de acontecimento a partir de uma visada pragmatista e mostramos como refletir sobre a dimensão acontecimental de uma celebridade. Na segunda, abordamos a relação entre celebridades e valores sociais, evidenciando como o estudo acerca de uma figura pública pode revelar traços da sociedade em que se inscreve. Na terceira, realizamos a análise de Preta Gil, a partir de ações que podem ser apreendidas em seu perfil do Instagram, seguindo os três eixos destacados acima.

---

4 Disponível em: <https://www.instagram.com/pretagil/?hl=pt-br>. Acesso em: 14 set. 2021.

## O acontecimento como “uma” experiência

Partindo da compreensão de que a perspectiva acontecimental adotada neste trabalho é aquela proposta por Quéré (2012), que tem, como base teórica, o Pragmatismo, empreendemos a tentativa de fazer o caminho inverso: compreender de que maneira e em que medida as principais dimensões do acontecimento<sup>5</sup> já se faziam presentes na noção de “uma” experiência em Dewey (1980). Sendo assim, apesar de sabermos que o acontecimento não se constitui como sinônimo de experiência<sup>6</sup>, já que aquele se configura como um momento nesta, propomos pensar, ainda que de maneira incipiente, de que forma é possível identificar na concepção de “uma” experiência (DEWEY, 1980) traços constituidores da noção de acontecimento.

Ao conceituar *experiência*, Dewey (1980) afirma que: “o esquema padrão do comum é dado pelo fato de que toda experiência é o resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo no qual ela vive” (DEWEY, 1980, p. 95), dinâmica que evidencia a dimensão interacional da experiência. Por esse viés, explica Simões (2014b), a experiência se constitui por meio da articulação entre o “agir e o reagir”, entre o “produzir e o sofrer”. Nesse processo, há uma transformação mútua do sujeito e do mundo com o qual ele interage.

No entanto, esse papel transformador não está presente em todas as experiências, e é a partir desse entendimento que Dewey (1980) constrói uma diferenciação que irá fundamentar as suas reflexões: a diferença entre experiência e o que ele nomeia de “uma” experiência. A primeira marcada por uma característica mais superficial e incipiente (LANA *et al.*, 2014), e a segunda entendida como uma experiência mais profunda, “completa”, que se desloca

---

5 França (2012a) traz à tona quatro dimensões características do acontecimento: o poder hermenêutico, a ruptura com a normalidade, a capacidade de afetação e a temporalidade.

6 Como destacado em outro texto: “Assim, podemos dizer que, para esses pragmatistas, o acontecimento é uma emergência na experiência, um existente saliente que irrompe em um contexto e neste sofre mudanças e contingências. Ele emerge no presente e, com isso, constrói tanto um passado como um futuro – revelando a dimensão temporal que lhe é constitutiva” (SIMÕES, 2014b, p. 176).

em direção a uma transformação e, para isso, se afasta da ideia de repetição e da mecanicidade (DEWEY, 1980). Ou seja, constitui-se a partir de um processo de reflexividade, que transforma quem o vivenciou e leva a uma reorientação de conduta.

Da mesma maneira que a experiência, o acontecimento também pode ser compreendido a partir de duas instâncias não-dicotômicas. Ele é dotado de uma dupla vida (QUÉRÉ, 2012): desloca-se de um acontecimento existencial para um acontecimento-objeto. No primeiro caso, o acontecimento liga-se à dimensão concreta da experiência (SIMÕES, 2014b) e articula-se a reações imediatas e hábitos: o sujeito reage sem que o acontecimento se torne um objeto de estudo ou seja distanciado de seu contexto (QUÉRÉ, 2012). Já o acontecimento-objeto está relacionado à esfera simbólica do acontecimento, que é constituído a partir dos processos de descrição e narrativização. “Passando pelo processo de simbolização, essa forma de acontecimento ganha uma dimensão discursiva e passa a fazer parte da organização de nossa conduta” (SIMÕES, 2014b, p. 185).

A dimensão da revelação no acontecimento origina-se a partir do seu *poder hermenêutico*, que diz sobre a capacidade de romper com a linearidade dos sentidos e instaurar novos dizeres possíveis. De acordo com Quéré:

Os acontecimentos se tornam, eles próprios, fonte de sentido, fonte de compreensão e fonte de redefinição da identidade daqueles que afetam. Nessa perspectiva, em que o acontecimento vem antes dos sujeitos e das situações, é o que ele se torna através de seu percurso, e os efeitos de sentido que produz, que contribuem para individualizá-lo. É nesse sentido que se pode falar de um poder hermenêutico do acontecimento. (QUÉRÉ, 2010, p. 35)

Sob a perspectiva hermenêutica do acontecimento, “[...] a criação de fatos apenas se traduz em acontecimento se eles conseguem inscrever no horizonte de sentidos possibilidades que não estavam dadas anteriormente” (FRANÇA, 2012b, p. 46). Nesse contexto, o poder hermenêutico tem a capacidade de fomentar processos de descoberta e de desvelar sentidos sobre quadros valorativos da nossa sociedade.

Acontecimento, numa perspectiva pragmatista, refere-se a uma ocorrência, um fato concreto do cotidiano com grande poder de afetação, que suscita inquietações, demanda escolhas e provoca ações, este fato convoca e revela sentidos, que dizem da sociedade na qual ele ocorre. (FRANÇA; LOPES, 2017, p. 73-74)

No acontecimento, junto ao poder hermenêutico, constitui-se o poder de afetação dos sujeitos, o que revela a sua *passibilidade* (QUÉRÉ, 2005): os sentidos gerados a partir do acontecimento afetam os sujeitos, e vice-versa (SIMÕES, 2014b). Também no conceito de experiência é possível vislumbrar a dimensão da afetação a partir da articulação entre o fazer e o sofrer.

Como se verá mais tarde, há em toda experiência um elemento de padecimento, de sofrimento, em sentido amplo. De outra maneira não haveria incorporação vital, é algo mais do que colocar algo sobre a consciência, sobre o previamente conhecido. Implica uma reconstrução que pode ser penosa. (DEWEY, 1980, p. 93)

Dessa forma, para que a experiência se constitua como “uma” experiência, é necessário que haja um engajamento dos sujeitos por meio do qual pode se constituir um processo de transmutação no âmbito do sujeito e do seu ambiente.

Nestes termos, o potencial transformador da experiência se realiza na vocação ativa dos indivíduos para a intervenção objetiva no mundo, por meio da comunicação social e das múltiplas possibilidades de transação que esta lhes oferece. (LANA *et al.*, 2014, p. 147)

Para Quéré (2012, p. 21), acontecimento “é o que vem de fora, o que surge, o que acontece, o que se produz, o excepcional que se desconecta da duração”. Essa afirmação dá relevo a outra questão central no conceito de acontecimento: a dimensão da temporalidade. A partir da articulação entre passado, presente e futuro, um “universo de sentidos” é desencadeado (SIMÕES, 2014b). A emergência e as reverberações geradas a partir de um acontecimento – uma desorganização – alteram as possibilidades de leitura do passado com o qual ele se associa e anuncia “futuros possíveis” (FRANÇA, 2012b, p. 47).



Tal mudança implica uma heterogeneidade interna e um movimento direcional: por um lado, não há a mesma coisa de um extremo a outro do processo: por outro, é impossível perceber um devir se não for apreendida uma transição de um estado para outro, passando por um ou vários estados intermediários. (QUÉRÉ, 2012, p. 26)

De modo análogo, uma experiência também se constitui a partir de uma relação entre passado-presente-futuro. É essa conexão entre o ocorrido, o que sucedeu e o que virá que confere qualidade estética à experiência, condição *sine qua non* para a constituição de “uma” experiência.

Em uma experiência, o fluxo vai de algo a algo. Como uma parte conduz a outra, e como outra parte traz aquela que veio antes, cada uma ganha distinção em si própria. O todo permanente é diversificado em fases sucessivas que constituem ênfases de seus variados matizes. (DEWEY, 1980, p. 90)

Assim, para que se tenha “uma” experiência, é preciso que haja uma construção de sentidos que transcende o resultado em si próprio, o que dá relevo à dimensão da qualidade estética nesse processo: “o que distingue uma experiência como estética é a conversão das resistências e das tensões, das excitações que em si próprias são tentações para a dispersão, em um movimento dirigido para um término inconclusivo e satisfatório” (DEWEY, 1980, p. 105).

Considerando a reflexão empreendida até aqui, podemos aventar que já existia ali no conceito de “uma” experiência em Dewey (1980) as bases fundamentais para a construção da noção de acontecimento – que o próprio autor desenvolverá. Nesse sentido, reforça-se o caráter pragmatista da perspectiva de Quéré (2012) que, a partir da articulação com outros autores, concebeu a noção de acontecimento que acionamos neste artigo<sup>7</sup>.

Partimos, agora, para a abordagem da temática das celebridades: como pensar em uma dimensão acontecimental das figuras públicas e em seu poder hermenêutico? Procuramos enfatizar o modo como essas personalidades

---

7 Para uma reflexão mais aprofundada sobre o conceito de acontecimento e suas bases pragmatistas, cf. Simões, 2014b.

de referência podem acionar sentidos relacionados a determinados quadros valorativos na contemporaneidade e, assumindo um lugar de oposição e enfrentamento a opressões sociais, podem se configurar como o que nomeamos *celebridade-resistência*.

### **Celebridades, valores e sociedade**

Neste trabalho, as celebridades são entendidas a partir dos sentidos que elas evocam: “conhecimento, reconhecimento, culto. Diz de alguém que se torna conhecido por muitas pessoas, reconhecido por aquilo que é ou faz, cultuado enquanto uma certa excepcionalidade digna de admiração e reverência” (FRANÇA, 2014, p. 19). Apesar da complexidade do processo de constituição das celebridades, em que estão envolvidos fatores socioculturais e midiáticos, é possível pensar em dimensões elementares que atuam na configuração desse fenômeno e que geram visibilidade, valor fundamental para a atuação das celebridades na contemporaneidade.

Grosso modo, celebridades se constituem a partir de três fundamentos: as qualidades que ostentam, o lugar institucional que ocupam, sua presença/participação em algum acontecimento de destaque. Tais aspectos são geradores de visibilidade; a visibilidade, se bem aproveitada, proporciona a fama, desperta sentimentos de adesão ou rejeição. (FRANÇA; SIMÕES, 2020, p. 5)

A respeito dessa temática, Simões (2009) afirma que a função da mídia não se restringe a oferecer visibilidade às celebridades: ela também se constitui como instância ativa no seu processo de construção. Sendo a mídia uma mediadora das práticas sociais e de seus processos de significação, não é possível falar em celebridades pré-existentes, uma vez que a sua formação se dá a partir da interação que se configura entre “as ‘estrelas em potencial’, os indivíduos na vida cotidiana, a mídia e o contexto social” (SIMÕES, 2009, p. 75).

No entanto, a instância midiática é uma das variáveis – e não a única ou determinante – no processo de construção dos sujeitos enquanto celebridades:

“[...] rejeitamos uma perspectiva monocausal, e indicamos o risco dos argumentos deterministas – como se a mídia, por si só, fosse dotada de um toque de Midas” (FRANÇA, 2014, p. 21). Com base nessa abordagem relacional, o estudo sobre as figuras públicas não deve estar ancorado apenas na abordagem da celebridade em si, mas na maneira como esse sujeito pode nos dizer algo sobre a sociedade.

Assim, é preciso voltar o olhar para os valores que essas celebridades evocam e de que modo isso nos permite inferir sobre os traços, princípios e crenças que compartilhamos socialmente: quais aspectos de nossa sociedade são personificados por essa figura pública.

Destaca-se, assim, tanto a dimensão individual das celebridades (capazes de interpelar a sociedade a partir de determinados atributos) como a dimensão coletiva e social das mesmas: é a partir da sintonia com o quadro de valores em certo momento que as celebridades conseguem, de alguma forma, construir vínculos com os sujeitos na vida social. (FRANÇA; SIMÕES, 2014, p. 1078)

Para que um indivíduo se torne celebridade, é necessário que, em algum momento, haja um sincronismo entre o que ele representa e os valores compartilhados na/pela sociedade. Nesse viés, a constituição do sujeito como celebridade se dá a partir de processos que podem ser compreendidos por meio da identidade e da diferença. “O ídolo, a celebridade nos atrai pelo que nos assemelha, pela força do mesmo. Outras vezes, é exatamente a distância, o estranhamento que ele nos provoca enquanto ‘outro’ que nos fascina e nos convoca” (FRANÇA, 2014, p. 27). No âmbito da identidade estão inscritos os processos de projeção e idealização do sujeito, o que há de comum e o que é compartilhado. Já a instância da diferença faz emergir a dimensão do outro “[...] que não apenas confirma o nosso lugar, mas indica a existência de lugares diversos” (FRANÇA, 2014, p. 28).

Assim, as figuras públicas de referência que se constituem em relação ao contexto social – específico e amplo – no qual estão inseridas nos permitem pensar sobre os valores sociais vigentes e, conseqüentemente, dizem-nos muita coisa sobre o momento social em que se estabelecem.

No entanto, é interessante registrar que tais figuras devem ser compreendidas não (apenas) por características intrínsecas de alguns indivíduos, o que significaria uma personalização do fenômeno, ou através de uma explicação psicossocial (necessidade e busca de um líder), mas, sobretudo, pelo viés social – por sua ligação às tendências e às configurações de poder nas sociedades nas quais se destacam. O fenômeno, portanto, é universal, mas as celebridades são históricas e refletem o contexto em que surgem. (FRANÇA; SIMÕES, 2020, p. 3-4)

É partindo dessa articulação entre celebridades e contextos sociais que podemos perceber a dimensão acontecimental dessas figuras, ou seja, no modo como podem se configurar celebridades *como* acontecimentos (SIMÕES, 2014a).

Assim, entendidas como acontecimentos, as celebridades também são vistas como fonte de sentido para a compreensão do mundo. Dessa forma, em virtude de seu poder hermenêutico, as celebridades permitem-nos compreender traços e valores do campo específico em que elas se situam e da sociedade em que se inscrevem (e que ajudam a construir). (SIMÕES, 2014a, p. 47)

Como explica Simões (2014a), é o poder hermenêutico da celebridade que revela a sua “dimensão acontecimental” e nos permite articular o modo como essa figura pública de referência pode desvelar valores sociais e, assim, dizer algo sobre nossa sociedade.

Algumas celebridades, assim, ao emergirem na cena pública, instauram uma descontinuidade a partir dos valores que defendem, das pautas em que se engajam e do modo como conseguem desencadear discussões acerca de questões de interesse comum. Assim, essas figuras públicas de referência “promovem conexões sociais importantes, capazes de fazer reverberar de diversas maneiras os discursos ‘dominantes’ e os discursos de minorias” (MEDEIROS, 2016, p. 161).

Nesse sentido, entendemos que a dimensão acontecimental de uma figura pública (e seu *poder hermenêutico* daí decorrente) pode configurá-la como o que nomeamos *celebridade-resistência*: uma personalidade que se contrapõe a diferentes tipos de opressão social, evidenciando valores progressistas e emancipatórios comprometidos com a igualdade, o respeito e a justiça social. É essa proposta,

que aciona a dimensão acontecimental e o poder hermenêutico para pensar em uma *celebridade-resistência*, que orienta a análise que realizamos neste artigo.

### **O que Preta Gil pode dizer sobre nossa sociedade: um olhar interseccional**

A abordagem metodológica adotada neste artigo conjuga o viés pragmatista para análise das celebridades com um olhar interseccional. *A abordagem pragmatista* se volta para as ações empreendidas pelas figuras públicas em um contexto social, ou seja, para o lugar da experiência delas no cenário de visibilidade (FRANÇA; SIMÕES, 2020).

Preta Gil é negra, gorda e declaradamente pansexual<sup>8</sup>. Sua trajetória e constituição como sujeito e celebridade passa pela vinculação a grupos socialmente minoritários. Todos esses aspectos se imbricam na formação de sua *imagem pública*<sup>9</sup> e, conseqüentemente, no modo como ela se aproxima de determinados traços ou valores de nossa sociedade. Diante disso, acreditamos que se deve olhar para essa celebridade tendo em perspectiva a dimensão da interseccionalidade.

Assim como é verdadeiro o fato de que todas as mulheres estão, de algum modo, sujeitas ao peso da discriminação de gênero, também é verdade que outros fatores relacionados a suas identidades sociais, tais como classe, casta, raça, cor, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual, são “diferenças que fazem diferença” na forma como vários grupos de mulheres vivenciam a discriminação. (CRENSHAW, 2002, p. 173)

Dessa maneira, interessa observar a interação entre essas “avenidas de opressão” – raça, peso, sexualidade, idade, gênero, classe, geolocalização e deficiência (CARRERA, 2021) – e o modo como as combinações desses recortes,

---

8 Disponível em: <https://bit.ly/3DPk1xz>. Acesso em: 8 abr. 2021. Pansexualidade é a atração sexual, romântica ou emocional em relação às pessoas, independentemente de seu sexo ou da identidade de gênero.

9 O conceito de imagem pública é entendido aqui a partir de uma perspectiva relacional e contextual. Conforme Lima e Simões: “1) a imagem pública é relacional, é construída na interação entre os sujeitos públicos e a sociedade, as instituições, os meios de comunicação, outros políticos, a família; 2) a imagem pública não é unívoca, é multifacetada, composta por diferentes representações e sentidos; 3) a imagem pública é contextual, ou seja, é localizada temporal, histórica e socialmente (LIMA; SIMÕES, 2017, p. 15).

que se constituem de maneira particular em cada caso, podem ser identificadas e tensionadas a partir da trajetória de Preta Gil.

Para operacionalização desta análise, daremos destaque aos eixos de raça, peso e sexualidade – tendo em vista também a questão de gênero que os perpassa. A intenção é revelar os valores dos quais essa celebridade se aproxima ou se distancia – ou em relação aos quais ela assume uma posição de enfrentamento – e o modo como esses valores se articulam com suas “diferenças”.

Assim, essa abordagem pragmatista e interseccional incide sobre a trajetória de Preta Gil de forma mais ampla, recorrendo a acontecimentos marcantes na constituição de sua face pública<sup>10</sup>. Para uma análise mais específica, definimos um *corpus* composto de posts publicados em sua rede social Instagram, tendo como recorte temporal da investigação o período de 25 de maio a 28 de agosto de 2020, que compreende a data do assassinato de George Floyd até o falecimento de Chadwick Boseman, dois acontecimentos que marcaram a luta antirracista em 2020 – uma pauta importante na trajetória da celebridade analisada.

Nesse intervalo de tempo, a cantora fez 17 posts com temática racial, o que corresponde a 11,8% do total de 144 publicações – configurando um primeiro eixo de análise das ações da celebridade analisada. Um segundo eixo se refere à questão do peso: foram nove publicações com essa temática, o que corresponde a 6,2% do total de postagens. Um terceiro eixo de análise diz respeito à sexualidade: no período analisado, houve um post que tratava da luta LGBTI+. Esses três eixos serão abordados a seguir, tendo em vista o olhar interseccional apresentado anteriormente. E, a partir deles, procuramos destacar os valores agregados à face pública de Preta Gil.

Assim, um primeiro aspecto que se pode evidenciar na trajetória de Preta é a questão da raça. *A luta pela igualdade racial* se coloca, primeiramente, no próprio nome da cantora. Em entrevista<sup>11</sup>, ela e o pai contaram o estranhamento

10 Algumas matérias para a reconfiguração desses acontecimentos foram acionadas na análise exploratória realizada neste texto.

11 Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8213349/>. Acesso em: 15 out. 2020.

causado no cartório ao revelar a escolha do nome “Preta” para a filha. Diante do questionamento da tabeliã, Gil argumentou que os prenomes Branca e Clara eram usuais e sugeriu a inclusão do segundo nome “Maria” na certidão de nascimento como solução para o óbice.

Outro acontecimento marcante, que evidencia o modo como a dimensão da raça se faz presente na constituição de Preta Gil como sujeito e celebridade e, conseqüentemente, conforma os valores aos quais ela está associada, é a pergunta que ela fez a Jair Bolsonaro<sup>12</sup> no extinto programa da Band, Custe o Que Custar (CQC), em 2011, no quadro “O povo quer saber”: “Se seu filho se apaixonasse por uma negra, o que você faria?”. Em resposta, o então deputado federal pelo Rio de Janeiro afirmou: “eu não vou discutir promiscuidade com quem quer que seja. Eu não corro esse risco. Meus filhos foram muito bem educados e não viveram em um ambiente como, lamentavelmente, é o seu”.

Diante do comentário racista, a cantora se manifestou em seu Twitter: “Advogado acionado, sou mulher Negra, forte e irei até o fim contra esse Deputado, Racista, Homofóbico, Nojento, conto com o apoio de vocês”. Em 2015, o Supremo Tribunal Federal (STF) arquivou o inquérito que apurava se houve racismo contra a cantora<sup>13</sup>. No entanto, recentemente, em 2019, o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro (TJ-RJ) manteve a penalização de Bolsonaro pelas mesmas declarações feitas em 2011, incluindo, também, as homofóbicas. Ele foi condenado a pagar 150 mil reais por danos morais ao Fundo de Defesa dos Direitos Difusos (FDDD), do Ministério da Justiça<sup>14</sup>.

A cantora mantém esse posicionamento de enfrentamento ao racismo nos dias atuais. Recentemente, em 2019, lançou o seu primeiro monólogo autobiográfico e musical, “Mais Preta Que Nunca”, anunciado por meio da seguinte mensagem: “[...] mais conectada à minha ancestralidade, mais consciente de quem sou,

---

12 Importante ressaltar que o pai de Preta, Gilberto Gil, foi ministro da Cultura no governo Lula, principal adversário político de Jair Bolsonaro entre 2003 e 2008.

13 Disponível em: <https://glo.bo/3F7Osmw>. Acesso em: 15 out. 2020.

14 Disponível em: <https://bit.ly/33w7XHN>. Acesso em: 14 out. 2020.

em paz com meu passado e pronta para novos desafios!!!". Em seu perfil no Instagram, denuncia casos de racismo e assassinato, engaja-se em campanhas em defesa dos direitos dos negros, convoca os seguidores para a luta antirracista, homenageia artistas negros, rememora datas importantes para a militância e enaltece o talento e a beleza negra.



Figura 1: Imagem do post do dia 3 de agosto de 2020

Fonte: Instagram.

Outro elemento que se configura como representativo na constituição de Preta Gil como figura pública é o modo como ela adota um posicionamento de *enfrentamento ao padrão de beleza contemporâneo*, o que está relacionado com o fato de ela ser uma mulher gorda. Dessa forma, o recorte de peso se



configura como um outro eixo de opressão que atravessa a constituição de Preta como sujeito e celebridade.

Nesse viés, a figura de Gil distancia-se dos valores estéticos vigentes – associados fortemente à branquitude e à magreza – e, conseqüentemente, daqueles majoritariamente vinculados ao gênero feminino, o que revela, também, a dimensão da *igualdade de gênero*. Já que o gênero, entendido como uma construção social constituída por meio de processos discursivos e culturais (LOURO, 2008), traz à superfície os tratamentos diferenciados dados aos gêneros masculino e feminino no que se refere a diversas questões, como o padrão de beleza e o significado social do corpo.

Um acontecimento representativo desse posicionamento de enfrentamento ao padrão de beleza foi o lançamento do álbum “Prêt-à Porter”, que gerou polêmica pelo fato de a cantora posar nua para a capa e o encarte do CD. Diante da repercussão sobre as fotos, ela declarou no programa “Irritando Fernanda Young”, do GNT, que, se fosse magra, aquele “barulho” não teria acontecido. No Carnaval de 2019, Preta lançou a música “Din Din Dom” com a também cantora baiana e mulher gorda, Aila Menezes. No clipe<sup>15</sup>, as artistas convidam para uma dança “sem preconceito” com a presença de homens, mulheres, crianças e idosos.

No Instagram, Preta mostra o que as pessoas não estão “acostumadas” a ver e o que a mídia tradicional não costuma expor no que se refere às mulheres gordas. Ela exhibe comportamentos e atitudes até então entendidos como restritos àqueles que se encaixam no padrão de beleza socialmente instituído, como fotos em poses sensuais, além de desafiar os padrões ao usar roupas que são consideradas inadequadas para mulheres gordas, como biquínis, por exemplo<sup>16</sup>.

---

15 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6bAox3yWauk>. Acesso em: 10 abr. 2021.

16 Recentemente, a cantora se associou a uma marca de lingerie e lançou uma coleção em prol da diversidade dos corpos com uma numeração que veste do 36 ao 54. Importante ponderar que essa postura também pode ser lida como associada a outro valor, o exibicionismo.



Figura 2: Imagem do post do dia 11 de agosto de 2020

Fonte: Instagram.

Um outro aspecto revelador, em se tratando de valores sociais e que pode ser observado por meio da trajetória de Preta Gil, é a questão da liberdade sexual: a cantora se declara pansexual e é *defensora dos direitos LGBTI+*. Esse posicionamento se reflete em seus posts no Instagram, trabalhos e eventos dos quais participa. Em 2011, foi coroada como a rainha da XV Parada Gay de São Paulo e, em 2019, lançou a música “Só o Amor”, em parceria com a *drag queen* Glória Groove. Para o clipe, que foi denominado pelas artistas como “manifesto musical”,

as cantoras convidaram mulheres trans e a atriz Glamour Garcia, que interpretou uma personagem transexual na novela "A Dona do Pedaço", da qual a música de Preta virou trilha sonora.



Figura 3: Frame do vídeo do post do dia 28 de junho de 2020

Fonte: Instagram.

Assim, podemos depreender que os sentidos acionados por ela se assemelham àqueles do personagem Félix, da novela *Amor à Vida*<sup>17</sup>, que protagonizou o primeiro beijo gay entre homens em uma telenovela da Rede Globo de Televisão. "A ocorrência foi muito comemorada tendo em vista o valor dessa representação para a luta LGBT – a luta por direitos, por respeito, por igualdade, mas também por diversidade, os valores-princípio que se revelam nesse acontecimento" (FRANÇA; SIMÕES, 2020, p. 18).

O desenvolvimento da análise evidenciou três eixos que se mostraram representativos da posição assumida por Preta Gil em seu Instagram: raça, peso e sexualidade. Os três eixos articulados são revelados pelo *poder hermenêutico* dessa celebridade, exibindo sua dimensão acontecimental. Essa capacidade de desvelar sentidos sobre a realidade social está associada ao status de pessoa

17 *Amor à Vida* foi escrita por Walcyr Carrasco e dirigida por Mauro Mendonça Filho. A telenovela foi ao ar em 2013 no horário das 21h.

célebre que Preta ocupa e ao posicionamento de enfrentamento a opressões sociais que ela assume. Nesse processo, a leitura acerca dessa celebridade nos leva a associá-la a valores progressistas e emancipatórios, configurando-a, assim, como uma *celebridade-resistência* a partir do modo como ela se insere na cena pública e o papel que ela exerce na sociedade brasileira.

### Considerações finais

O objetivo deste texto foi analisar como a dimensão acontecimental de uma figura pública (e seu *poder hermenêutico*) pode configurá-la como o que nomeamos *celebridade-resistência*, contrapondo-se a opressões sociais e evidenciando valores progressistas. Enfocando a trajetória da cantora Preta Gil a partir de uma *abordagem pragmatista e interseccional*, analisamos algumas de suas ações materializadas em seu perfil no Instagram. A análise feita a partir dos três eixos de subordinação – raça, peso e sexualidade – nos permite inferir que nessa figura pública está fortemente arraigada a dimensão do enfrentamento e da resistência.

Ao ocupar o seu espaço na cena pública por meio de uma vinculação a grupos socialmente oprimidos, a figura pública de Preta Gil aproxima-se de valores como o de igualdade racial, de gênero e de direitos LGBTI+. No entanto, o seu posicionamento não se limita a se aproximar/representar/evocar esses valores. Ela aciona sentidos que configuram uma posição de embate ao racismo, à desigualdade de gênero, à imposição do padrão de beleza – que fomenta processos de pressão estética e de gordofobia<sup>18</sup> – e à LGBTfobia.

Tal colocação revela que os valores associados à figura de Preta Gil se constituem a partir de uma oposição a outros traços constituidores da sociedade contemporânea, forjados e sustentados por uma estrutura do ódio que se constitui a partir da categoria do “outro”: da alteridade entendida como uma ameaça.

---

18 Importante ressaltar, porém, que a gordofobia não é forjada apenas por meio da imposição do padrão de beleza, ou seja, ela vai além da pressão estética. Sua construção perpassa a constituição do preconceito por um viés estrutural em que estão imbricados processos de patologização dos corpos gordos e as representações midiáticas estereotipadas, entre outras questões.

O “outro” é fabulado como um poder supostamente perigoso ou como algo supostamente inferior; e assim os maus-tratos e o desejo de erradicação subsequente do outro não são reivindicados apenas como medidas *desculpáveis*, mas *necessárias*. O outro é aquele a quem alguém pode denunciar ou desprezar, ferir ou matar impunemente. (EMCKE, 2020, p. 14-15, grifos da autora)

A partir desse cenário, é possível associar à Preta Gil o status de *celebridade-resistência*, uma vez que o seu *poder hermenêutico* se constitui não só, mas, principalmente, pela maneira como ela se contrapõe a valores que são muito presentes na sociedade contemporânea.

Importante ponderar que nas redes sociais digitais, como o Instagram, as ações são planejadas com base em dados estatísticos – fornecidos, inclusive, pelas próprias plataformas – que orientam as ações dos sujeitos (MEDEIROS, 2016). Diante disso, é preciso não negligenciar a linha tênue que separa as realizações das celebridades como potencialmente atos de resistência e, por outro, como práticas estratégicas com fins mercadológicos.

Faz-se necessário ressaltar, também, que uma mesma celebridade pode representar, evocar e abarcar diferentes valores, já que a constituição da imagem pública não é linear e homogênea. Assim, os quadros valorativos associados à celebridade podem se constituir de forma paradoxal, pois a imagem pública é complexa e mutável (LIMA; SIMÕES, 2017). Em consonância com isso, o objeto estudado neste artigo apresenta-se de forma multifacetada, e a articulação entre celebridade e acontecimento se configura como promissora para abordarmos aspectos do contexto contemporâneo – tais como o enfrentamento de opressões sociais por *celebridades-resistência*.

Cabe destacar que a análise da face pública de Preta Gil não se esgota nos limites deste artigo. Em análises futuras, será possível, por exemplo, refletir sobre a maneira como o poder de afetação de Preta Gil pode fomentar a circulação de sentidos e a constituição de públicos. Ou seja, dar destaque à *passibilidade* do acontecimento – a partir da análise das manifestações dos seguidores materializadas nos perfis das celebridades – e pensar o modo como essa figura,

entendida como celebridade-acontecimento-resistência, pode ser mobilizadora de comunidades acontecimentais que “resultam de um processo de ‘aparência’ (ou do aparecer) de um público que tem seus vínculos criados e modificados a partir do modo como experimenta, define e problematiza determinados acontecimentos” (MARQUES, 2012, p. 144).

Faz-se necessário ponderar, ainda, que a abordagem dos três eixos de opressão realizada neste texto não visa a esgotar a potencialidade do olhar interseccional sobre Preta Gil. Podemos aventar, por exemplo, que a idade também pode se constituir como um eixo de subordinação, já que a cantora já foi alvo de críticas por ser casada com um homem mais jovem. Diante disso, reforçamos o entendimento de que a “[...] a pesquisa em Comunicação precisa considerar não somente cada um destes eixos separadamente, como os cruzamentos e combinações que são essenciais para a composição identitária diversificada dos sujeitos” (CARRERA, 2021, p. 13). Dessa maneira, novos olhares poderão revelar outros recortes e rearranjos interseccionais constituintes dessa figura pública.

## Referências

CARRERA, F. Roleta interseccional: proposta metodológica para análises em Comunicação. *E-Compós*, Brasília, v. 24, p. 1-22, 2021.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

DEWEY, J. *A arte como experiência* (Tendo uma experiência). São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 89-105. Coleção Os Pensadores.

EMCKE, C. *Contra o ódio*. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.

FRANÇA, V. R. V. Celebidades: identificação, idealização ou consumo? *In: FRANÇA, V. R. V.; FREIRE FILHO, J.; LANA, L.; SIMÕES, P. G. (org.). Celebidades no século XXI: transformações no estatuto da fama. Porto Alegre: Sulina, 2014. v. 1, p. 15-36.*

FRANÇA, V. R. V. O acontecimento e a mídia. *Galáxia*. São Paulo, n. 24, p. 10-21, 2012a.

FRANÇA, V. R. V. O acontecimento para além do acontecimento: uma ferramenta heurística. *In: FRANÇA, V. R. V.; OLIVEIRA, L. (org.). Acontecimento: reverberações. Belo Horizonte: Autêntica, 2012b. p. 39-51.*

FRANÇA, V. R. V.; LOPES, S. C. Análise do acontecimento: possibilidades metodológicas. *MATRIZES*, São Paulo, v. 11, n. 3, p. 71-87, 2017.

FRANÇA, V. R. V.; SIMÕES, P. G. Celebidades como ponto de ancoragem na sociedade midiaticizada. *Revista Famecos*. Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 1062-1081, 2014.

FRANÇA, V. R. V.; SIMÕES, P. G. Celebidades, acontecimentos e valores na sociedade contemporânea. *E-Compós*, v. 23, p. 1-25, 2020.

LANA, L. *et al.* Experiência. *In: FRANÇA, V.; MARTINS, B. G.; MENDES, A. M. (org.). Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade: trajetória, conceitos e pesquisa em comunicação. Belo Horizonte: Selo PPGCom, 2014. p. 141-148.*

LIMA, L. A.; SIMÕES, P. G. A construção da imagem pública de Dilma Rousseff durante o impeachment: uma análise preliminar. *ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS*, 42., 2017, Caxambu. *Anais [...]*. Caxambu: Anpocs, 2017. p. 1-29.

LOURO, G. L. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. *Pró-Posições*, Campinas, v. 19, n. 2 (56), p. 7-23, 2008.

MARQUES, A. C. S. Acontecimento e criação de comunidades de partilha: o papel das ações comunicativas, estéticas e políticas. *In*: FRANÇA, V. R. V.; OLIVEIRA, L. (org.). *Acontecimento: reverberações*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 21-38.

MEDEIROS, F. F. Fama e engajamento no Instagram: as celebridades e a convocação de públicos. *RuMoRes*, São Paulo, v. 10, n. 19, p. 158-173, 2016.

QUÉRÉ, L. A dupla vida do acontecimento: por um realismo pragmatista. *In*: FRANÇA, V. R. V.; OLIVEIRA, L. (org.). *Acontecimento: reverberações*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 21-38.

QUÉRÉ, L. Entre o facto e o sentido: a dualidade do acontecimento. *Trajectos*, Lisboa, n. 6, p. 59-75, 2005.

QUÉRÉ, L. O carácter impessoal da experiência. *In*: LEAL, B. S.; GUIMARÃES, C. G.; MENDONÇA, C. M. C. (org.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 19-38.

SIMÕES, P. G. A mídia e a construção das celebridades: uma abordagem praxiológica. *LOGOS – Comunicação e Filosofia*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 31, p. 67-79, 2009.

SIMÕES, P. G. Celebridade e contexto contemporâneo. *Galáxia*, São Paulo, n. 28, p. 45-57, 2014a.

SIMÕES, P. G. O acontecimento e o campo da comunicação. *In*: FRANÇA, V. R. V.; ALDÉ, A.; RAMOS, M. C. (org.). *Teorias da Comunicação no Brasil: reflexões contemporâneas*. Salvador: EDUFBA, 2014b. p. 173-195.

submetido em: 14 abr. 2021 | aprovado em: 2 set. 2021



## **“Ganhar as coisas na maciota”:** argumentação e retórica nas conversações online sobre as cotas raciais nas universidades

### **Cunning tactics:** argumentation and rhetoric in online conversations about racial quotas in universities

*Luciane Leopoldo Belin<sup>1</sup>, Carla Candida Rizzotto<sup>2</sup>, Camilla Hoshino<sup>3</sup>,  
Djiovanni Jonas França Marioto<sup>4</sup> e Vitor Liebel<sup>5</sup>*

- 
- 1     Doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR), pesquisadora do grupo de pesquisa Comunicação e Participação Política (Compa), bolsista Capes. E-mail: [lucianebelin@gmail.com](mailto:lucianebelin@gmail.com).
  - 2     Doutora em Comunicação pela Universidade Tuiuti do Paraná. Professora do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPR. Pesquisadora do grupo de pesquisa Compa. E-mail: [carla\\_rizzotto@yahoo.com.br](mailto:carla_rizzotto@yahoo.com.br).
  - 3     Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPR, pesquisadora do grupo de pesquisa Compa. E-mail: [hoshino.camilla@gmail.com](mailto:hoshino.camilla@gmail.com).
  - 4     Doutorando em Ciência Política pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da UFPR, pesquisador do grupo de pesquisa Compa, bolsista Capes. E-mail: [djiovannimarioto@gmail.com](mailto:djiovannimarioto@gmail.com).
  - 5     Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPR, pesquisador do grupo de pesquisa Compa. E-mail: [liebel.vitor@gmail.com](mailto:liebel.vitor@gmail.com).

**Resumo**

Este artigo apresenta uma reflexão sobre a discussão acerca da política de cotas raciais no Brasil. Com o objetivo de verificar de que forma os argumentos em torno da ação afirmativa se relacionam com as estratégias retóricas mobilizadas para sua expressão, a pesquisa é orientada pelo seguinte questionamento: sob quais condições comunicativas as opiniões dos indivíduos contrários e favoráveis às cotas raciais nas universidades se formam e se expressam nas conversações online? O corpus é composto por 4.333 comentários postados nas redes sociais YouTube, Facebook e Twitter, analisados com base em um livro de códigos, cujas variáveis (tema da conversação, posicionamento do comentário, argumentos e estratégias retóricas) são traçadas a partir da perspectiva da retórica e da deliberação.

**Palavras-chave**

Cotas raciais, conversações online, retórica.

**Abstract**

This article presents a reflection on the discussion about the racial quota policy in Brazil. To verify how the arguments around the affirmative action relate to the rhetorical strategies mobilized for their expression, the research follows the question: under which communicative conditions are the opinions of individuals contrary and favorable to racial quotas in universities formed and expressed in online conversations? The research corpus consists of 4,333 comments posted on the social medias YouTube, Facebook, and Twitter, based on a code book, whose variables (topic of conversation, commentary position, arguments, and rhetorical strategies) are drawn from the perspective of rhetoric and deliberation.

**Keywords**

Racial quotas, online conversations, rhetoric.

O debate sobre ações afirmativas iniciou-se na década de 1960, nos Estados Unidos, principalmente a partir do movimento dos negros em prol da igualdade de oportunidades, fomentado por grupos como o partido dos Panteras Negras. Em 1976, a União Europeia adotava suas primeiras ações, que contemplavam o mercado de trabalho, o campo educacional e a representação política, em caráter voluntário e não obrigatório (MOEHLECKE, 2002, p. 199).

Diferentemente desse modelo, que era comumente chamado de “discriminação positiva”, a ação afirmativa assumiu outras formas, sendo a mais conhecida a reserva de uma quantidade de vagas em concursos e vestibulares para estudantes de grupos específicos (MOEHLECKE, 2002, p. 199) – no Brasil, negros, indígenas e estudantes de escolas públicas.

Segundo Barbosa Gomes, ações afirmativas têm como objetivo “induzir transformações de ordem cultural, pedagógica e psicológica, visando tirar do imaginário coletivo a ideia de supremacia racial” (GOMES, 2001, p. 6-7). Estas políticas têm, ainda conforme o autor, as finalidades de “coibir a discriminação do presente e eliminar os efeitos persistentes da discriminação do passado; implantar a diversidade e ampliar a representatividade dos grupos minoritários nos diversos setores” (GOMES, 2001, p. 6-7).

No Brasil, o Projeto de Lei nº 1.332, de 14 de junho de 1983, foi o primeiro a traduzir para a esfera constitucional o pensamento acerca das ações afirmativas. Proposto pelo então deputado federal Abdias do Nascimento (PDT/RJ), visava à “isonomia do negro” na sociedade brasileira a partir da reserva de 20% de vagas universitárias para mulheres negras e 20% para homens negros, entre outras propostas. Embora arquivado, o projeto encorajou o debate sobre o tema. A primeira política brasileira de cotas ocorreu em 1995, a partir de uma legislação eleitoral, estabelecendo a cota mínima de 30% de mulheres nas candidaturas eleitorais. Dentro do movimento negro, os pedidos por mudança e igualdade só aumentavam, culminando em grandes movimentações como a marcha Zumbi de 1996 (MOEHLECKE, 2002, p. 205).

No entanto, as leis que visam à expansão e consolidação das igualdades sociais para a população negra só foram possíveis após a “III Reunião mundial contra

o racismo, discriminação racial, xenofobia e intolerância correlata, em Durban, no ano de 2001. Nela, o Brasil reconheceu que precisava adotar medidas de reparação a vítimas de racismo por meio de políticas públicas, principalmente nos âmbitos da educação e do trabalho" (MUNANGA, 2001, p. 35).

Com o passar dos anos, a temática das ações afirmativas tornou-se mais presente nos jornais: entre os anos de 2001 e 2009, nos jornais *Folha de S. Paulo*, *O Globo* e *Estado de Minas*, o debate sobre cotas raciais teve um caráter polarizado em colunas assinadas e editoriais, além de uma ampla participação do "cidadão comum" (em contraste com o governo federal e especialistas), principalmente no espaço dedicado a cartas de leitores (BOTELHO; MAIA; MUNDIM, 2011, p. 10).

Baseando-se nesse histórico e no protagonismo da argumentação polarizada no debate sobre cotas como ações afirmativas, este artigo tem como objetivo verificar de que forma os argumentos a respeito das políticas de cotas nas universidades se relacionam com as estratégias retóricas mobilizadas para sua expressão. O problema desta pesquisa se formula da seguinte maneira: sob quais condições comunicativas as opiniões dos indivíduos contrários e favoráveis às cotas nas universidades se formam e se expressam nas conversações online?

Para respondê-lo, o artigo baseia-se no arcabouço teórico da retórica e da deliberação, apresentados no primeiro tópico, e analisa 4.333 comentários feitos em postagens relacionadas ao tema no Facebook, no YouTube e no Twitter. O corpus e a metodologia empregados são detalhados no tópico seguinte e, no terceiro item, estão os principais resultados encontrados, que sugerem que, nas três plataformas analisadas, a retórica propositiva e com apelo pragmático é a predominante, e que há racionalidade, ou seja, justificção dos posicionamentos, tanto entre os contrários quanto entre os favoráveis às cotas, embora os contrários sejam os mais predispostos a elucidar um posicionamento seguido da apresentação de seus motivos. Percebe-se, ainda, que os principais argumentos mobilizados para sustentar uma posição favorável às cotas são aqueles que desafiam a credibilidade da fonte de que se extrai a crença dos opositores.

### **Retórica, deliberação e conversações cotidianas**

Garsten (2011) aponta que a retórica parece ter encontrado um novo fôlego na teoria política nas últimas décadas, com um aumento significativo e relativamente recente no interesse por esse campo. O autor vê esse renovado interesse, em parte, como um reflexo do descontentamento dos teóricos com a normatividade rígida dos estudos sobre democracia deliberativa, em especial pela imposição inerente dessa teoria (na perspectiva habermasiana) sobre que tipos de argumentos são válidos para legitimar uma deliberação.

Habermas (1984, 1997) define a democracia deliberativa como um modelo que enfatiza a necessidade de participação da esfera civil nas decisões políticas por meio do debate público pautado na racionalidade. Garsten, por sua vez, sugere que a deliberação habermasiana exclui outros tipos de discurso com base no suposto pretexto de que debates descentrados na racionalidade ferem a autonomia dos participantes. Para o autor, “a deliberação habermasiana tem como elemento central a visão kantiana de que a razão é a única forma de influenciar pessoas e ao mesmo tempo respeitar a autonomia delas” (GARSTEN, 2011, p. 167).

Levando em consideração a concepção presente em *Górgias*, de Platão, segundo a qual a retórica é o oposto do conhecimento e da verdade, é natural chegar à conclusão de que a democracia deliberativa, ao enfatizar o debate público pautado na racionalidade, não permite espaço para a retórica. No entanto, há autores que vêm tentando redefinir a retórica e inseri-la de maneira relevante nos estudos deliberativos. Entre eles, Chambers (2009) aponta que as críticas de Platão à retórica perpassam as críticas do filósofo à democracia. Na democracia, um regime de muitos, o poder é daquele capaz de persuadir o maior número de pessoas, sendo a retórica uma ferramenta ideal para atingir esse objetivo, por não ter comprometimento com a verdade, apenas com o convencimento e a persuasão. No entanto, a autora argumenta que esses ataques de Platão dizem respeito a um tipo de retórica, ao qual Chambers dá o nome de retórica plebiscitária.

Em oposição a esta, ela advoga pela versão deliberativa da retórica, que trataria representantes do público como debatedores autônomos e merecedores

de respeito (CHAMBERS, 2009, p. 337). Na argumentação da autora, a ideia de autonomia dos deliberadores (presente em Habermas) é essencial. A retórica plebiscitária, ao podar essa autonomia, faz que a tomada de decisões seja uma questão de dominação. Nesse caso, o perigo é a possibilidade de as elites terem uma vantagem sobre os demais cidadãos, uma vez que têm mais acesso a ferramentas de comunicação política.

Outra autora importante para nossa análise da interface entre retórica e deliberação é Iris Young (2002). Apesar de definir suas ideias como parte do campo da teoria da democracia comunicacional, não da democracia deliberativa, a autora vê a retórica como benéfica para o debate democrático por apontar críticas válidas para expandir o conceito de deliberação na teoria de Habermas. Ao mudar o foco da deliberação para a comunicação, Young (2002) argumenta que outros tipos de discursos, não necessariamente centrados na definição habermasiana de racionalidade, são utilizados por grupos marginalizados para adentrar o debate público.

Para a autora, a retórica está ligada à *forma* da argumentação, que pode refletir diferenças culturais ou de outro tipo, englobando inclusive aspectos pragmáticos como saudações ou narrativas. Acima de tudo, Young (2002) vê a retórica como importante para a democracia porque representa a inclusão de variados discursos, uma vez que o discurso unicamente pautado pela racionalidade "diminui o papel da emoção, da linguagem figurativa e de formas de expressão lúdicas ou incomuns" (p. 63).

A partir dessas críticas, Young expande sua argumentação, comentando que grupos normalmente caracterizados como não tendo um discurso suficientemente neutro ou formal costumam ser aqueles menos poderosos e mais marginalizados da sociedade, concluindo que essa suposta "neutralidade" discursiva esconde a exclusão de outras formas de expressão. Em contrapartida, uma perspectiva deliberativa que aceite a retórica enquanto forma válida de discurso seria inerentemente uma teoria mais inclusiva. Essa inclusão só seria limitada pela exclusão de expressões desrespeitosas ou incoerentes.

É importante aqui também ressaltar que essa perspectiva de Young não advoga por uma contraposição entre racionalidade (entendida no sentido habermasiano de argumentos “justificados”) e emoções: o objetivo não é tornar a racionalidade menos relevante para a deliberação, mas sim defender o uso de recursos discursivos pautados na emoção como válidos para o processo deliberativo, podendo inclusive ser (idealmente) usados em conjunto com a racionalidade.

Assim, vemos na teoria de Young uma reabilitação discursiva das emoções. Apesar de a autora restringir a retórica a aspectos estilísticos e formais da discursividade, os argumentos apresentados são sólidos o suficiente para serem utilizados como validação das emoções em um sentido mais amplo: o apelo às emoções passa a ser uma estratégia discursiva legítima e até mesmo louvável no contexto deliberativo como forma de equilibrar desigualdades na capacidade de expressão, resultantes de discrepâncias sociais mais amplas. Assim como as ações afirmativas são utilizadas para alcançar uma sociedade mais igualitária, a perspectiva de Young mostra que é necessária uma mudança na valorização dos elementos argumentativos para que a luta pela igualdade ocorra não somente por meio de ações, mas também discursivamente.

### **Corpus e metodologia**

O corpus desta pesquisa é composto por comentários a respeito da política de cotas nas universidades postados em três redes sociais. No Twitter, foram coletadas 367 postagens, publicadas em 20 de novembro de 2018, Dia da Consciência Negra. No Facebook, integram o conjunto de análise as respostas ao post mais comentado de 2018 sobre o tema em cada uma das seguintes páginas: jornais (*El País*, *Folha de S.Paulo*, *Estadão*, *O Globo*) e mídia alternativa (*Quebrando o Tabu* e *Catraca Livre*), totalizando 8.719. Por fim, no YouTube foram incluídos os comentários de três vídeos sobre o assunto, sendo um de mídia tradicional (portanto neutro, a princípio), e dois com posições opostas, num total de 3.255.

A partir deste universo inicial, foi realizado um cálculo amostral com erro de 2% e nível de confiança de 99%. Da amostra resultante, foram excluídos

os que continham somente marcação de outros indivíduos ou *emojis*, gerando um corpus de análise final de 4.333 comentários.

A análise teve como base um livro de códigos desenvolvido por Rizzotto (2018) em uma pesquisa-macro que visa compreender a que estratégias comunicacionais recorrem os indivíduos na formulação e na exposição de suas opiniões sobre temas polêmicos, com vistas ao convencimento de seus interlocutores. Como temas polêmicos optou-se pelas discussões em torno das cotas raciais nas universidades, da Lei do Feminicídio (RIZZOTTO; SARAIVA, 2020) e da descriminalização do aborto (RIZZOTTO; BELIN, 2019), que envolvem em sua discussão o resgate de histórias de vida e nas quais é perceptível uma profunda influência de valores individuais<sup>6</sup>.

No entanto, para este artigo, optamos por analisar unicamente as variáveis que nos permitem realizar inferências acerca da utilização da retórica enquanto forma legítima de convencimento, embora estejam também associadas às demais variáveis, uma vez que o livro de códigos foi elaborado com base na teoria deliberacionista, que observa os aspectos das discussões como imbricados.

### **Análise e resultados**

Após analisar os 4.333 comentários provenientes dos espaços já citados buscando responder à pergunta proposta – sob quais condições comunicativas as opiniões dos indivíduos contrários e favoráveis às cotas nas universidades se formam e se expressam nas conversações online? –, foi possível identificar alguns aspectos sobre a relação entre os argumentos dos indivíduos participantes<sup>7</sup> e as estratégias retóricas empregadas. Serão descritos os resultados da análise de frequência simples das variáveis selecionadas e, em seguida, alguns cruzamentos que ajudam a discutir a questão proposta.

---

6 Os testes de confiabilidade foram realizados após o treinamento de cinco codificadores, utilizando os índices alpha de Krippendorff e kappa livre de Brennan e Prediger (1981).

7 O método de coleta e as próprias características das plataformas impedem a identificação completa do gênero dos sujeitos. Dentre os comentários analisados, 6,4% são de mulheres e 26,8%, de homens. Não foi possível distinguir o gênero dos demais pelo avatar, nome ou comentário, embora não constituam um número significativo dentro do corpus.



A variável de posicionamento (V21<sup>8</sup>) permite comparar, mais adiante, as estratégias utilizadas pelos indivíduos que assumem posicionamentos divergentes. Como foram analisados aleatoriamente, em 2.743 dos comentários (63% do corpus) não foi possível identificar o posicionamento do comentarista. Entre as 1.590 unidades de análise em que havia posicionamento claro, identificou-se que 55,2% são contrários às políticas de cotas e 44,7% são favoráveis, o que indica um debate relativamente equilibrado.

Tendo identificado os posicionamentos, foram mapeados os argumentos (V21.1) mais presentes para justificá-los. Dentre os contrários, aparecem: (a) igualdade: todos são iguais perante a lei e as cotas seriam uma forma de racismo (13% dos comentários válidos); (b) não há dívida histórica: justifica-se que não há dívida histórica, o problema da escravidão já foi resolvido (5,2%); (c) "racismo reverso": defende-se que as cotas são uma forma de racismo contra brancos (1,1%); (d) cota social: argumenta-se que o problema reside na educação básica, portanto as cotas sociais são uma melhor forma de resolvê-lo (10%); (e) meritocracia: as pessoas devem entrar na universidade por mérito próprio, não com ajuda (8,1%). Em 9,6% dos comentários com posicionamento contrário evidente, o comentarista apenas se diz contra as cotas, mas não evidencia o motivo.

Já os principais argumentos favoráveis são: (a) dívida histórica: as cotas são uma maneira de compensar a dívida histórica da escravidão (6,1%); (b) questões social e racial são atreladas: defende as cotas raciais como sociais, argumentando que a maior parte da população pobre é, também, negra (3,1%); (c) racismo estrutural da sociedade brasileira (7%); (d) meritocracia é uma falácia (6,5%). Por fim, 16% dos comentaristas favoráveis às cotas assumem esse posicionamento, mas não apresentam argumentos.

Em seguida estão as variáveis que nos fornecem indicativos acerca dos critérios deliberativos: o turno da fala (V4), o tema da conversação (V5), a forma do comentário (V6) e a racionalidade (V7). Quanto ao tema da conversação,

---

8 As categorias da variável posicionamento dependem do levantamento de argumentos relacionados à temática estudada. Como o livro de códigos de Rizzoto (2018) é geral para análise de diferentes temáticas, esta variável não consta no livro.

a codificação se divide em: comentários fora do tema; estruturais, referindo-se de maneira direta às cotas raciais; relacionais, que tratam de temas adjacentes; ou ainda, desconhecido, caso não seja possível a identificação do assunto tratado. Excetuando os desconhecidos (23,1%) que alcançam um alto índice, uma vez que não analisamos a sequência da comunicação (*thread*), mas somente os comentários isolados, temos que 64,5% permanecem no tema, enquanto 35,4% são *off topic*. Dos inseridos na temática, 56,4% são relacionais e 43,5% são estruturais.

O turno da fala (V4) mostra que 75% dos comentários são novos e somente 25% são de respostas a outros comentaristas, indicando a baixa presença de reciprocidade. Na variável de forma (V6), na mesma direção, temos que 72,6% dos comentários são simples declarações/afirmações, seguidos por 10,2% de comentários que buscam estabelecer conflito. As formas que indicam engajamento aparecem muito pouco: ponto de vista oposto (7,4%), questionamento (5,8%), proposição de solução (1,9%), esclarecimento (1,3%) e chamada para a ação (0,5%).

A racionalidade (V7) está presente em 41,4% dos comentários. Quando observados somente os comentários cujo posicionamento é identificável, esse índice sobe para 77,4% dos comentários contrários e 79% dos favoráveis. A presença significativa de justificção das opiniões mostra que se trata de uma discussão que frequentemente alcança níveis satisfatórios de aprofundamento, por exemplo:

Igualdade perante a lei é termos as mesmas oportunidades. Antes das leis de cotas, mais de 50% dos jovens negros estudantes de escola pública dividiam seu tempo de estudo com trabalho. Quer falar de igualdade com realidades tão distintas? Sério! Chega a ser falta de caráter questionar o mínimo que se faz para reduzir as diferenças. [...] Inegável a deficiência do Estado nesse contexto. Mas nesse caso, invés de focar em cotas, deveriam focar em melhorar a deficiente educação básica. Com uma educação de base boa, seus alunos não necessitariam de cotas para ter acesso ao ensino superior, concorda?! [...] Concluo dizendo que a política de cotas é importante para amenizar as consequências do racismo, no entanto, creio que seja mais adequado solucionar a raiz do problema: - educação básica, a qual levará alguns vários anos, devido a postura do governo brasileiro.

Entretanto, é fundamental ressaltar que a presença da racionalidade não é diretamente oposta à presença de estratégias retóricas emocionais. Entendemos como racionais os comentários que de alguma forma justificavam sua opinião, mesmo que essa justificativa se fizesse presente na forma de contação de histórias pessoais:

A última vez que fiz a inscrição pro Prouni, coloquei que era parda, aí pode escolher (não usei cotas mas quis vê) se quer ou não usar o sistema de cotas, e além de ter menor número de bolsas a nota de corte estava maior, o que significa que tinham muito mais pessoas concorrendo aquelas vagas, ou seja, não entra qualquer um, é por mérito e não de mão beijadas.

Foram codificados também os recursos argumentativos (V10 até V14) usados pelos participantes do debate: o insulto aparece em 12,3%, o sarcasmo em 8,8%, a analogia em 5%, a narração em 4,3% e a ameaça aparece em apenas 1% dos casos.

Por fim, as estratégias persuasivas (V9), que se dividem em: (a) propositiva/apelo pragmático, que trata de efeitos e consequências práticas ou então tenta mostrar como as coisas são; (b) sedutora ou ameaçadora/apelo emocional, que busca convencer o interlocutor através da persuasão, utilizando para tanto argumentos emocionais e não racionais; (c) ético-moral/apelo ideológico, na qual o comentarista baseia seu posicionamento em "certo" ou "errado"; e (d) crítica/apelo à credibilidade da fonte, que tece uma crítica focada nos sujeitos aos quais se opõem.

A estratégia mais aparente é a propositiva (30,5%), seguida por ético-moral (17%), crítica (15,4%) e sedutora (4,2%). Esta ordem não se altera quando cruzamos as estratégias com o posicionamento do comentarista, porém há diferença no uso das retóricas ético-moral e crítica: os sujeitos contrários às cotas recorrem mais a argumentos retoricamente pautados em questões de ordem moral, enquanto os favoráveis empregam mais frequentemente a retórica crítica.

Em relação aos argumentos levantados, é interessante observar que a listagem obtida para justificar o posicionamento contrário a cotas raciais se relaciona justamente com dois produtos intelectuais das elites brancas dominantes,

quais sejam o ideal do "branqueamento" e o mito da "democracia racial" brasileira, que buscaram socializar a população (brancos e negros igualmente), evitando potenciais conflitos sociais (HASENBALG, 2005). Como aponta Hasenbalg (2005), enquanto o contínuo de cor implicou a fragmentação da identidade racial dos não-brancos e transformou o potencial da ação coletiva em expectativas individuais de mobilidade ascendente, a ideia de democracia racial disseminou no país dois princípios que estabeleceram caráter permanente: a ausência de preconceito e discriminação racial; e a existência de oportunidades econômicas e sociais iguais para brancos e negros. Não à toa, o argumento da igualdade ganha destaque na exposição dos dados coletados, com frequência relevante da retórica ético-moral.

Já o arsenal reunido para defender a política das cotas raciais é, sobretudo, uma síntese da narrativa traçada pela luta de movimentos e intelectuais negros em busca de direitos sociais e ocupação dos espaços de discussão política, debate sintetizado no pensamento de Nascimento (1976, 1978, 1991), mesmo deputado federal responsável pela elaboração do primeiro projeto de lei a respeito de ações afirmativas por meio de cotas raciais. Aqui, o que se pode ver é que os principais argumentos mobilizados para sustentar uma posição favorável às cotas também são aqueles que desafiam a credibilidade da fonte de que se extrai a crença dos opositores, isto é, o mito da democracia racial, ideologia amplamente impregnada socialmente (HASENBALG, 2005). Essa leitura pode ajudar a compreender a maior presença da retórica crítica entre os favoráveis às cotas raciais, dinâmica que favorece a qualificação da comunicação política.

Em seguida, serão apresentados os resultados dos cruzamentos entre algumas dessas variáveis, ajudando a compreender de forma mais aprofundada as relações entre retórica, argumentação e os demais aspectos observados.

### **Frequência cruzada**

No que diz respeito às estratégias retóricas, algumas diferenças de comportamento se fazem notar ao observar as diferentes plataformas. Nas três analisadas, a retórica propositiva, com apelo pragmático, é predominante sobre as demais

e a sedutora/ameaçadora é a que menos aparece. Entretanto, há uma leve diferença entre o Facebook e o YouTube quando se observa o uso de retórica ético-moral/apelo ideológico e a crítica/apelo à credibilidade da fonte. Embora não seja uma disparidade gritante, a estratégia persuasiva ético-moral é mais forte no Facebook (382 casos, ao lado de 322 críticos), enquanto a crítica é levemente mais presente no YouTube (318 casos, mais do que os 299 casos de retórica ético-moral). No Twitter, a diferença é mais evidente, de forma que a retórica ético-moral aparece duas vezes mais do que a crítica (56 contra 28 casos) (Gráfico 1<sup>9</sup>).

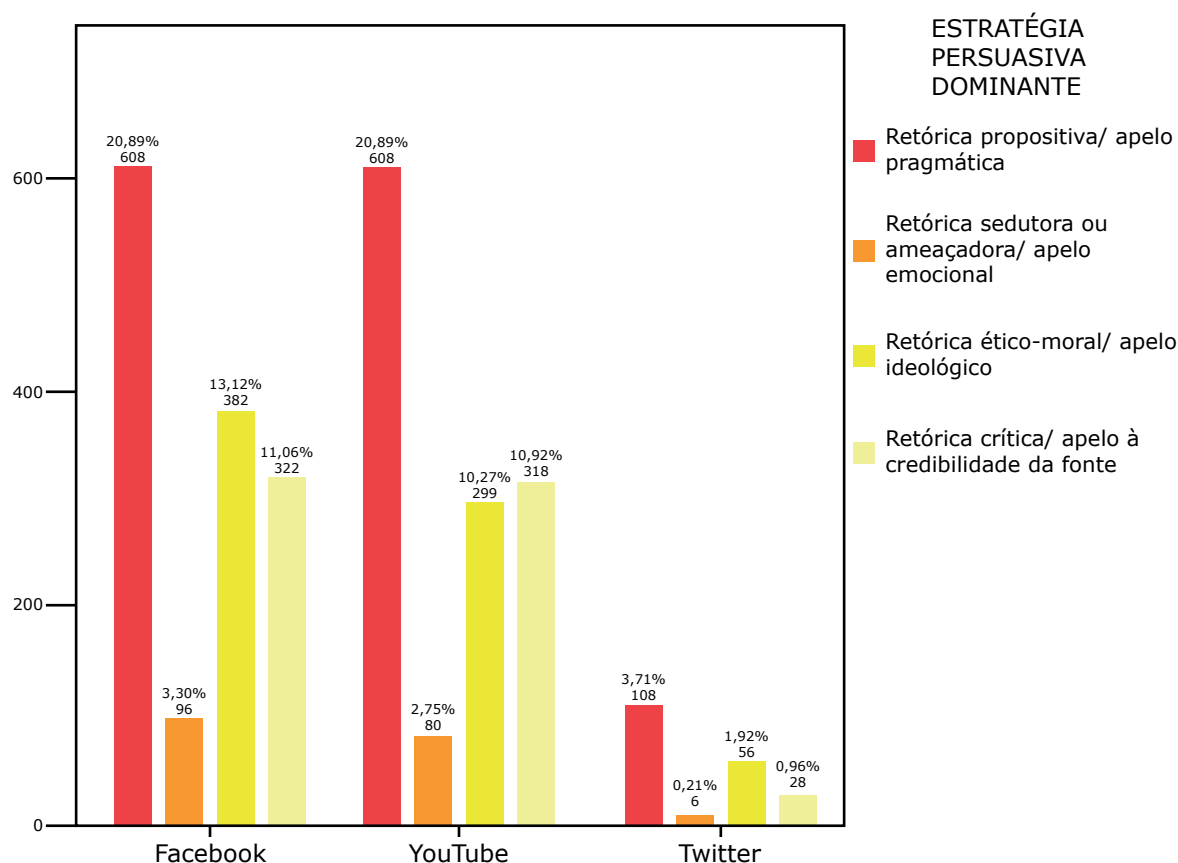


Gráfico 1: Estratégia persuasiva dominante (plataformas)

Fonte: Elaborado pelos autores.

9 Todos os cruzamentos passaram por testes estatísticos de qui-quadrado de Pearson e correlação de Spearman e demonstraram dependência e correlação entre as variáveis.

Quando observada em relação ao tema, a retórica propositiva ou pragmática mantém a predominância, seguida pela retórica ético-moral, tanto nos comentários estruturais quanto nos relacionais (Gráfico 2). Entretanto, esta última é mais frequente nos comentários relacionais em relação aos estruturais.

Uma explicação possível para essa diferença é que muitos dos comentários considerados relacionais são aqueles que justamente olham para assuntos relacionados com o tema proposto, mas sem discutir o assunto diretamente – ou seja, tratam de questões como a desigualdade social e educacional a partir de um olhar ideológico, mas não refletem sobre a questão das cotas. Por exemplo: “Falta cultura para esse Capitão do Mato. Ele pensa dessa forma pois também é vítima de todo esse sistema complexo de exclusão. É fruto de uma geração revoltada, mas sem capacidade intelectual para discernir sobre a essência real do preconceito”.

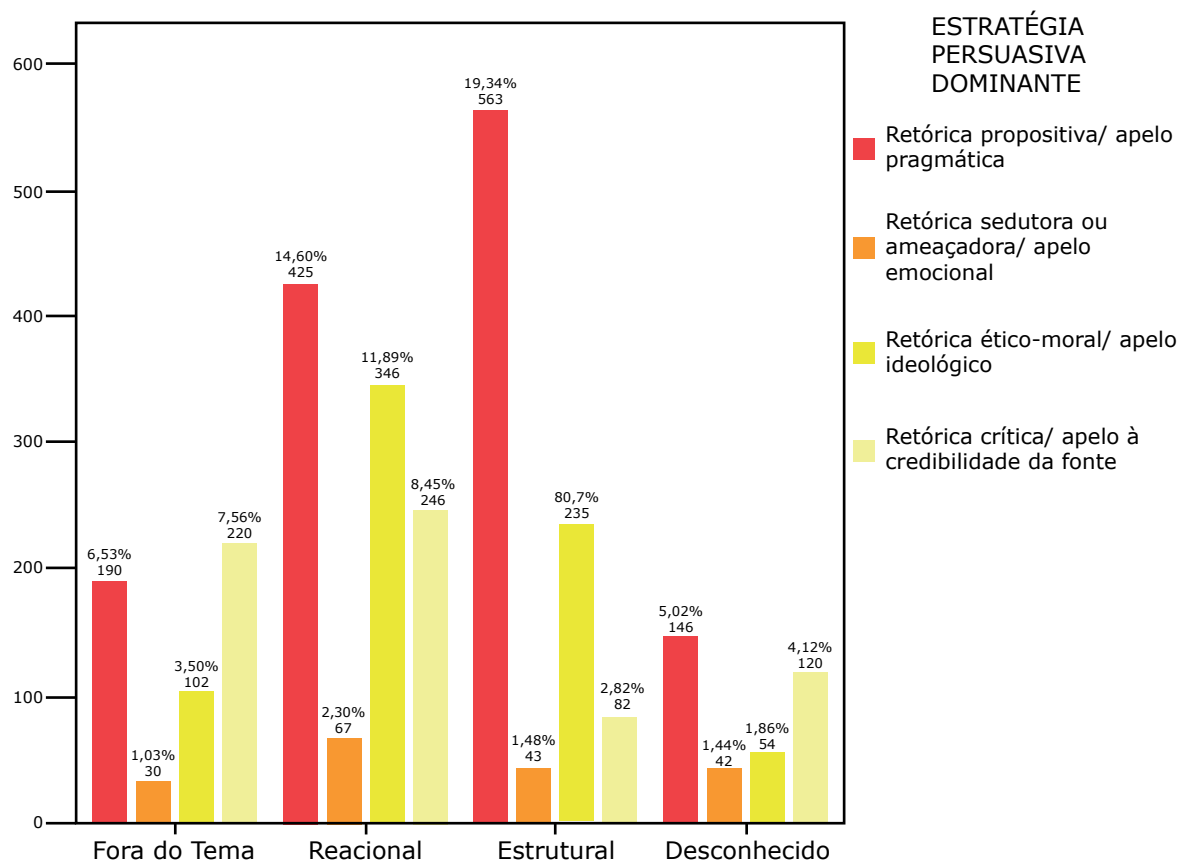


Gráfico 2: Estratégia persuasiva dominante (tema)

Fonte: Elaborado pelos autores.

A retórica ético-moral/apelo ideológico aparece mais nos comentários novos do que naqueles que são de resposta a outros comentadores, como é possível observar no Gráfico 3. A retórica propositiva predomina em ambos os turnos da fala, mas quando o comentário é uma resposta a outro usuário das redes, a retórica crítica aparece em segundo lugar, seguida da ético-moral e da sedutora, que também é a menos recorrente nos comentários novos.

A frequência da retórica crítica em respostas a outros comentários não é surpresa, já que esse tipo de intervenção, enquanto indicativo de engajamento, como é apontado por Stromer-Galley (2007), supõe uma conversação direta com um interlocutor e não o levantamento de um posicionamento pessoal desconectado que possa ser introduzido na abertura de uma nova caixa de comentário. O que fica evidente é que o turno da fala é uma variável do protocolo que não apenas indica a propensão ao diálogo ou possível recorrência excessiva aos mesmos argumentos já apontados, mas interfere na escolha das estratégias retóricas em questão.

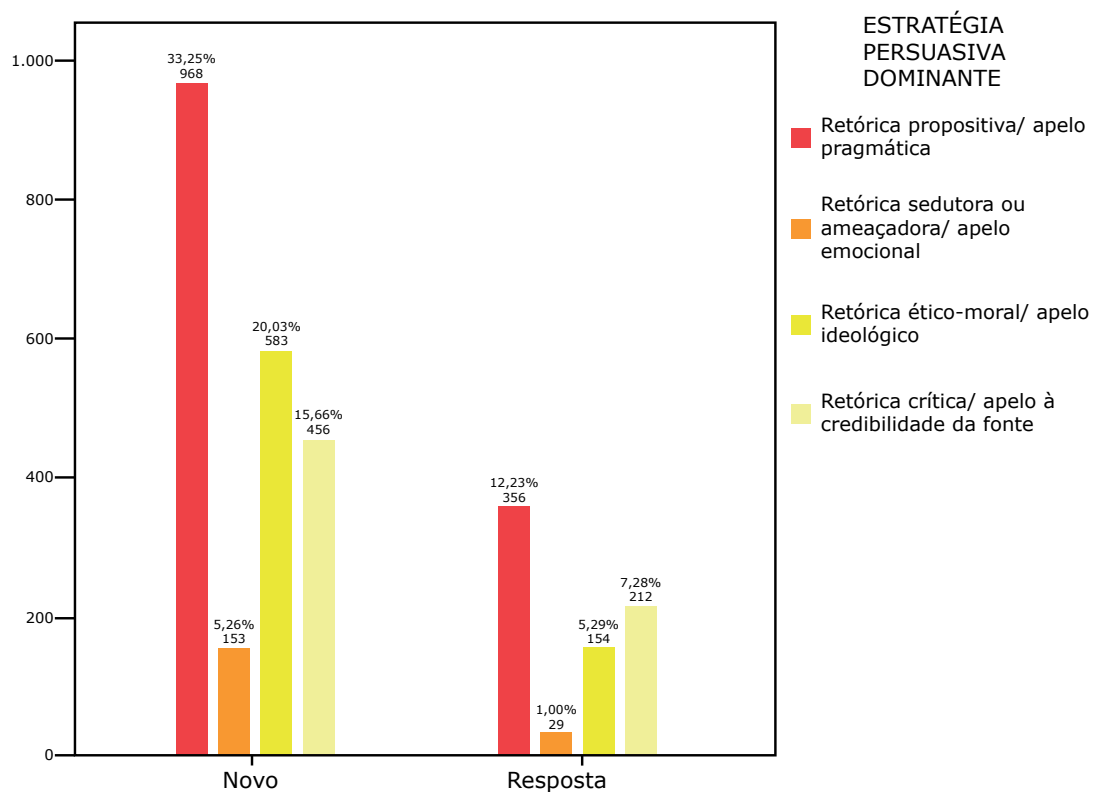


Gráfico 3: Estratégia persuasiva dominante (turno da fala)

Fonte: Elaborado pelos autores.

Quando se observa a forma do comentário (V4), nota-se que os comentários declaratórios são predominantemente pragmáticos, mas há uma presença forte também dos pautados por questões ético-morais de apelo ideológico. Como era de se esperar, a retórica crítica é mais presente nos comentários que buscam estabelecer conflito. No entanto, é surpreendente que a retórica sedutora seja a menos frequente, até mesmo dentre os comentários declaratórios (Gráfico 4).

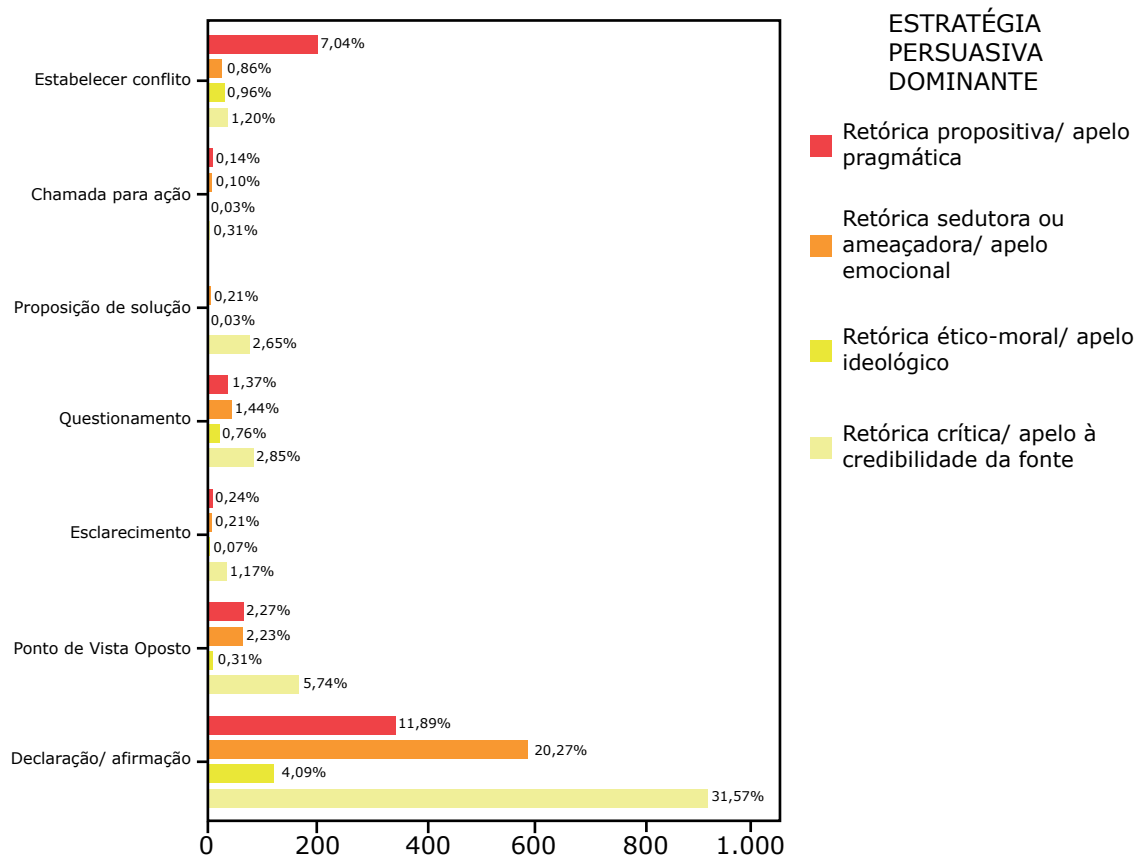


Gráfico 4: Estratégia persuasiva dominante (forma)

Fonte: Elaborado pelos autores.

Outras variáveis importantes entre as que foram categorizadas na pesquisa dizem respeito aos recursos argumentativos utilizados pelos comentadores. Embora predomine nos comentários a ausência destes recursos, nos casos em



que aparecem eles se comportam de maneiras diferentes em relação à estratégia persuasiva empregada (Gráfico 5).

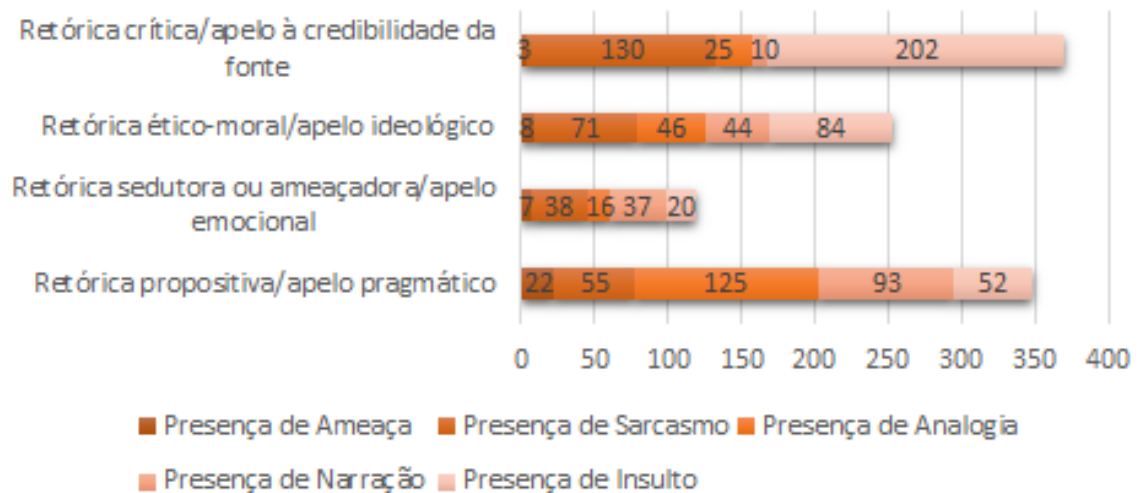


Gráfico 5: Presença de recursos argumentativos x Estratégia persuasiva dominante

Fonte: Elaborado pelos autores.

O sarcasmo é bem mais evidente nos comentários críticos, muitas vezes destinado ao próprio interlocutor, como nos dois exemplos a seguir: “Quando a pessoa diz que estudou a revista Veja para se preparar... Santa ignorância Jesus!” e “e contra racismo e defende cota racial ta serto”. São, em geral, comentários que atacam a pessoa, diretamente, ou questionam com ironia a lógica empregada por ela ao elaborar seu argumento, em alguns casos de maneira ofensiva.

Já a analogia é empregada mais por quem usa uma retórica propositiva ou com apelo pragmático, assim como a narração, embora essa última coincida mais com os casos em que a retórica é ameaçadora ou tem apelo emocional.

Destaca-se no entanto, o uso de insulto, presente em 12,3% dos comentários analisados. São 533 comentários com teor ofensivo, dentre os quais 389 não permitem sequer identificar a quem a ofensa se destina. 84 são proferidos por pessoas contrárias às cotas e 60 por comentaristas favoráveis. Este dado indica que, como um tema polarizado, a discussão sobre as cotas raciais provoca reações

acaloradas e menos cordiais. Aqui, este recurso coincide mais com a retórica crítica de apelo à credibilidade da fonte, mais uma vez em comentários rudes destinados ao interlocutor, conforme os exemplos a seguir:

Você é um idiota. Pode negar o quanto quiser mas comece a enxergar a realidade e pare de acreditar em contos de fadas sobre "igualdade", "distribuição igualitária da riqueza" ou qualquer outro papo furado que os comunistas adoram contar para fazer a cabeça de pessoas inocentes como você. Estamos sob domínio da esquerda sim. E ela acabou com esse país nos últimos 30 anos e agora estão prestes a cair porque as pessoas finalmente estão saindo dessa bolha criada para iludir idiotas. Vou só lhe citar a China, que também adota um sistema capitalista, somente para arrecadar dinheiro para se manter no poder. Mas eles são COMUNISTAS, não é só a direita que é capitalista. Sem dinheiro não há sistema que se sustente apenas com contos de fada para enganar trouxa. Você é uma tragédia social, fruto de uma sociedade segregadora. Alunos vagabundos tem até mesmo em escola de rico. Assista mais documentários e reportagens sobre a realidade das cidades deste país, para que deixe de digitar besteiras na net.

Contrariando as expectativas, os comentários que mais apresentam racionalidade, ou seja, que justificam seus posicionamentos, são os contrários às cotas e que empregam o argumento da igualdade, seguidos pelos contrários pautados no argumento de que as cotas deveriam ser sociais, não raciais. Entretanto, na soma total, os indivíduos favoráveis são levemente mais racionais que os contrários (79% versus 77,4% dos comentários).

A Tabela 1 mostra o resultado do cruzamento da variável de racionalidade com o tipo de argumento utilizado:

	<b>Número de comentários com racionalidade</b>	<b>Porcentagem entre os comentários com racionalidade</b>
Contrário - Igualdade	183	14,62%
Contrário - Não há dívida histórica	69	5,51%
Contrário - "Racismo reverso"	16	1,28%

	<b>Número de comentários com racionalidade</b>	<b>Porcentagem entre os comentários com racionalidade</b>
Contrário – Cota social	147	11,74%
Contrário – Meritocracia	114	9,11%
Contrário – Outro	91	7,27%
Contrário – Sem argumento, somente posicionamento	70	5,59%
Favorável – Dívida histórica	91	7,27%
Favorável – Questões social e racial são atreladas	48	3,83%
Favorável – Racismo estrutural da sociedade brasileira	109	8,71%
Favorável – Meritocracia é uma falácia	93	7,43%
Favorável – Outro	83	6,63%
Favorável – Sem argumento, somente posicionamento	138	11,02%
<b>Total</b>	<b>1252</b>	<b>100%</b>

Tabela 1: V21 posicionamento do comentarista

Fonte: Elaborada pelos autores.

A racionalidade aparece irrisoriamente nos comentários que utilizam a ideia de “racismo reverso” como argumento, indicando possivelmente uma ausência de fundamentação para o argumento – ou seja, os comentaristas que empregam esta linha de raciocínio não buscam recursos e informações para respaldar sua opinião. Curiosamente, os indivíduos contrários às cotas raciais têm um número muito menor de comentários com posicionamento, mas sem argumento – quase metade do mesmo índice dos favoráveis, conforme apontado no segundo tópico do artigo.

Outro dado interessante em relação à racionalidade é que, nos comentários que apresentam justificção, as opiniões sobre o argumento da meritocracia

são equilibradas entre as contrárias e as favoráveis, aparecendo quase no mesmo nível em ambos os vieses.

Inferimos, portanto, que: (1) os sujeitos contrários à política das cotas raciais são os mais predispostos a elucidar um posicionamento seguido da apresentação de seus porquês; (2) apesar disso, não é possível evidenciar, a partir dos dados analisados, que essas justificações tenham caráter factível, já que há um desconhecimento a respeito das fundamentações e fontes a que os mesmos sujeitos recorrem, podendo se tratar de embasamentos voltados a si mesmos ou à disseminação do senso comum.

Por fim, ao contrapor o posicionamento dos sujeitos aos tipos de estratégia persuasiva das quais lançam mão (Gráfico 6), fica claro que a estratégia propositiva com apelo pragmático é a principal escolha dos comentaristas, empregada em 392 casos pelos contrários e em 367 pelos favoráveis. Essa também é a retórica preferida nos comentários neutros ou naqueles em que não é possível determinar o posicionamento do comentarista – 565 casos.

O comentário abaixo é um exemplo de conteúdo contrário às cotas e que faz uso de retórica propositiva com apelo pragmático.

Também não concordo com sistema de cotas. Acho que deveria existir nas faculdades públicas uma porcentagem grande das vagas para quem realmente sempre estudou na rede pública. Pois eu sempre estudei na rede municipal de ensino e posso afirmar, se não houvesse internet e cursinhos nunca teria visto geometria na minha vida. Pois, mesmo estando no currículo escolar, simplesmente não é apresentado nas maiores escolhas públicas. Logo podemos dizer que se um aluno se formar com 17 anos apenas na escola pública, ele desconhecerá ou terá menor envolvimento com várias matérias exigidas nos vestibulares. E mesmo aqueles que estudam em casa vão ter pouco envolvimento com certos assuntos. Veja que se fazendo uma análise do que vimos na escolha e o visto em cursinhos ou estudando em casa, é fato que o entendimento é muito mais limpo quando visto na escolha, o que permite uma evolução.

Trata-se de um texto mais longo do que a maioria, com argumentação desenvolvida e uma lógica que justifica seu posicionamento. Por outro lado, o exemplo seguinte ilustra uma lógica também contrária às cotas, mas com

argumentação distinta: “bobagem, meu pai pobre ,minha muito pobre, sozinho em casa 3 dentistas e um medico, sem cota , sem socialismo besta, sem falso moralismo, meritocracia, bando de vagabundo cota é coisa de vagabundo”.

Este exemplo representa a segunda estratégia mais empregada pelos contrários às cotas, a retórica ético-moral com apelo ideológico, que aparece em 337 casos, e em mais do que o dobro das vezes em que é empregada pelos sujeitos favoráveis às cotas (166). Estes, por sua vez, fazem uso da retórica crítica, com apelo à credibilidade da fonte, em 127 casos, mais do que os 86 aplicados pelos contrários. A retórica sedutora ou ameaçadora, com apelo emocional, é a menos aplicada, presente em 51 casos nos casos dos sujeitos contrários e 37 nos casos dos favoráveis.

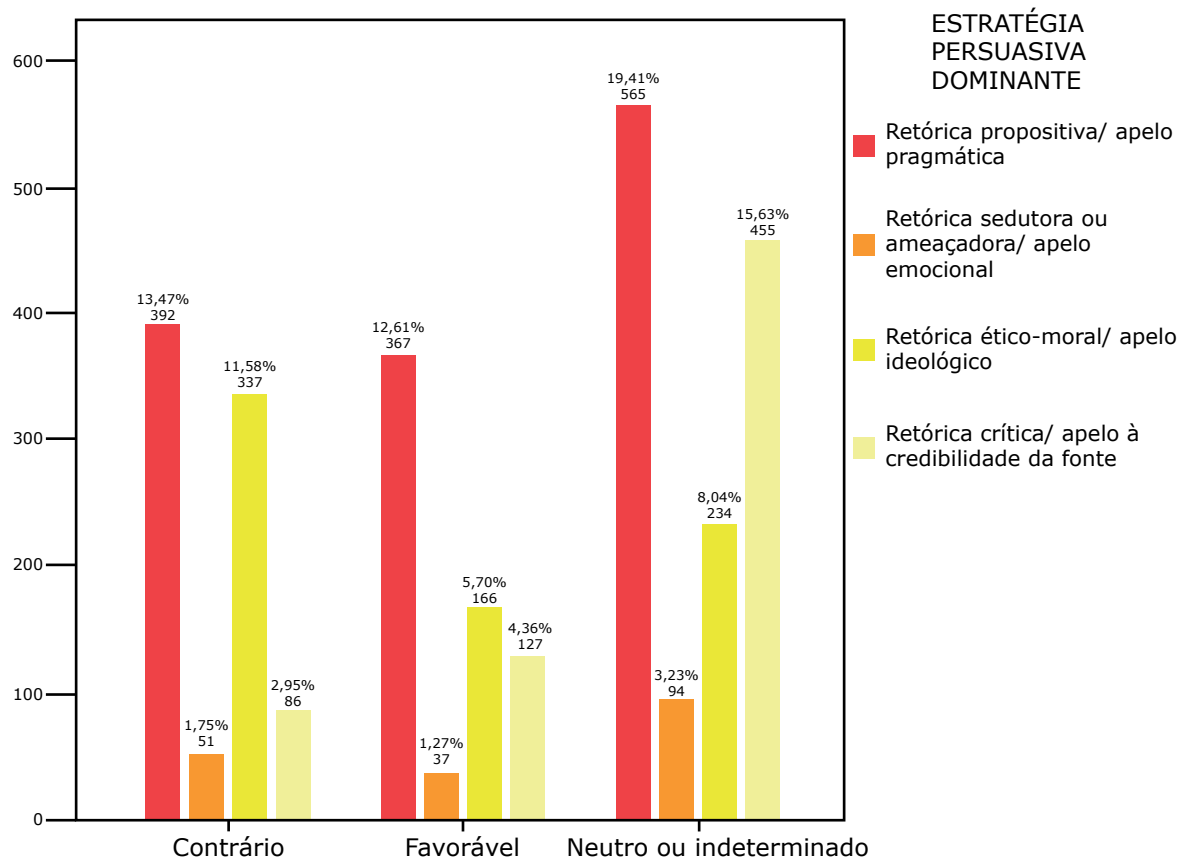


Gráfico 6: Posicionamento do comentário

Fonte: Elaborado pelos autores.

Retomando o índice total de racionalidade (41,4%) e a predominância de estratégias retóricas não emocionais, que são as propositivas (30,5%), e as ético-morais (17%), nota-se, a partir do corpus online, uma discussão pouco revestida de emoção. Esse fator, a princípio, está alinhado à perspectiva de Chambers (2009) de que retórica e razão, artifícios e argumentos, não são opostos, mas caminham juntos, já que o apelo à retórica também é necessário para que haja consideração de outros interlocutores em relação ao argumento exposto.

### **Considerações finais**

Com base na perspectiva de autores da corrente deliberacionista que expandem e validam recursos de argumentação além da razão para a inclusão dos sujeitos no debate público, o artigo teve como objetivo verificar sob quais condições comunicativas as opiniões dos indivíduos contrários e favoráveis às cotas raciais nas universidades se formam e se expressam nas conversações online.

Os 4.333 comentários analisados a partir da coleta realizada no YouTube, no Facebook e no Twitter, em conjunto com a reflexão teórica acerca da política de cotas raciais no Brasil, apontam uma polarização do debate em torno desta temática, com equilíbrio entre posicionamentos contrários e favoráveis. A análise mostrou que estratégias retóricas não-emocionais são mais utilizadas em comparação às sedutoras, sendo que a principal escolha dos comentadores é a propositiva com apelo pragmático. Os resultados mostraram que os interlocutores contrários às cotas raciais estão mais predispostos a justificarem seus argumentos. A segunda estratégia mais empregada pelos contrários às cotas foi a retórica ético-moral, que é duas vezes mais empregada por eles do que pelos favoráveis. Em contraste, estes fazem mais uso da retórica crítica, com apelo à credibilidade da fonte.

Vale ressaltar, contudo, que o argumento mais utilizado pelos contrários às cotas é o princípio de igualdade, que desconsidera a presença do preconceito e da discriminação racial, tratando-se de um recurso de apelo ideológico em si. Caberá a pesquisas posteriores investigar, do ponto de vista da retórica, as conexões

desse tipo de posicionamento com as perspectivas históricas construídas pelas elites nos processos de deliberação. Neste ponto, retomamos a perspectiva defendida por Bertúlio (2019) de que há um grande silêncio ao se tratar do racismo nas relações sociais brasileiras e, conseqüentemente, da difusão dessa “ideologia” nas esferas de poder político do Estado, revelando como a cultura jurídica e as práticas legislativas perpetuam os padrões de desigualdade racial e ajudam a disseminar essa visão para outras esferas da sociedade. Aqui percebe-se que, embora haja avanços nos estudos das relações étnico-raciais, boa parte da sociedade permanece alheia ao conjunto de problemas apresentados (BERTÚLIO, 2019).

Um dos desafios a partir deste estudo é avaliar em que medida a análise sobre os dados oferecidos pode ser aprimorada para o fortalecimento das teorias deliberativas, resgatando a leitura de que a retórica não é contraprodutiva para a deliberação democrática, mas permite construir estratégias mais eficientes de avaliação das formas de uso dessas estratégias como práticas validadas e recorrentes em discussões políticas (CHAMBERS, 2009).

## Referências

BERTÚLIO, D. L. L. *Direito e relações raciais: uma introdução crítica ao racismo*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2019.

BOTELHO, J. S.; MAIA, R. C. M.; MUNDIM, P. S. O debate em torno das cotas nas universidades públicas brasileiras de 2001 a 2009: uma análise preliminar. *Compólitica*, Brasília, DF, v. 1. n. 2, p. 10, 2011.

BRASIL. Projeto de Lei nº 1332, de 14 de junho de 1983. Dispõe sobre ação compensatória, visando a implementação do princípio da isonomia social do negro, em relação aos demais segmentos étnicos da população brasileira, conforme direito assegurado pelo artigo 153, parágrafo primeiro, da Constituição

da República. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 1983. Disponível em: <https://bit.ly/3mjCmiQ>. Acesso em: 20 dez. 2021.

BRENNAN, R. L.; PREDIGER, D. J. Coefficient Kappa: some uses, misuses, and alternatives. *Educational and Psychological Measurement*, Santa Bárbara, v. 41, p. 687-699, 1981.

CHAMBERS, S. Rhetoric and the public sphere: has deliberative democracy abandoned mass democracy? *Political Theory*, Thousand Oaks, v. 37, n. 3, p. 323-350, 2009.

GARSTEN, B. The rhetoric revival in political theory. *Annual Review of Political Science*, Danvers, v. 14, n. 1, p. 159-180, 2011.

GOMES, J. B. B. *Ação afirmativa e princípio constitucional da igualdade: o direito como instrumento de transformação social: a experiência dos EUA*. Rio de Janeiro: Renovar, 2001.

HABERMAS, J. *Direito e democracia: entre facticidade e validade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

HABERMAS, J. *The theory of communicative action: reason and rationalization of society*. Boston: Beacon Press, 1984.

HASENBALG, C. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MOEHLECKE, S. Ação afirmativa: história e debates no Brasil. *Cadernos de pesquisa*, São Paulo, n. 117, p. 197-217, 2002.



MUNANGA, K. Políticas de ação afirmativa em benefício da população negra no Brasil: um ponto de vista em defesa de cotas. *Sociedade e cultura*, Goiânia, v. 4, n. 2, p. 31-43, 2001.

NASCIMENTO, A. "Racial democracy" in Brazil: myth or reality. Tradução de Elisa Larkin Nascimento. Ifé: University of Ife, 1976.

NASCIMENTO, A. *A luta afro-brasileira no Senado*. Brasília: Senado Federal, 1991.

NASCIMENTO, A. *Sortilege: black mystery*. Tradução de Peter Lownds. Chicago: Third World Press, 1978.

RIZZOTO, C. C. *Livro de códigos: estratégias comunicacionais deliberativas em debates polêmicos e polarizados*. Curitiba: Compa, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/bdc/43>.

RIZZOTTO, C. C. Racionalidade versus histórias de vida: uma análise das estratégias comunicacionais deliberativas em debates polêmicos e polarizados. *Projeto de pesquisa*. Processo nº 427677/2018-1. Chamada MCTIC/CNPq n.o 28/2018. 2018.

RIZZOTTO, C. C.; BELIN, L. L. Debate além da fronteira: características deliberativas da conversação de brasileiros sobre a [não] descriminalização do aborto na Argentina. In: CONGRESSO DA COMPOLÍTICA, 8., 2019, Brasília, DF. *Anais [...]*. Brasília, DF: Compolítica, 2019. p. 1-25.

RIZZOTTO, C. C.; SARAIVA, A. Violência de gênero em debate: uma análise das conversações sobre a lei do feminicídio na fanpage do Senado Federal. *Intexto*, Porto Alegre, n. 49, p. 249-269, 2020.

STROMER-GALLEY, J. Measuring deliberation's content: a coding scheme. *Journal of Public Deliberation*, Londres, v. 3, n. 1, 2007.

YOUNG, I. M. *Inclusion and democracy*. Nova York: Oxford University Press, 2002.

submetido em: 22 dez. 2020 | aprovado em: 6 abr. 2021

## **A máquina de fazer genocidas<sup>1</sup>: memória e testemunho em *O caso do homem errado***

### **The machine for making genocides: memory and testimony in *O Caso do Homem Errado***

Rafael Tassi Teixeira<sup>2</sup> e Carlos Alberto Mendonça Filho<sup>3</sup>

---

1 Emprestamos esse termo enquanto uma paráfrase advinda do livro *A máquina de fazer espanhóis*, do autor português Valter Hugo Mãe (2011). No livro, Mãe reflete sobre o trauma causado pela ditadura salazarista (1933-1974) em Portugal, onde a criação dos inimigos históricos (os espanhóis) está diretamente relacionada à perda da identidade portuguesa e ao sentimento de inferioridade, bem como às frustrações devido a um presente decadente que nada tem a ver com “um passado glorioso”. Dessa forma, relacionamos a metáfora feita pelo autor para pensar sobre a criação do outro, do inimigo, do estranho, do diferente, “daquele que deve ser eliminado para que a minha vida seja valorizada”, crenças que perduram pelo tempo e que surgiram desde que o colonialismo tropical nasce. Além disso, essas noções pautaram e legitimaram a violência extrema e sistemática, resultado no assassinato genocida, perpetrada pelos brancos europeus contra pessoas negras e indígenas nas Américas desde o século XVI.

2 Doutor em Sociologia pela Universidad Complutense de Madrid (UCM). Professor Adjunto da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). E-mail: [rafatassiteixeira@hotmail.com](mailto:rafatassiteixeira@hotmail.com).

3 Mestrando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Graduado em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar). E-mail: [carloscanarim1@gmail.com](mailto:carloscanarim1@gmail.com).

## Resumo

Tendo como base os conceitos de memória e testemunho e em diálogo com os autores Marcio Seligmann-Silva, Abdias do Nascimento e Achille Mbembe, no que se refere à *memória do mal*, à inscrição do testemunho em linguagens artísticas e à política de morte operada em sociedades ocidentais contemporâneas, faremos uma análise crítica do filme documentário *O caso do homem errado*, da diretora Camila de Moraes, percebendo como a narrativa é articulada e proposta em um sentido de esgarçamento da forma estilística e representacional na questão sobre a memória do genocídio contra a população negra brasileira. Ademais, o estudo se propõe a pensar os conceitos de representação e memória a partir da ética da arte, explorando os vínculos entre memória, testemunho e processos artísticos dentro do documentário brasileiro contemporâneo.

## Palavras-chave

Memória, testemunho, documentário brasileiro contemporâneo, genocídio negro, *O caso do homem errado*.

## Abstract

Based on the concepts of memory and testimony and in dialogue with authors Marcio Seligmann-Silva, Abdias do Nascimento, and Achille Mbembe regarding the 'memory of evil', the inscription of testimony in artistic languages, and the politics of death operated in contemporary western societies, we will critically analyze the documentary film *O Caso do Homem Errado* (The Wrong Man Case), by the director Camila de Moraes, realizing how the narrative is articulated and proposed in a sense of the fraying of the stylistic and representational form in the issue of the memory of the genocide against the Brazilian Black population. Furthermore, the study proposes to think the concepts of representation and memory from the ethics of art, exploring the links between memory, testimony, and artistic processes within the contemporary Brazilian documentary.

## Keywords

Memory, testimony, contemporary Brazilian documentary, Black genocide, *O Caso do Homem Errado*.

## Introdução

*Escrevo desde que tenho memória.*

*Falo da memória*

*e escrevo para não perder a memória.*

*Escrevo ainda antes da memória.*

*Escrevo para libertar os fantasmas e*

*ajudar os mortos presentes*

*a que descansem.*

*Shirley Campbell Barr, "Desde que eu tenho a memória".*

O poema de Barr nos convida a refletir sobre como manter a memória uma ação pulsante, viva e constante mesmo com o passar do tempo. O ato de lembrar e sua posterior manutenção se configuram enquanto posturas éticas – e, por isso, necessariamente humanas. A autora constata e nos provoca a perceber ainda a presença física ou mesmo subjetiva e afetiva das memórias individuais e coletivas no cotidiano.

Ao assumir esse comportamento, que, de forma consciente ou não, muitas vezes é posto de lado em privilégio de uma política do esquecimento<sup>4</sup>, dialoga-se com o que Lalieu Olivier (2001) denomina dever de memória, ou o procedimento de lembrar, perfazer e estruturar ativamente o passado.

A noção de escrita mencionada por Barr não deve ser limitada somente à composição verbal denotativa ou conotativa; expande-se também às composições imagéticas, visuais, sonoras e sígnicas, e se relaciona à utilização da linguagem como um espaço de comunicação e de transmissão de uma mensagem para algo ou alguém.

---

4 Por política de esquecimento entendemos a noção declarada e programática de estabelecer o passado como algo que não está no presente, distanciando-o dos contextos políticos de formação e continuidade da memória. De acordo com Seligmann-Silva (2005), as políticas de apagamento se baseiam na desarticulação da partilha social da lembrança e na articulação de uma estrutura discursiva dominante que engendra o esquecimento intencionalmente sob pretexto de conciliação e continuidade sem revisão e reparação dos acontecimentos históricos.

Neste artigo, faremos uma análise sobre como se manifestam e são operadas as construções narrativas e formais, bem como as representações da memória e do testemunho numa representação fílmica sobre um acontecimento histórico traumático. Para tanto, elegemos o documentário *O caso do homem errado* (Camila de Moraes, 2017), que tem como mote o assassinato de Júlio César de Melo Pinto, um homem negro, morto por disparos efetuados por policiais da Brigada Militar, na cidade de Porto Alegre, em 1987<sup>5</sup>.

No que tange aos procedimentos metodológicos, faremos uma revista ao filme documentário, buscando relacionar as escolhas da montagem – fio narrativo, personagens, testemunhos e depoimentos – com as articulações da memória e do testemunho, pensadas dentro do processo artístico e criativo da forma fílmica particular, além de sua estrutura.

### **“Esta história é a mais pura verdade, embora retrate as maiores mentiras”**

“Foi tão exemplar o erro, foi tão exemplar o nível de violência, que sinalizaria pra polícia que isso não se pode fazer mais.” “Este é um caso inflado de mentiras, de manipulações, para não se apurar os verdadeiros culpados<sup>6</sup>” (O CASO..., 2017).

É com trechos dos depoimentos apresentados, desenvolvidos ao longo da narrativa fílmica, que se inicia *O caso do homem errado*<sup>7</sup>, lançado em 2017

---

5 Executado pela brigada militar porto-alegrense, o assassinato de Júlio César foi um dos mais conhecidos perpetrados contra população negra no Brasil ainda recém saído último período ditatorial; o caso teve grande repercussão no Rio Grande do Sul por causa do empenho de jornalistas que foram testemunhas oculares e\ou participaram da investigação do caso; mobilizou extensa rede de ativistas de direitos humanos e se tornou emblemático (mas infinitamente repetido) no Brasil que voltava a ter um regime civil e que julgava militares em tribunais próprios. A execução de Júlio César desencadeia um importante engajamento civil, do movimento negro e a atuação de um jornalismo investigativo que vai ser fundamental para provar a inocência do operário e a barbárie da execução.

6 Trechos dos depoimentos do sociólogo Edilson Nabarro e de Jair Krischke, fundador do Movimento de Justiça e Direitos Humanos.

7 Como informa Joselaine Santos (2020), *O caso do homem errado* foi “o primeiro filme dirigido por uma mulher negra relacionado entre os 22 filmes brasileiros pré-selecionados para a vaga de representante oficial na premiação do Oscar. Até o mês de maio de 2020 o documentário havia sido apresentado em 31 eventos como festivais, mostras nacionais e internacionais, ganhou 5 prêmios, entre eles: Melhor longa-metragem na II Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio, em Brasília, em novembro de 2018 e melhor longa-metragem do 9º Festival Internacional de Cine Latino, Uruguayo y Brasileiro, em Punta del Este, em novembro de 2017, bem como obteve sete indicações na 18ª edição do Grande Prêmio de Cinema Brasileiro 2019” (SANTOS, 2020, p. 4).

e dirigido por Camila de Moraes<sup>8</sup>, que também assina o roteiro, junto com Mariani Ferreira e Maurício Borges de Medeiros.

Explorando temas como o genocídio da população negra brasileira, a violência policial e as constantes conexões (e permanências existentes) entre o passado e o presente, *Homem errado*<sup>9</sup> gira em torno do assassinato de Júlio César de Almeida Pinto por policiais da Brigada Militar da cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. O episódio ocorreu em 14 de maio de 1987, uma quinta-feira, dois anos após o fim do regime militar<sup>10</sup> e, conseqüentemente, da retomada da democracia.

O fio narrativo escolhido põe em relação dois espaços que se complementam e transitam entre si: o espaço dos testemunhos, narrações e depoimentos de familiares, jornalistas, autoridades, pesquisadores, ativistas e demais pessoas que estiveram envolvidas em alguma medida com o acontecimento e suas reverberações; e o centro de Porto Alegre, por onde a diretora-personagem transita com um cartaz que exige justiça pelo assassinato de Júlio César e age pela manutenção da memória, em situação performativa.

Mas, afinal, quem era o tal do homem errado?

Júlio César era um jovem operário negro, cidadão brasileiro de 30 anos, que teve um ataque epilético ao parar para assistir o desfecho de um assalto a um supermercado em um bairro da zona leste da cidade. Júlio foi erroneamente identificado como integrante da quadrilha que realizava o assalto. Ainda no chão, por conta dos efeitos da epilepsia, Júlio foi *confundido* com os suspeitos, e assim considerado, foi colocado dentro da viatura e levado pelos policiais militares.

---

8 Edileuza Souza (2020) nos traz que, “embora Camila não tenha conhecido Júlio César pessoalmente, desde muito pequena ouvia histórias sobre ele e de como fora assassinado. Júlio César era irmão de criação do pai de Camila, o jornalista Paulo Ricardo de Moraes e padrinho de seu irmão mais velho, o arquiteto Horário Lopes de Moraes” (p. 2).

9 Título dado pelos jornais da época ao caso. Como a pesquisadora Aline Kerber irá problematizar em sua fala, de antemão já percebemos o conflito sógnico presente na criação e na nomeação do que seria o homem certo e o homem errado para a polícia e para a sociedade de modo geral, o que tensiona as imagens e os imaginários coletivos do real.

10 Frisamos aqui esse contexto histórico justamente por sua utilização no documentário, principalmente para a contextualização das ações dos órgãos de polícia da época, analisadas criticamente pelos/as entrevistados/as. A ditadura militar é um tema recorrente em documentários brasileiros contemporâneos; filmes como *Retratos de Identificação* (Anita Leandro, 2014) revisitam esse episódio histórico para resgatar a memória e o testemunho de pessoas presas, torturadas e mortas durante o período, dando rosticidade às vítimas e expondo ao público quem foram seus algozes.

Júlio César fora executado pela Brigada Militar com dois tiros no caminho para o hospital, e o antes e o depois do percurso foi documentado pelo repórter fotográfico. Devido ao fato de que nos registros fotográficos era possível perceber que Júlio César estava vivo e apenas com um sangramento na boca, e que 7 minutos depois chegou baleado e morto ao hospital, o caso acabou repercutindo na imprensa gaúcha. (SANTOS, 2020, p. 4-5, grifo nosso)

O corpo só é reconhecido no Instituto Médico Legal (IML) dias depois, por seu irmão de criação, Paulo, conhecido como Baiano. Ele rememora que Júlio César, a quem chamava pelo apelido de Boneco, havia desaparecido fazia três dias quando ele o encontrou naquelas condições, “cortado de cima a baixo”, como informa em seu depoimento. Visivelmente emocionado, Baiano descreve a lembrança da cena de encontrar Boneco sem vida numa gaveta como “a mais terrível da minha vida”.

O caso ganhou as primeiras páginas dos principais jornais da época e movimentou a imprensa local, principalmente pelo fato de existirem fotografias que documentavam a prisão em frente ao mercado e a posterior chegada do corpo morto ao hospital, feitas pelo repórter fotográfico Ronaldo Bernardi, designado para fazer a cobertura do assalto naquela noite junto com o repórter Darci Demétrio. Essas imagens também ajudaram a reforçar a versão de que Júlio fora colocado no veículo da polícia somente com um sangramento no nariz, resultado de sua queda durante o ataque epilético, sem outros ferimentos visíveis<sup>11</sup>.

Essa nova versão se mostra diferente do que a defendida pela Brigada Militar, apontando uma nova tese para o que realmente teria acontecido: os policiais haviam executado o homem durante o trajeto para o hospital onde aqueles que se feriram no assalto – um policial e dois “assaltantes” – seriam atendidos. Pairam no ar, então, alguns questionamentos a partir dessa suposição,

---

11 O documentário de Camila de Moraes é construído narrativamente a partir de séries de entrevistas com pessoas que participaram direta (fotojornalista Ronaldo Bernardi e repórter Darci Demétrio) ou sequencialmente do acontecimento (jornalista João Carlos Rodrigues), que ajudaram a reconstruir os detalhes da execução e que souberam do ocorrido apenas dias depois, quando do reconhecimento do corpo pelo irmão no IML de Porto Alegre. Camila enfatiza em gestos e olhares as entrevistas – detalhes de mãos, boca, olhos que lacrimejam – e compõe uma atmosfera fílmica sensível e humanizadora, gravando em primeiro e primeiríssimo planos os atingidos pelo crime, além de depoimentos de profissionais sobre o caso; o acionamento de material de arquivo – fotos em preto e branco de Júlio César algemado e com sangue na boca na viatura da polícia; fotos de Júlio César quando criança e no período do casamento, com a esposa Juçara Pinto – é reservado para parte final do filme, quando Juçara, na época com 20 anos e recém-casada, testemunha a experiência da perda trágica – e a vida abalada para sempre pela morte precoce e atroz do marido.



que mais tarde será provada, para que mais detalhes pudessem ser entendidos: onde teria acontecido esse assassinato? Haveria testemunhas? Qual teria sido efetivamente o crime cometido por Júlio César? Qual o motivo para que sua vida tenha sido ceifada antes mesmo da chegada ao hospital?

### **As vozes de Júlio César**

As respostas para essas perguntas são dadas, ou ao menos apontadas, pelas personagens que compõem o documentário. Nas falas analíticas, críticas e afetivas de familiares, pesquisadores, autoridades públicas, jornalistas e testemunhas do ocorrido, Júlio César é presentificado. Ele está ali, não de forma física como os demais, mas simbolicamente.

Ele é revivido quando suas memórias são trazidas, quando se tem a oportunidade de passar o caso a limpo e denunciá-lo como uma atrocidade, como uma injustiça, como um sintoma de uma política de extermínio (MBEMBE, 2018) que se manifesta historicamente e que persiste até os dias de hoje através do genocídio operado contra a população negra brasileira.

A voz de Júlio irrompe. Ela habita outras bocas, é amplificada e reverbera, encontrando dessa forma uma espécie de reescrita de sua história, antes cheia de futuro, mas que acabou silenciada pela violência policial extremada, desmedida, autoritária e absurda.

Os primeiros depoimentos são dados por pessoas que acompanharam o caso de perto e que já apontam em suas falas o tom a ser desenvolvido ao longo do documentário. São eles: o advogado Luiz Francisco Correa Barbosa e o repórter fotográfico Ronaldo Bernardi, que registrou visualmente os acontecimentos daquela noite de quinta-feira. Somos apresentados à situação que levou ao assassinato de Júlio César pelas perspectivas desses dois personagens, que se complementam quanto às informações e detalhes do ocorrido, mesclando visões de quem acompanhou, num primeiro momento, tudo de perto (Ronaldo) e de quem o fez mais ao longe (Luiz).

Bernardi é a única figura dentre as que foram convidadas a participar do filme que esteve presente na situação e lembra de Júlio sendo espancado,

preso e colocado na viatura; na época, ele trabalhava para o jornal *Zero Hora*, que era bastante conhecido, com expressiva circulação entre a população gaúcha e que foi o primeiro veículo de comunicação a noticiar o assassinato do “homem errado”. Isso acaba impulsionando e dando mais força aos familiares e, posteriormente, ao Movimento Negro do Rio Grande do Sul para que se engajassem politicamente em busca de respostas.

É o mesmo repórter fotográfico que também vai até o hospital de pronto-socorro para onde os três “assaltantes” e os policiais teoricamente seriam levados antes de se encaminharem para a delegacia, afinal, alguns deles tinham sido baleados durante os desdobramentos do assalto. Em seu depoimento, Bernardi comenta ter percebido que Júlio César havia sido preso injustamente, pois as pessoas que acompanhavam a resolução do assalto o teriam acusado de pertencer ao grupo de criminosos, mesmo sem provas concretas de que isto era verdade. Esta parece ser a possível razão pela qual o repórter acompanha os próximos passos da polícia, em busca de documentar o máximo e de saber o que aconteceria com aquele homem.

Como mencionado, num primeiro momento, Bernardi descobre que Júlio César havia chegado baleado e morto ao hospital, mesmo que nas imagens feitas em frente ao mercado ele estivesse somente com alguns ferimentos no rosto. Antes de ir embora, ele ainda consegue fazer uma fotografia do corpo sem vida, tornando-se alvo de retaliações e ameaças por parte de policiais após a publicação da matéria no jornal. Somos informados de que, ao todo, foram mais de 60 reportagens feitas pela imprensa gaúcha sobre o caso<sup>12</sup> durante as investigações sobre o que teria acontecido durante o trajeto até o hospital.

---

12 Podemos observar uma postura diferente do que é comumente feito pela imprensa e pela grande mídia com o caso de Júlio César quando o comparamos com casos mais contemporâneos, em que os jornais e canais de televisão assumiram o papel de cúmplices e agitadores dos assassinatos promovidos pelo Estado, mobilizando a população numa comoção e numa passividade enquanto espectadores de massacres que também ajudaram a legitimar a violência dos aparatos policiais. Seja, por exemplo, como aconteceu no caso de Sandro do Nascimento, em 2000, ou seja, com a cobertura da perseguição hollywoodiana ao matador de aluguel Lázaro Barbosa, em junho de 2021, as grandes mídias preferiram seguir num primeiro momento pelo viés sensacionalista, que corrobora a reprodução do sentimento do ódio mortal ao inimigo. No caso do “homem errado”, porém, a imprensa gaúcha foi de fundamental importância para a denúncia contra a Brigada Militar, bem como para a busca por respostas e pela justiça a partir da colaboração feita com o Movimento Negro.

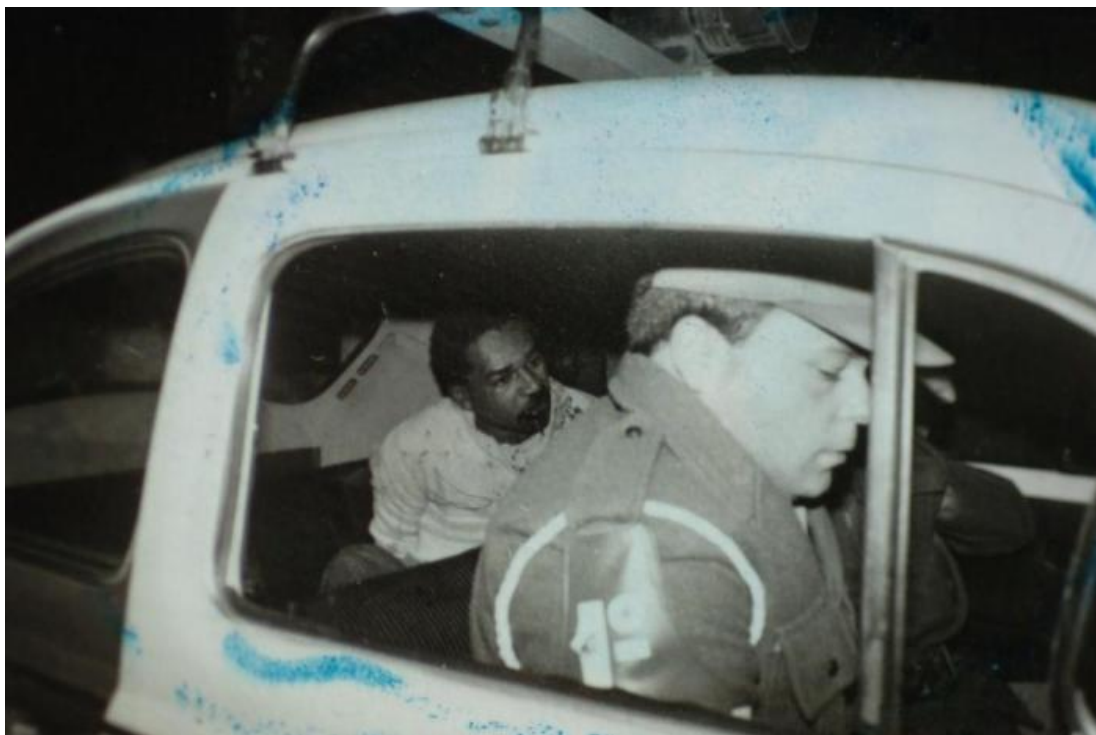


Figura 1: Júlio César na viatura

Fonte: Ronaldo Bernardi, 1987.



Figura 2: Júlio César e os policiais

Fonte: Ronaldo Bernardi, 1987.

É Paulo Ricardo de Moraes, o Baiano, quem aponta: o crime cometido por seu irmão de criação era ser negro. Seu corpo foi desumanizado e visto como um alvo, um objeto suscetível à dor e à violência, tanto pela polícia quanto pelas pessoas que o acusaram de ser um bandido. Sobre isso, Achille Mbembe (2018) aponta, ao fazer um percurso de análise do conceito de necropolítica enquanto prática sistemática operada nas sociedades contemporâneas, que:

Com efeito, em termos foucaultianos, racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “este velho direito soberano de matar”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado. (MBEMBE, 2018, p. 18)

Essas funções legitimam os assassinatos sistemáticos que têm como alvos principais pessoas negras em decorrência sobretudo de seus fenótipos – a cor de sua pele, seu cabelo e os traços de seu rosto – serem associados de forma instantânea e imagética pelo inconsciente coletivo branco<sup>13</sup> ao crime, à bandidagem e ao mal.

A criação dessa imagem perversa está presente desde a infância dos sujeitos, quando personagens negras são colocadas em desenhos e nas histórias contadas apenas como composição do cenário, isto é, estão presentes, mas não têm narrativa própria – ou até mesmo quando a ausência dessas personagens torna-se natural. Já quando ligamos a televisão para assistir a alguma notícia, a presença negra é constante, porém majoritariamente associada à violência e ao crime, e a ideologia do “bandido bom é bandido morto” é replicada e defendida por parte da população. O racismo, dessa forma, também é retroalimentado por esses dois momentos relacionados à linguagem e à cultura popular: o da ausência normalizada, que não incomoda nem faz barulho, e o da presença marcada pela barbárie e por discursos de ódio.

---

13 Frantz Fanon (2020) analisa os processos de construção psicológica, subjetiva e representativa de pessoas negras, como elas são vistas e como se veem, partindo de vivências dele e de outros autores com o racismo colonial, identificando que a formação do imaginário coletivo também se mostra um fator ligado à criação por vezes inconsciente do Outro, o negro, considerado feio, abjeto, mau e inferior pela sociedade, que impõe implicitamente o embranquecimento enquanto uma necessidade para a sobrevivência. Em diálogo com o autor martinicano, Grada Kilomba (2019) também propõe uma reflexão a partir de suas vivências no ambiente acadêmico, destrinchando a colonialidade presente e retroalimentada sobretudo na linguagem, sinalizando, assim, a urgência de transformá-la e ressignificá-la, criando rupturas.

Júlio César foi condenado à morte mesmo não tendo nada a ver com o que estava acontecendo naquele mercado, estando inclusive caído no chão, indefeso e em situação de ataque epilético, precisando que alguém o ajudasse. Em vez disso, sua situação foi ignorada, deixada de lado, como se ele não fosse realmente uma pessoa digna de ser chamada assim. Seus primeiros carrascos foram aqueles que se aglomeravam para assistir ao show de entretenimento proporcionado pelo assalto ao mercado, assim como acontecerá 13 anos depois, com Sandro<sup>14</sup>, em cuja história podemos encontrar algumas particularidades, mas também semelhanças, com o “caso do homem errado”.

Ansiosas para que os inimigos, os bandidos, os vilões do dia fossem finalmente capturados a fim de que a paz pudesse ser novamente estabelecida, as sociedades gaúcha e brasileira como um todo legitimaram e legitimam a sentença final para os dois homens negros, sejam eles comprovadamente culpados ou não segundo as leis, punindo-os e descartando-os por meio da morte física e simbólica. Para Mbembe (2018), “a percepção da existência do Outro como um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria meu potencial de vida e segurança [...]” (p. 20).

Ao extermínio, ancorado no racismo, de uma parcela específica da população, soma-se ainda a violência policial que se configura como uma herança dos anos de intensa censura, repressão, tortura e assassinato de pessoas consideradas subversivas – artistas, ativistas, militantes, professores etc. – pelos aparatos policiais e militares durante a Ditadura Militar brasileira.

---

14 Sandro Barbosa do Nascimento era um jovem negro, sobrevivente da chacina da Candelária, ocorrida em 1993. Foi autor do caso conhecido como “sequestro do ônibus 174”, que aconteceu no dia 12 de junho de 2000 na cidade do Rio de Janeiro. O acontecimento teve grande veiculação da imprensa brasileira e, com isso, grande comoção popular. Após horas de negociação para a libertação das reféns que ainda mantinha, Sandro negociou sua liberdade ao usar como escudo humano uma das reféns, Geisa Firmo Gonçalves, que estava grávida. Entretanto, a fuga acaba não tendo sucesso, pois Geisa acaba levando um tiro de um dos policiais, que intencionava atingir o rapaz sem que ele visse. Ao perceber a situação, Sandro acaba disparando contra a mulher, que acabou morta. Ele quase foi linchado pelas pessoas que se aglomeravam nos arredores para aguardar o que finalmente aconteceria nos momentos seguintes, até ser preso e colocado no porta-malas de uma viatura cheia de policiais, que o assassinaram por sufocamento a caminho da delegacia. Nas palavras de Joselaine Santos (2020), “Sandro do Nascimento e Júlio César estavam sob custódia da polícia e foram assassinados a caminho do hospital. Em ambos os casos, a mídia foi decisiva para mostrar o desenvolvimento dos fatos e as contradições das versões dadas pela polícia” (p. 6).

Como apontam o professor Romeu Karnikowski e o sociólogo Edilson Nabarro, a doutrina da segurança nacional surge nos anos 1980 e se refere ao combate contra o perigo do inimigo comunista dentro do contexto da Guerra Fria. Essa ideologia também foi difundida dentro da corporação da Brigada Militar e acabou persistindo após o processo de redemocratização, instaurando uma polícia de ordem que voltava suas ações à proteção do Estado e de suas instituições, deixando as cidadãs e os cidadãos em segundo plano. Na realidade brasileira atual, entretanto, a polícia militar não deixou de ser um órgão assassino de pessoas negras, sobretudo jovens pobres moradores/as de periferias das grandes cidades<sup>15</sup>. Edilson Nabarro é enfático quando diz que “agora, nesse momento, tem algum Júlio César sendo assassinado pelo Estado” (O CASO..., 2017).

Ainda sobre essa discussão, as falas de Jair Krischke<sup>16</sup> e Aline Kerber<sup>17</sup> dialogam entre si e nos fornecem dados, estatísticas e outras perspectivas para aprofundá-la. Krischke parte do mito – defendido enquanto conceito – da democracia racial<sup>18</sup> para refletir sobre como o racismo vai sendo mascarado e reatualizado historicamente na sociedade brasileira, criando novos tipos de tecnologia da violência, cujo único objetivo é legitimar, mesmo que simbolicamente, a segregação racial e étnica. Essa segregação, como apresenta Aline Kerber, se manifesta novamente pelo encarceramento em massa da população negra, sobretudo de jovens do sexo masculino que moram em periferias.

No Rio Grande do Sul, a situação se intensifica ainda mais: 17% dos presos que estão sob custódia do Estado são negros, ao passo que a população negra

---

15 Segundo o Atlas da Violência de 2020, do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) em parceria com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 75,7% das pessoas assassinadas no Brasil são negras (pretas e pardas). Disponível em: <https://bit.ly/3rIHrdX>. Acesso em:

16 Fundador do Movimento de Justiça e Direitos Humanos.

17 Especialista em segurança cidadã.

18 Ao analisar a escravidão negra nas Américas e também estabelecer um diálogo com a realidade brasileira de sua época, perpassando os processos sociohistóricos de violência para com pessoas negras, Abdias do Nascimento (1978, p. 41) aponta que a democracia racial “[...] supostamente refletiria determinada relação concreta na dinâmica da sociedade brasileira: que pretos e brancos convivem harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência, sem nenhuma interferência, nesse jogo de paridade social, das respectivas origens raciais ou étnicas”.

gaúcha corresponde a 33% do todo. A isto também se soma a superlotação dos presídios, o que gera péssimas situações sanitárias e de dignidade humana, além das chances de reabilitação efetiva e/ou contínua serem baixíssimas, muito devido aos poucos investimentos existentes e da culpabilização ser maior do que o acolhimento.

Em relação à investigação do que realmente teria acontecido, Luiz Francisco Correa Barbosa discorre acerca de sua participação no caso, contando de suas tentativas de encontrar alguma testemunha que havia presenciado a morte de Júlio César. Primeiro ele tentou descobrir o local exato onde os policiais haviam parado o fusca que servia como viatura na época, e acaba descobrindo um ferro velho perto de uma concessionária de veículos, cujo dono era um policial aposentado. O homem confirma para Luiz Correa que, ali, naquela noite de quinta-feira, os policiais da Brigada Militar dispararam alguns tiros contra um dos presos.

O advogado conta ainda que conversou com uma moradora da região que presenciou de sua casa o ocorrido, detalhando que o homem que havia sido baleado ainda estava algemado e com as mãos para trás. Correa manifesta, por fim, que tentou levar a mulher à delegacia para que testemunhasse o que viu, porém não obteve sucesso, devido ao medo da moradora de uma possível retaliação por parte da polícia. Outro acontecimento comentado por ele se refere ao momento crucial em que a mãe de Júlio César, Maria Sebastiana, é levada para falar com o governador da época, Pedro Simon<sup>19</sup>, na intenção de que a investigação pudesse ser feita.

No segundo movimento do filme, Camila de Moraes assume o papel de diretora-personagem e circula pelas ruas do movimentado centro de Porto Alegre. Em estado performativo, ela segura em suas mãos um cartaz que contém uma das fotografias de Júlio César no veículo da polícia, chamando a atenção de quem passa por ali. Ela também questiona os transeuntes, como se quisesse uma informação ou ainda uma resposta sobre o que realmente aconteceu e sobre até

---

19 Conforme mencionado no documentário, o governador Pedro Simon havia perdido seu filho dias antes de a mãe de Júlio César falar com ele, num acidente de carro. Dona Maria Sebastiana, inclusive, comenta sobre o acontecido trágico para Simon, dizendo que, diferentemente dele, ela não sabia por qual motivo o filho dela havia sido assassinado, comovendo-o em certa medida. As investigações sobre o caso avançam, apesar das constantes tentativas por parte da Brigada Militar para manipular e esconder o que havia acontecido, resultando na expulsão de 14 PMs da Brigada Militar, além do desligamento de dois oficiais.

quando outras pessoas negras como Júlio serão confundidas com assaltantes e/ou terão sua vida ceifada; ao mesmo tempo, indaga sobre a permanência ou não desse caso na memória das/os moradoras/es da cidade, informando ainda a quem para para conversar com ela sobre a realização do documentário<sup>20</sup>.



Figura 3: Camila de Moraes com o cartaz de Júlio César nas ruas de Porto Alegre

Fonte: *O caso do homem errado*, 2017.

Nas falas dos transeuntes, podemos encontrar lembranças muito vivas do que havia acontecido. Um dos homens, que também é negro, comenta sobre a disparidade de tratamento policial dado a pessoas brancas e a pessoas negras ao dizer: “por que ele foi confundido? Ninguém vai num bairro rico confundir um empresário com um ladrão [...]”. Percebemos que essa fala corrobora e reforça o aspecto da realidade desigual brasileira que, ligada e somada ao racismo e a

20 Partindo do conceito de performance proposto por Zumthor (2014), o gesto performático é importante no documentário pois relaciona a execução de Júlio com a rememoração do crime: com um cartaz nas mãos – que será também o gesto reproduzido por Juçara no final do filme –, a cineasta apresenta para transeuntes do centro de Porto Alegre (apenas alguns se detêm) o assassinato do operário pela polícia militar; parte da população, alguns entrevistados, relembram o impacto que o caso teve na época, bem como apresentam suas percepções e questionamentos.



outras mazelas como o machismo e a lgbtfofia, aprofundam e tornam complexas as relações sociais da população brasileira.

As fotografias do dia 14 de maio não são as únicas incorporadas à montagem fílmica; é possível perceber alguns registros que resgatam e compartilham com quem assiste momentos afetivos de Júlio César com sua família em algumas festividades e reuniões. Essa escolha de trazer outras imagens que não as de dor e violência produz um contraste que intensifica a mensagem de que o direito à vida foi retirado de Júlio, uma pessoa que tinha sonhos e muitas outras coisas para viver.

Entendemos que a ação da diretora, além de performativa, também possui um caráter da ordem do manifesto, denunciando, assim, a banalidade da morte e da violência, bem como da impunidade presente no Brasil, exigindo justiça tanto por Júlio César quanto pelas tantas e tantos cujas famílias muitas vezes sequer têm corpo para realizar um enterro digno e tampouco são reparadas por ações efetivas do Estado. Além disso, muitos casos não são noticiados com intensidade pela mídia que, por vezes, se reduz a versões instantâneas e sensacionalistas.



Figura 4: A família

Fonte: *O caso do homem errado*, 2017.



Figura 5: Juçara Pinto e o cartaz de Júlio César

Fonte: *O caso do homem errado*, 2017.

Num último momento, somos finalmente apresentados a Juçara Pinto, viúva de Júlio César. O depoimento dela se diferencia dos demais por apresentar um outro lado da história, mais sensível e subjetivo, com momentos da história dos dois. Ela sorri e chega a rir quando lembra da timidez tanto dela quanto de seu marido, mas que não havia sido um obstáculo para que os dois se conhecessem melhor; ainda, ela nos conta que o maior sonho de Júlio era se tornar um trabalhador efetivo da CRT<sup>21</sup>.

Juçara também relembra o dia do desaparecimento de seu marido, mencionando que não tinha visto ele sair de casa, e como passou a achar que ele estivesse no trabalho no dia seguinte ao acontecimento. Porém, as coisas começam a mudar quando os dias se passaram e ela percebeu que Júlio havia deixado seus documentos em casa, contando à família dele em seguida. Após a descoberta do

21 A Companhia Riograndense de Telecomunicações foi uma empresa estatal que prestava serviços de telefonia à população de Porto Alegre e de outras cidades gaúchas. A empresa foi fundada em 1962 e foi encerrada no ano de 2000.

assassinato, Juçara finaliza sua fala sinalizando que sua vida parou após a morte de Júlio, e que ela ainda tem pânico quando vê algum tumulto em que a Brigada Militar esteja envolvida.

O documentário se encerra com a contagem de passos que ligam o mercado onde tudo começou até o local em que Júlio César de Melo Pinto foi assassinado pelos policiais, ao mesmo tempo que ouvimos um poema-manifesto sobre negritude e racismo. Quatrocentos e vinte e cinco passos ligam os dois pontos. Somos informados de que os policiais envolvidos com o assassinato a sangue frio daquele homem que não havia cometido crime algum foram julgados, porém todos recorreram das sentenças e conseguiram *habeas corpus* para responder ao processo judicial em liberdade. Como mencionado por alguns personagens, a família de Júlio César nunca recebeu do Estado nenhum tipo de indenização ou reparação dos danos físicos e afetivos resultantes da sua morte.

A imagem que encerra a montagem é a de Juçara fechando a porta de sua casa, ação esta que, podemos supor, Júlio fazia muitas vezes ao sair e ao chegar de mais um dia de trabalho, na busca de uma vida melhor e mais digna para ele e sua esposa, apesar das dificuldades cotidianas.

### **A máquina de fazer genocidas**

Quando iniciamos o processo de escrita deste artigo, os canais de televisão e as redes sociais reverberavam incessantemente a chacina que ocorreu na manhã da quinta-feira, dia 6 de maio de 2021, em Jacarezinho, bairro da cidade do Rio de Janeiro, resultado de uma operação policial na região. Foram confirmadas 25 mortes, entre famílias, jovens e crianças, mortas pelas mãos sujas de sangue da polícia militar e do Estado carioca. Casas invadidas, corpos no chão<sup>22</sup>.

A temática da violência e suas diferentes manifestações, desde a parte mais física e dilacerante até a mais simbólica e implícita, tem sido constantemente explorada nos documentários brasileiros contemporâneos, indo da periferia ao bairro

---

22 Mais informações sobre a operação policial que resultou num massacre à luz do dia em Jacarezinho estão disponíveis em: <https://glo.bo/31i6d3u>. Acesso em: 30 nov. 2021.

mais nobre, como um enorme rastro de sangue pelo chão. Ao colocar em cena histórias do cotidiano de personagens reais, é possível identificar que a violência se estabeleceu também enquanto linguagem, devido à sua naturalização sociohistórica na sociedade brasileira, que tem como base o genocídio dos povos negros e indígenas iniciado na escravização negra e no massacre das populações originárias.

A mudança representativa e estética nos filmes proposta pela inserção de outros pontos de vista que não somente os de quem está olhando de fora possibilita um maior aprofundamento sobre a complexa teia formada pelas e nas relações sociais, marcadas a todo instante por problemáticas estruturais como a desigualdade social, o racismo, o sexismo, a lgbtfobia, a violência de gênero, a corrupção, o crime de um modo geral etc. Fixamos nossos olhares para acontecimentos reais em que a banalização da violência e, por consequência, da morte, são episódios cujos personagens principais muitas vezes foram e são deixados de lado, esquecidos, calados.

A representação alegórica da violência marcou o Cinema Novo, enquanto proposição que problematizava formas de representação nacional que já haviam se tornado de senso comum – nas quais o Brasil figura como um país essencialmente pacífico, na chave das interpretações sociológicas clássicas, que acentuaram a cordialidade e a tolerância como elementos estruturais da nação. A representação “documental” da violência em filmes como *Ônibus 174* e *Notícias de uma guerra particular*, entre outros, altera esse padrão. (HAMBURGER, 2005, p. 210, grifo da autora)

Os dois documentários mencionados pela autora trazem em sua composição diferentes lados que se entrecruzam e são marcados pela violência. Em *Notícias de uma guerra particular* (Katia Lund e João Moreira Salles, 1999), são trazidas as perspectivas tanto dos moradores das favelas cariocas quanto dos policiais que fazem operações contra o tráfico de drogas na região, sobrepondo a versão essencialista que transforma esses personagens em heróis ou bandidos, numa constante luta do bem versus o mal. Outra ideia desenvolvida no filme é a desestigmatização da população residente nos espaços conhecidos como favelas, formadas em sua maioria por trabalhadores que constantemente são

associados pelo imaginário popular somente com a criminalidade, embora essa generalização seja preconceituosa, estereotipada e signifique, muitas vezes, uma sentença de morte.

*Ônibus 174* (José Padilha, 2002) segue a mesma linha de depoimentos proposta por seu antecessor, trazendo também falas de especialistas e pesquisadores, mas sua singularidade está no ponto de partida, que se mostra como um acontecimento trágico que marcou a contemporaneidade. Somos levados a complexificar o personagem Sandro e sua história, deixando de lado a versão básica comprada pela grande mídia de que ele era um psicopata, um bandido sem qualquer pinga de humanidade. O lugar do micro, do individual, mistura-se com o macro, coletivo, desvelando um produto da realidade brasileira num efeito dominó cujo ponto disparador está na desigualdade social e no racismo, criando situações que expõem as fragilidades do sistema capitalista.

É possível estabelecer um diálogo entre *O caso do homem errado* e essas duas obras fílmicas, principalmente no que tange à análise das múltiplas faces de um crime que mais uma vez põe em xeque a postura policial diferenciada, autoritária e violenta para com pessoas negras, ações que ainda estão presentes nas ruas das cidades brasileiras, principalmente nas periferias das metrópoles. Além disso, outro ponto fundamental de similaridade é a estética explorada na incorporação de depoimentos de pessoas que testemunharam o que se passou com o “personagem” principal, Júlio César, ou que falam a partir do que aconteceu com ele, que é presentificado pela retomada mnemônica de sua história e pela reivindicação de respostas sobre o que aconteceu com ele, mesmo mais de 30 anos depois.

O genocídio negro brasileiro e o ato de memória são os motes políticos do documentário, e outras questões surgem nesse entremeio para compor o bojo de problemas estruturais que são percebidos sem qualquer mascaramento no assassinato de um homem inocente pela polícia militar. Problemas que não fazem parte apenas de uma determinada região nem são restritos a um período histórico específico, pelo contrário, são práticas que estão longe de serem realidades

ultrapassadas<sup>23</sup> e que exigem uma abordagem analítica minuciosa, principalmente nas representações artísticas – neste caso, no filme documentário.

Ademais, o caso de Júlio César nos faz pensar também sobre suas permanências e relações diretas e indiretas com os episódios recentes que marcaram a contemporaneidade e que reforçaram em certa medida a luta e a denúncia contra o genocídio de pessoas negras no Brasil. Um desses acontecimentos foi o assassinato de João Alberto Silveira Freitas<sup>24</sup>, um homem negro de 40 anos que, assim com Júlio César, também era morador de Porto Alegre. João Freitas foi assassinado por asfixia pelas mãos de seguranças do supermercado Carrefour no dia 19 de novembro de 2020. Por atroz coincidência ou “ironia do destino”, véspera do Dia da Consciência Negra.

Esse caso causou grande comoção e mobilização popular, uma vez que o vídeo que documentou o assassinato foi amplamente divulgado pelas redes sociais e pela mídia, da mesma forma como aconteceu com George Floyd, nos Estados Unidos. Protestos e boicotes antirracistas foram promovidos por parte da população gaúcha e brasileira contra a rede de supermercados, na busca por justiça e punição contra os assassinos de João Freitas.

### Considerações finais

*O caso do homem errado*, da diretora Camila de Moraes, é uma das expressões documentárias brasileiras recentes que trabalham o tema da memória do genocídio contra a população negra no Brasil. Infinitamente repetidas em uma sociedade estruturada na profunda desigualdade social e que contém em seu núcleo o gérmen violento e criminoso da fundação escravista, as violências contidas no filme da diretora Camila de Moraes revelam a história ainda capilarmente colonial brasileira.

---

23 Algumas medidas têm sido tomadas pelas instâncias governamentais para fiscalizar e prevenir abordagens policiais exacerbadas. Um exemplo disso é a instalação de câmeras nos uniformes dos policiais, ação que começou a ser promovida no estado de São Paulo, em 2020, após vários casos de violência policial explodirem na mídia. Disponível em: <https://bit.ly/32Nec9N>. Acesso em: 30 nov. 2021.

24 Disponível em: <https://glo.bo/3E3wXn3>. Acesso em: 30 nov. 2021.

Esgarçadas na forma fílmica do documentário, constituem memória e luta contra o apagamento, razão de ser diante da continuidade do projeto de extermínio – a morte e o assassinato sem reparo e sem memória. Em uma ética da arte e em um viés do testemunho, explorando os pontos de ligação entre memória, protesto e reescrita artística, a dívida com a população negra brasileira é empreendida dentro do contexto fílmico, que busca a ponte entre o passado e o presente e as relações de poder advindas do autoritarismo policial, herdadas desse passado colonial abjeto.

Nesse sentido, entendendo, como Seligmann-Silva (2003), o gesto da arte como um ato de memória capaz de convocar a sensibilização artística na inscrição mnemônica da história da barbárie, *O caso do homem errado* é, de maneira similar a outros documentários sobre a história da violência policial – o braço armado e descoberto da violência do Estado no Brasil – um filme que apresenta a experiência traumática e a marca da memória. Seu tempo em fluxo e sua política como uma política de imagens (com imagens, com o recordatório além delas) mostram o movimento de busca e de questionamento na interface com a escrita do passado-presente e suas sombras renitentes.

No limite, uma experiência insubstituível e dilacerante, tristemente cotidiana e repetida, a fazer-se atemporal, de elaboração árdua e difícil, mas constante e urgente, de denúncia da violência. O filme de Camila Moraes almeja um movimento de intensificação das perguntas sem respostas e da escrita restituidora sobre as lacunas persistentes para tentar responder a essa “morte anônima e inumerável” (GAGNEBIN, 2006, p. 80) que existe em cada esquina e em cada canto, ostensivamente, como programa da barbárie e do esquecimento na realidade brasileira.

## Referências

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu, 2020.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HAMBURGER, E. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In: KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MÃE, Valter Hugo. *A máquina de fazer espanhóis*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MBEMBE, A. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: N-1, 2018.

MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 196-215.

NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção de Kátia Lund e João Moreira Salles. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, 1999. Online (57 min).

O CASO do homem errado. Direção de Camila de Moraes. Porto Alegre: Praça de Filmes, 2017. Online (70 min).

OLIVIER, L. L'invention du "devoir de mémoire". *Revue d' Histoire*, Paris, n. 69, p. 83-94, 2001.

ÔNIBUS 174. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen, 2002. Online (150 min).

SANTOS, J. C. S. Genocídio e invisibilidades: apontamentos socioculturais da população negra a partir da análise do documentário *O caso do homem errado* (2018). *Doc On-line*, n. 28, p. 64-77, 2020.



SELIGMANN-SILVA, M. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SOUZA, E. P. O caso do homem errado – o cinema como instrumento de denúncias do genocídio da população negra. *Avanca Cinema Journal*, Avanca, n. 158, p. 531-536, 2020.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

submetido em: 27 ago. 2021 | aprovado em: 30 set. 2021

## **A negrura em representações visuais no jornal Folha De S.Paulo e suas implicações para a identidade cultural do negro no Brasil<sup>1</sup>**

## **The blackness in visual representations in the Folha De S.Paulo newspaper and its implications for the cultural identity of black in Brazil**

*Maria Ogécia Drigo<sup>2</sup> e Graziella Andreia Malago<sup>3</sup>*

---

1 Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no VII Congresso Internacional de AE-IC, "Comunicação e Diversidade", realizado entre 7 e 10 de julho de 2020, na Faculdade de Filologia, Tradução e Comunicação da Universidade de Valencia, Espanha.

2 Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), tem pós-doutorado em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso). E-mail: [maria.drigo@prof.uniso.br](mailto:maria.drigo@prof.uniso.br).

3 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Uniso e docente na mesma instituição. E-mail: [graziella.malago@prof.uniso.br](mailto:graziella.malago@prof.uniso.br).

**Resumo**

Com o propósito de contribuir para a compreensão do processo de construção social da negrura, este artigo apresenta questões sobre a construção de identidade do Negro, conforme Mbembe e busca inventariar significados e valores relativos à negrura, postos em circulação pelas representações visuais do jornal *Folha de S.Paulo*. A amostra compõe-se de 215 representações visuais agrupadas em categorias e analisadas via estratégias da semiótica peirceana. Entre os resultados, enfatiza-se que a publicidade agrega significados à negrura, o que pode contribuir para que o processo de construção da identidade cultural do Negro vá além da estrutura de submissão vinculada à escravidão e à (re)atualização da tradição ou à experiência originária. Esta pesquisa é relevante para a comunicação, pois traz reflexões sobre práticas socioculturais vinculadas a produtos midiáticos e à negrura.

**Palavras-chave**

Negrura, negro, representação visual.

**Abstract**

To contribute to the understanding of the process of social construction of blackness, this article presents questions about the construction of the Black identity, according to Mbembe and to inventory meanings and values related to blackness, put into circulation by the visual representations of the newspaper *Folha de S.Paulo*. The sample consists of 215 visual representations grouped into categories and analyzed using strategies from the Peircean semiotics. Among the results, we emphasize that advertising adds meanings to blackness, which can contribute to making the process the cultural identity of the Black person go beyond the submission structure linked to slavery and the (re)updating of tradition, or the original experience. This study is relevant for communication, since it presents reflections on of social and cultural practices related to media products and blackness.

**Keywords**

Blackness, black, visual representation.

## Introdução

Este artigo apresenta resultados de pesquisas que têm como tema o processo de construção social da negrura enquanto qualidades da cor preta, cor esta que se atualiza nos produtos midiáticos, de modo geral, em arranjos com outras cores, formas e texturas na composição da linguagem visual, bem como as que incluem representações de pessoas negras na sua composição. Com o objetivo de contribuir para a compreensão do processo de construção social da negrura por meio de representações visuais – desenhos, pinturas, fotografias, reproduções de imagens televisivas e cinematográficas, da publicidade e outras modalidades – veiculadas no jornal *Folha de S. Paulo*, apresentamos aspectos vinculados ao Negro, conforme Mbembe, e explicitamos os significados relativos à negrura postos em circulação pelas representações visuais que constam no jornal mencionado e no período especificado. O jornal foi selecionado por ser um dos de maior circulação no país.

A análise das representações visuais vale-se de estratégias elaboradas por Santaella (2018) a partir de conceitos da gramática especulativa, um dos ramos da semiótica ou lógica de Charles Sanders Peirce. A ciência dos signos proposta pelo lógico – como ele se autodenominava –, abarca todas as linguagens e parte do princípio de que nosso conhecimento se dá via signos, ou seja, de que o signo faz a mediação entre os fenômenos e a realidade. A análise semiótica requer do analista três tipos de capacidade: a de contemplar, que implica abrir as janelas do espírito e ver o que está diante dos olhos; a de distinguir, discriminar resolutamente diferenças nessas observações; e, por fim, a capacidade de generalizar as observações em classes ou categorias abrangentes. Assim, as interpretações – ou os possíveis interpretantes dessas representações visuais – contribuem para induzir possíveis mudanças de crenças, de ações e de sentimentos, no caso do artigo, envolvendo a negrura. Feitas as considerações iniciais, passamos a apresentar conceitos que sustentam os três tipos de olhar mencionados, que são necessários para a elaboração de uma análise semiótica, na perspectiva peirceana.

### **Sobre os signos e seus efeitos**

Charles Sanders Peirce (1839-1914), que se denominou lógico, fundou o pragmaticismo e a ciência geral dos signos – semiótica ou lógica –, que nos fornece definições e classificações de signos, dos quais emergem estratégias de análise de linguagens. Para Santaella (2011, p. 11-12), as linguagens envolvem uma “gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada – a palavra escrita ou falada –, mas absorve também a linguagem dos surdos-mudos, o sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros”.

O signo representa o objeto e gera interpretantes. Ele constitui uma relação triádica com o objeto e o interpretante, fazendo a mediação entre o objeto e o interpretante. O interpretante, ou efeito, é um novo signo – para o mesmo objeto –, que gera outro interpretante. Tal processo, ou ação do signo – semiose –, é infinito. Extensivamente, entre nós e a realidade há uma camada de signos, ou há uma diversidade de linguagens, o que não impede o acesso à realidade, uma vez que o interpretante mantém o vínculo com o objeto. Entre nós e a realidade há uma camada de significados da negrura, no caso, que circulam com palavras, com representações visuais, em produtos midiáticos, em geral, e em obras de arte.

Mas tanto a definição de signo como suas classificações envolvem um primeiro modo de aparecer das coisas, antes de se fazerem signos, dado pelas categorias fenomenológicas. São três as categorias: primeiridade, secundidade e terceiridade, que implicam as três capacidades requeridas ao analista – contemplar, observar e generalizar – já mencionadas. A primeiridade – a primeira categoria que traz em si a ideia de primeiro, de que não há outro. Trata-se do modo de aparecer das qualidades, quando não encarnadas. A negrura, enquanto qualidades em potencial da cor preta – que independe de qualquer atualização, quando compõem uma representação visual, por exemplo – constitui uma experiência monádica, pois é indivisível, indescritível. A secundidade envolve dois, o outro. É uma relação binária caracterizada por um modo de aparecer objetual, que implica ação-reação, força bruta.

Existe um mundo real, reativo, um mundo sensual, independente do pensamento e, no entanto, pensável, que se caracteriza pela secundidade. Esta é a categoria que a aspereza e o revirar da vida tornam mais familiarmente proeminente. É a arena da existência cotidiana. (SANTAELLA, 2011, p. 47)

A terceiridade é a categoria da mediação. Nela as leis, as normas, as regras são percebidas como operativas.

O azul, simples e positivo azul, é um primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva – o azul no céu, ou o azul do céu –, é um terceiro. (SANTAELLA, 2011, p. 51)

As categorias anunciadas possuem correlatos para os interpretantes. Assim são três tipos de interpretantes e um deles, por sua vez, também se subdivide. Conforme Drigo e Souza (2013, p. 24), o interpretante “é o produto da síntese intelectual e a ação do signo – semiose –, só se efetiva quando ele gera outro signo, ou seja, o interpretante não permanece como potencialidade, mas põe em ato o processo de significação do signo”. O interpretante em potencial é o imediato e o interpretante final é aquele para o qual os dinâmicos tendem. Ele seria o interpretante ideal que só se alcança quando o objeto for retomado de modo suficiente, nas mais diversas semioses. Os interpretantes dinâmicos, os que se atualizam de fato, são classificados como: emocional, energético e lógico. “O primeiro efeito significativo de um signo é um sentimento produzido por ele” (PEIRCE, 1934, CP 5.475), que é o interpretante emocional. Ele pode “significar muito mais do que esse sentimento de reconhecimento; e, em alguns casos, é o único efeito significativo que o signo produz” (PEIRCE, 1934, CP 5.475). Mas, “se um signo produz qualquer efeito significativo adicional, ele o fará pela mediação do interpretante emocional, e esse efeito adicional sempre envolverá um esforço. Eu chamo de interpretante energético” (PEIRCE, 1934, CP 5.475). Peirce explica que tal esforço pode ser muscular, mas, de modo geral, é um esforço mental que não envolve significados de um conceito intelectual, pois ele é um ato. O interpretante lógico, sim, envolve conceitos intelectuais, que são de

natureza geral. No entanto, o signo mental não pode ser o único interpretante lógico. Segundo Peirce, o único efeito mental – que não é um signo mental – e isso é passível de prova:

É uma mudança de hábitos; significando, por mudança de hábito, uma modificação das tendências de uma pessoa em relação à ação, resultante de experiências anteriores ou de esforços anteriores de sua vontade ou atos, ou de um complexo de ambos os tipos de causa. (PEIRCE, 1934, CP 5. 476)

Cabe ao analista, portanto, identificar os aspectos qualitativos e os referenciais vinculados às leis e às normas que preponderam no signo, para assim elencar os possíveis interpretantes.

### Representações visuais da negrura e seus significados

As representações visuais, um total de 215, que constam no acervo online da *Folha de S.Paulo*, de 1º a 31 de março de 2019, foram alocadas em categorias (Gráfico 1).

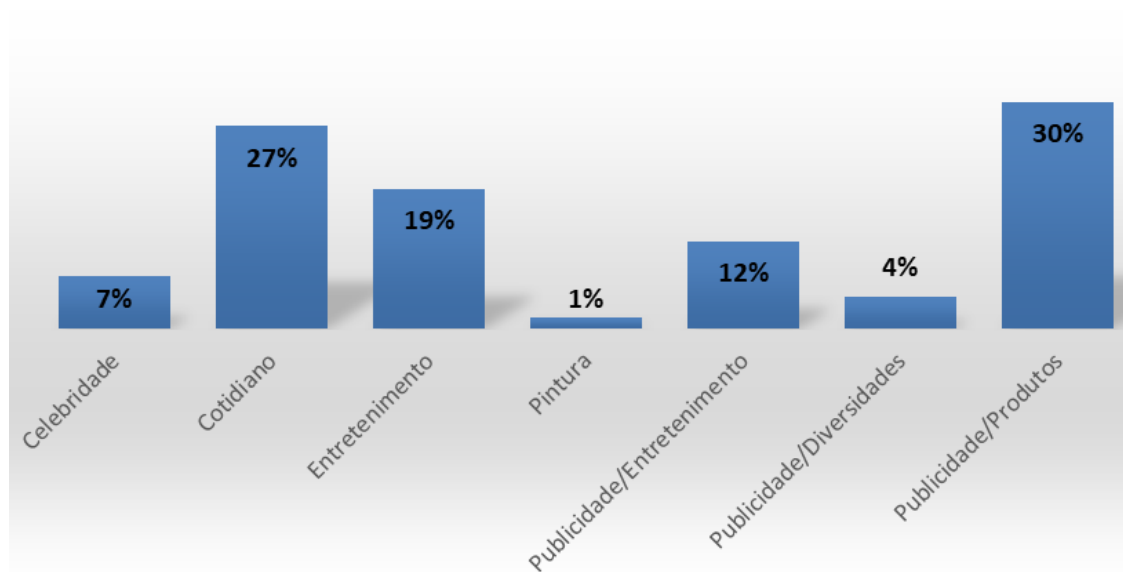


Gráfico 1: As representações visuais no jornal impresso *Folha de S.Paulo*, por modalidade, de 1º a 31 de março de 2019

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Podemos observar que 7% do total de representações visuais estão alocados na categoria celebridade; 27%, na categoria cotidiano; 19%, em entretenimento; 1% pertence à categoria pintura e, por fim, as representações de publicidade (99 representações visuais ou 46% do total) estão alocadas nas três últimas colunas no Gráfico 1, como publicidade/entretenimento, publicidade/diversidade e publicidade/produto ou marca. Seleccionamos, para análise, uma representação visual para cada categoria, por sorteio. As figuras foram numeradas de 1 a 65, na categoria publicidade/produto, por exemplo, e um número foi sorteado.

Para a categoria celebridade foi sorteada a representação visual (Figura 1). Num primeiro momento, a representação visual incita um olhar observacional. Há uma cena composta com retratos de Barack e Michelle Obama, cada um deles ladeado pelo retratado e pelo pintor, flagrada em um evento na Galeria Nacional de Retratos, em Washington. A fotografia capta o momento em que uma pose do casal é registrada – via celular – por muitas pessoas e, possivelmente, por fotógrafos. A foto jornalística é um signo que apresenta o casal Obama e o retrato de Barack Obama e outro de Michele Obama, numa cerimônia na Galeria Nacional de Retratos.





Figura 1: Retratos de Barack Obama e Michele Obama

Fonte: *Folha de S.Paulo*.

Há duas modalidades de objeto do signo, o imediato e o dinâmico, e o primeiro é o capturado pelo signo e adentra a semiose numa mente particular, enquanto o dinâmico envolve todo o contexto que poderá ainda ser contemplado em outras representações do mesmo objeto. O objeto dinâmico deste signo envolve os Obamas, não só como eles são retratados, mas como todas as informações relativas ao percurso do ex-presidente e da ex-primeira-dama dos Estados Unidos, bem como aspectos vinculados ao fato de ser ele o primeiro presidente negro do país e outras que também compõem a experiência colateral de possíveis intérpretes.

No que se refere ao fundamento, ou seja, em relação a algo que pode provocar modificações na mente de um intérprete (ou produz algum efeito no intérprete), ou se fazer signo, há três maneiras diferentes: pela qualidade, pela existência ou pelo caráter de lei. Quando um ou outro aspecto prevalece, então o signo, em relação ao seu fundamento, pode ser denominado qualissigno, sinsigno ou legissigno, respectivamente. O signo em relação ao seu objeto, ao objeto que sugere, apresenta ou representa, pode ser denominado ícone,

índice ou símbolo, respectivamente. O ícone sugere o objeto por semelhança, o índice aponta para o objeto, apresenta o objeto ou parte dele, enquanto o símbolo representa o seu objeto, por meio de uma regra, convenção ou lei.

O objeto é apresentado na representação visual (Figura 1) e leva o intérprete a identificar imediatamente o casal Obama, pois a fotografia tem uma conexão real com o referente, ela testemunha ou registra um instante de um fato, logo pode prevalecer como índice. “Um índice envolve a existência de seu objeto” (PEIRCE, 1932, CP 2.315). Assim, a representação visual pode preponderar como sinsigno indicial, sendo sinsigno porque é um existente e indicial devido à conexão ao real. Os interpretantes que podem se atualizar, de modo preponderante, são os interpretantes dinâmicos energéticos, vinculados à constatação, à identificação dos elementos que compõem a representação visual. Vale destacar que, para um intérprete que não identifique o casal, o texto que compõe a notícia com a reprodução fotográfica contribui para a geração dos interpretantes mencionados.

Há elementos na representação visual que podem incitar a contemplação. O movimento capturado – braços erguidos e mãos sustentando celulares, prolongando o momento em que o casal Obama posa para fotos – remete o intérprete à euforia. O próprio retrato de Barack Obama, pelos aspectos qualitativos do plano de fundo verde – formado por folhas verdes – provoca sensação de leveza, pois a cadeira – um trono para o Negro, Barack Obama – parece flutuar. Michele Obama, por sua vez, é retratada com um vestido que pode levar o intérprete a associar a pintura a uma obra abstrata – poucas formas geométricas em meio à brancura – que se distancia de estereótipos de roupas dos africanos, com estampas coloridas – e, assim, amenizando o vínculo entre Negro e África. O vestido, que sobre o branco apresenta desenhos geométricos nas cores vermelha e preta, reforça a modernidade da cor preta, pois segundo Pastoureau (2011, p. 166), “após a Primeira Guerra Mundial, pintores, artistas gráficos, estilistas e costureiros restituem ao preto seus status de cor verdadeira, tornando-a um dos símbolos da modernidade”. A representação visual, por uma fração mínima de instantes, por construir uma ambiência que mescla euforia, leveza e sofisticação,

pode gerar interpretantes dinâmicos emocionais. Tais interpretantes podem contribuir ou até mesmo garantir a continuidade da semiose envolvendo o mesmo objeto. Outros interpretantes podem ser então gerados – os dinâmicos lógicos – e entre eles há os que envolvem a questão do Negro.

A partir de Mbembe (2017), pode-se afirmar que a trajetória dos Obamas é muito significativa para o processo de construção da identidade cultural do Negro, pois reforça a fase em que o Negro afirma a sua identidade, no seu território, sem recorrer às marcas do passado ou dissociando-a da África. O Negro é apresentado, na representação visual, numa ambiência impregnada de leveza e requinte, o que pode contribuir para que outros aspectos do objeto dinâmico – contexto do casal Obama – possam ser retomados em outras semioses alcançando interpretantes lógicos. Tais interpretantes podem propiciar a ressignificação de concepções e crenças dos intérpretes vinculadas ao Negro.

A outra representação visual que consta na mesma página do jornal (Figura 2) – que registra um momento do desfile da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, no carnaval, no Rio de Janeiro, em 2019 –, não consta da amostra, pois não apresenta a cor preta. No entanto, vale chamar a atenção para o fato de que o leitor – no caso – pode se envolver, ao percorrer a página com um olhar mais demorado ou ao realizar a leitura de outras notícias, na mesma página, que tratam da questão do Negro no Brasil. Neste desfile, a escola de samba – que foi a campeã – recontou a história do Brasil por meio de heróis da resistência, negros e índios.



Figura 2: A notícia na página do jornal

Fonte: Folha de S. Paulo.

O processo de construção de identidade cultural do Negro abarca duas fases. A primeira busca respostas para a questão: quem é? Esta fase envolveu discursos e práticas, trabalho que "consistiu em inventar, contar, repetir e pôr em circulação fórmulas, textos, rituais com o objetivo de fazer acontecer o Negro enquanto sujeito de raça e exterioridade selvagem, passível a tal respeito, de desqualificação moral e de instrumentalização prática" (MBEMBE, 2017, p. 58). Com o tempo, a razão negra suscitou outros questionamentos, colocados agora, como

explica Mbembe (2017, p. 58-59), na primeira pessoa do singular: “quem sou eu?”. A resposta a tal pergunta constitui uma declaração de identidade. Conforme ressalta Mbembe (2017, p. 59), nela “o Negro diz de si mesmo que é aquilo que não foi apreendido; aquele que não está onde se diz estar, e muito menos onde o procuramos, mas antes no lugar onde não é pensado”. Nesse caso, o enredo da escola contribui para trazer à tona o encontro com duas fases da construção de identidade do Negro, pois ao mesmo tempo que reafirma as suas origens, atadas à África, ou à escravidão e suas consequências, coloca o Negro em um lugar onde não foi comumente pensado, como herói da resistência.

Ainda em relação ao racismo, pode-se observar – com as representações visuais selecionadas – que ele ganha proporções como as mencionadas por Mbembe (2017). Se historicamente a raça, nos regimes de segregação, instituiu a lógica do recinto fechado, agora, na era da segurança, ela “é aquilo que permite identificar e definir que grupos de populações são, individualmente, portadores de traços diferenciais e mais ou menos aleatórios” (MBEMBE, 2017, p. 71). Trata-se de um racismo sem raça que se faz com a cultura e a religião tomando o lugar da biologia. Com ele, novas categorias racializadas permeiam o cotidiano. Sobre a lógica racista, Mbembe (2017, p. 72) adverte:

É falso pensar que a lógica racista é apenas um sintoma da depredação de classe ou que a luta de classes seja a última palavra da “questão social”. É verdade que raça e racismo estão ligados a antagonismos assentes na estrutura econômica das sociedades. Mas não é certo que a transformação desta estrutura conduza inevitavelmente ao desaparecimento do racismo. Em grande parte da história moderna, raça e classe foram-se originando mutuamente. (MBEMBE, 2017, p. 72)

E ainda, no mundo moderno, tal lógica passa a ser transversal à estrutura social e econômica e está sempre em metamorfose. Indícios de tal transformação podem ser vistos na representação visual (Figura 3), que compõe notícia sobre as dificuldades enfrentadas pelos venezuelanos acolhidos no Brasil. Trata-se de uma representação visual alocada na categoria cotidiano, que foi também sorteada entre as que compõe a categoria.



Figura 3: A cor preta enquanto indício de precariedade, isolamento, abandono

Fonte: *Folha de S.Paulo*.

A representação visual, como a anterior, prevalece como um sinsigno – a reprodução da fotografia indicial dicente, pois registra um momento, segundo Maisonave (2019), da situação que envolvia inúmeros imigrantes venezuelanos em um acampamento próximo à rodoviária de Manaus, capital do Amazonas, estado que faz fronteira com a Venezuela. Mas, para além do olhar observacional, que pode gerar interpretantes reativos para tal signo, há a possibilidade de se fazer conjeturas com o jogo de cores presente na representação visual. Dando corpo à precariedade, à degradação, há um jogo de cores – cor-de-rosa, amarelo, azul e preta – atualizados na cobertura das barracas, cujo efeito parece sucumbir diante da improvisação, da precariedade das moradias – cobertas com plásticos e sustentadas com paus e pedras. A cor preta atualizada em plástico – nessa ambiência – passa a ser traduzida também por precariedade, degradação, ou seja, ela toma o lugar dessas ideias,

contribuindo para gerar outros interpretantes em que tais aspectos e a cor preta caminham juntos.

Em representações do cotidiano, a cor preta, atada aos negros – na categoria entretenimento – ganha significados em situações de euforia (Figura 4). A fotografia registra um momento de euforia de integrantes da escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. O gesto – braços erguidos e mãos fechadas – pode ser visto como um resistêcia e solidariedade.



Figura 4: Ambiência de euforia

Fonte: *Folha de S.Paulo*.

Segundo Gielow (2014), este gesto foi uma das marcas dos movimentos comunistas alemães que disputavam o poder com os nazistas na Alemanha do pós-Primeira Guerra e, em 1926, tornou-se símbolo da ala militar do Partido Comunista da Alemanha, liderado por Ernst Thälmann (1886-1944). Este mesmo gesto foi também utilizado durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), por grupos contrários aos fascistas liderados por Francisco Franco. Ainda, após a Segunda Guerra Mundial, o gesto alcança outros grupos, como as alas mais radicais do movimento pelos direitos civis dos negros americanos, na década de 1960. Nas mídias circulam fotos de medalhistas negros americanos,

nos pódios da Olimpíada do México, em 1968, que repetem este gesto. Na mesma representação visual, outros braços, que não os do negro, mantêm a taça – o troféu conquistado – em destaque e no alto; os sorrisos espontâneos e abertos dos fotografados confirmam a alegria pela conquista, o que dá ao registro uma ambiência de euforia e de resistência. Os interpretantes gerados conferem às comunidades, vinculadas à escola de samba, uma posição de destaque, o que contribui para firmar a sua identidade cultural no presente, no lugar em que vivem.

Na mesma página, uma outra representação visual (Figura 5), exhibe um momento de conflito em um dos blocos, durante desfile na cidade do Rio de Janeiro. Aqui, tal registro pode gerar interpretantes que associam o negro, bem como o carnaval – a conflito, desordem, desorganização. A representação visual não foi a sorteada para a categoria, mas consideramos pertinente mencioná-la pelo fato de estar na mesma página do jornal.

Conforme Rangel *et al.* (2019), os blocos carnavalescos levaram 3,6 milhões de pessoas às ruas, segundo dados da agência municipal de turismo do Rio de Janeiro. O bloco Fervo da Lud (desfile do bloco da cantora Ludmila) atraiu cerca de 1,2 milhões de pessoas. Com o objetivo de conter momentos de desordem que eclodiram, a polícia militar lançou bombas de efeito moral. Cerca de 217 pessoas foram atendidas nos postos de saúde montados no centro da cidade. Vale ressaltar que os foliões satirizavam os candidatos – “laranjas” do PSL –, então partido do atual presidente Jair Bolsonaro, além de fazerem outras críticas ao seu governo. Assim, a negrura pode ficar associada, pelo leitor, a experiências de êxito e de conflito envolvendo o carnaval.





Figura 5: Confusão no bloco Fervo da Lud, no Rio de Janeiro

Fonte: Foto de Marcelo de Jesus, de 5 de março de 2019.

A gravura (Figura 6) ilustra a história de Mila e foi posta na categoria pintura. Em notícia ilustrada por esta modalidade de representação visual, Varella (2019) conta a história da paulistana Mila, que vive em uma favela na cidade de São Paulo. Independentemente da história, pode-se observar que, na representação visual, o corpo de uma afrodescendente compõe a cidade de São Paulo.



Figura 6: Caos e ordem

Fonte: *Folha de S.Paulo*.

As múltiplas linhas pretas, sobre um fundo acinzentado, sugerem movimento, desordem. Mas entre essas linhas e com elas emerge uma região branca que sugere tranquilidade, paz. Deste modo, a representação visual parece se fazer um sinsigno indicial remático ao gerar efeitos ambíguos vinculados aos pares ordem/desordem, tranquilidade/agitação e violência/paz. Por outro lado, essas mesmas linhas, sobre as mãos da mulher negra, desenharam edifícios gigantescos, que levam o intérprete a associar à representação visual o edifício Copan e o edifício do Hotel Hilton, do centro da cidade de São Paulo, na Avenida Ipiranga; enquanto as linhas pretas do plano de fundo desenharam armas e munições, que podem levar o intérprete a associá-la à violência, presente em comunidades da grande São Paulo. A parte superior do corpo – de uma mulher negra – em meio ao movimento intrincado das linhas pretas sobre um fundo acinzentado – é uma massa densa e suave, branca –, é uma força que vence a desordem, a violência. Nesses momentos, a representação visual se faz sinsigno indicial dicente que, agregada ao texto, parece exibir a própria Mila e toda sua força.

Segundo Varella (2019), Mila nasceu em uma das comunidades mais pobres de São Paulo. Ela fugiu de casa quando tinha dez anos, depois de ser estuprada pelo padrasto, e passou a viver na Praça da Sé, no centro de São Paulo. Nas ruas conhece Dora, uma menina de 14 anos que a adotou, ou seja, ela passou a ser a “mãe de rua” de Mila. Aos 23 anos se casou com o filho de um falsificador de documentos da região, e foi trabalhar com o sogro. Mila dá à luz um casal de gêmeos. Nesse momento feliz de sua vida, o esposo e o sogro são assassinados. Ela assume o escritório de falsificação de documentos e cria seus filhos com educação. Eles nunca fumaram, usaram droga ou foram a uma delegacia. São donos de imóveis e estão na universidade. A filha estuda na Universidade de São Paulo e o filho, em uma universidade particular.

Na página do jornal, agregada ao texto, a representação visual pode funcionar como complemento, atribuindo-lhe um potencial qualitativo maior, contribuindo para a geração de interpretantes dinâmicos – emocionais e lógicos –, que podem levar o intérprete a refletir sobre as dificuldades enfrentadas pela mulher negra em uma cidade como São Paulo, que é também palco de violência. Tais interpretantes contribuem para mostrar que o processo de construção da

identidade cultural do Negro – e da mulher Negra, no caso – alcança patamares mais amplos, ao tentar dizer quem é ela num determinado território.

Os aspectos de lei, regra, normas ou convenções – vinculados às cores – contribuem para reforçar os efeitos dos aspectos ambíguos mencionados. Isto porque a cor cinza que forma um suporte para as infinitas linhas pretas, leva o intérprete a associar a representação visual, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008), à morte ou ao luto, enquanto a cor branca, a ritos de passagem. Assim, o jogo de cores pode protagonizar a passagem, a vitória de uma mulher que venceu a violência, a humilhação, o desrespeito.

Para a categoria publicidade selecionamos a representação visual (Figura 7) que está na categoria publicidade/produtos.

**FOLHA DE SÃO PAULO** \*\*\* **SABADO, 9 DE MARÇO DE 2019** A5

**O TIGGO 5X E O AUDI Q3 TÊM A MESMA TECNOLOGIA.**  
A DIFERENÇA É QUE O TIGGO 5X CUSTA MUITO MENOS E ENTREGA MUITO MAIS.

**VEJA O QUE O TIGGO 5X TEM QUE O AUDI Q3 NÃO TEM**

- RODAS AIR JO
- MAIOR DISTÂNCIA ENTRE-eixos: 2,63 m
- RETROVISORES REBATÍVEIS ELÉTRICAMENTE
- CÂMBIA DE RE COM QUILAS DINÂMICAS DE DIREÇÃO
- INDICADOR GRADUAL DE TEMPERATURA E DE PRESSÃO DOS PNEUS
- TETO SOLAR PANORÂMICO "TOTAL VISION" COM CORTINA ELÉTRICA
- 8 AIR BAGS (FRONTAIS, LATERAIS E DE CABEÇA, DIANTEIROS E TRÁSEROIS)
- SMART KEY (CHAVE PRESENCIAL PARA TRAVAMENTO, DESTRAVAMENTO E IGNICÃO)
- MULTIMÍDIA DE 9" COM ESPELHAMENTO DE CELULAR, COM APPLE CARPLAY
- ASSISTENTE DE FREIO (ALÉM DE FREIO ELÉTRICO, AUTO HOLD E ASSISTENTE DE RAMPA, COMUM A AMBOS OS MODELOS)
- 3 ANOS DE GARANTIA SEM LIMITE DE QUILÔMETRAGEM
- FARÓIS DE NEBLINA

<b>TIGGO 5X.</b> O MELHOR CUSTO-BENEFÍCIO	<b>AUDI Q3</b>	<b>TIGGO 5X</b>
	ATTRACTION 1.4 TURBO FLEX	TXS 1.5 TURBO FLEX
	R\$134.990	R\$96.990

**SEGURO TOTAL** 8 PARCELAS DE R\$ 363,00

**TABELA FIPE** NO SEU USADO

**LANÇAMENTO** a partir de R\$ 86.990

**AGORA PARA PRONTA ENTREGA**

**TIGGO 5X** O 1º SUV A ENCARAR DE FRENTE AMERICANOS, JAPONÊSES E ALEMÃES.

**5 ANOS GARANTIA**

LOJAS ABERTAS NA GRANDE SÃO PAULO E CAPITAL TODOS OS DOMINGOS ATÉ 19 H

**D21** 0800-772 4379 [WWW.D21MOTORS.COM.BR](http://WWW.D21MOTORS.COM.BR)

**CADA CHERY** QUALIDADE, TECNOLOGIA E DESIGN

Figura 7: Publicidade "CARRO –TIGGO 5X"

Fonte: Folha de S.Paulo.

Tal representação é um sinsigno, pois é um existente, algo real, que, na relação com o objeto, prevalece como índice. Como tal impõe um olhar observacional, que leva o intérprete a identificar a peça publicitária do carro, na cor cinza, da marca chinesa Chery – Tiggo 5X, distribuído no Brasil desde o final de 2018 pelo distribuidor CAO A. O carro está sobre pedras acinzentadas, em primeiro plano. No segundo plano, há montanhas e o nascer do sol, que lança seus raios sobre as montanhas e o carro. Sobre o plano de fundo em tons azulados, na parte superior da representação visual, estão distribuídas, em letras brancas, informações sobre o produto, e outras imagens do interior do carro estão na parte inferior. Trata-se de uma peça publicitária que prima por deixar visível ao intérprete todas as informações úteis sobre o produto, sem deixar de compará-lo com um carro associado à alta tecnologia. Os interpretantes dinâmicos gerados traduzem aspectos de identificação do produto à mostra.

São poucos os aspectos qualitativos que podem contribuir para a geração de interpretantes emocionais, que suscitam conjeturas em relação ao carro. Se, por alguns instantes, tais aspectos qualitativos prevalecerem ou derem vez ao olhar contemplativo, então a peça publicitária se faz sinsigno indicial remático. Vejamos o que o olhar contemplativo pode captar. O carro, amplamente iluminado, impõe-se ao olhar do intérprete, mas emerge em meio a uma atmosfera de tranquilidade, leveza, com um nascer do sol que deixa o céu bordado por um amarelo radiante e um azul suave. O azul contribui para que o intérprete permaneça em contemplação, uma vez que, segundo Farina *et al.* (2006, p. 114), tal cor “transmite a sensação do movimento para o infinito”, o que pode suscitar conjeturas envolvendo o novo carro. Iluminado, ele nasceu para brilhar, graças à tecnologia que o torna similar a um carro de outra marca, reconhecida mundialmente (um Audi Q3, tecnologia alemã).

Os raios solares agregam novos significados ao carro. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 836), o sol é “fonte da luz, do calor, da vida” e, ainda, os raios solares “manifestam as coisas”. A luz, segundo Lacy (1996, p. 136), “é um espírito que emana do sol – cada raio de luz é uma força poderosa que

penetra na matéria". Assim, ao receber os raios solares, a coisa se faz carro, como algo que recebeu uma luz divina/solar. Os interpretantes gerados – emocionais – estão atados à força desse novo carro. A cor preta aparece camuflada também na cor do carro – cinza – que mescla as cores preta e branca. Nesse contexto, a cor cinza e os raios solares sugerem elegância, requinte, parecem exibir algo misterioso, inacessível.

Segundo Lacy (1996, p. 136) "os raios solares são as únicas coisas capazes de sustentar, alimentar e intensificar o fluxo vital do homem". Os raios solares atuam em favor da regeneração e da ressurreição. E ainda o reflexo dos raios solares "traz a sabedoria e o conhecimento". A luz que parece vir na direção do intérprete faz que ele, munido de sabedoria e conhecimento, pense em valer-se da força desse carro, o que pode levar o intérprete a novas ações, a transformar suas concepções sobre carros chineses ou produtos chineses em geral. A ambiência, construída com o jogo de cores, formas, texturas e com os simbolismos que as impregnam, pode levar o intérprete a fazer conjeturas sobre a beleza e o poder do carro, sobre a tecnologia que lhe confere, além de ótimo desempenho, requinte e elegância.

A representação visual, na mira de um olhar mais especializado, um intérprete com conhecimentos de publicidade e também sobre o produto e a marca em questão pode se fazer legissigno simbólico e os efeitos podem ser emocionais, reativos ou lógicos. Ao analisar as técnicas empregadas na sua produção, o intérprete pode apreciar o processo de criação nela engendrado, selecionando alguns aspectos para incorporar a suas futuras criações. Pode também rejeitar todos. Nesse sentido, há aspectos cognitivos envolvidos que podem propiciar a transformação de crenças do intérprete em relação a processos criativos na publicidade. A peça pode se fazer legissigno simbólico, que leva, após sucessivas semioses envolvendo a peça, a mudanças de hábito do intérprete. Interessante notar que, talvez para tentar amenizar os efeitos de crenças sobre a qualidade dos produtos chineses, a peça mostra, no lado direito do intérprete que olha para ela, um selo de qualidade – com uma bandeira

do Brasil, arredondada – atestando que se trata de um carro produzido no Brasil. As palavras – “PRODUZIDO NO BRASIL ANÁPOLIS GOIÁS” – circundam a bandeira, em letras maiúsculas, sugerindo força e comprometimento.

Os conhecimentos mais específicos sobre o produto e sobre linguagem visual podem compor o processo de criação da peça, o que pode ser identificado por um olhar de um intérprete especialista no assunto. As linhas curvas, conforme Farina *et al.* (2006), são abrangentes, insistentes e quentes, o que faz do Tiggo 5X um carro intenso, envolvente. A cor acinzentada, que envolve a cor preta, segundo Farina *et al.* (2006), ao mesmo tempo que parece angustiante também representa a seriedade, a nobreza, o requinte. A escrita “TIGGO 5X E AUDI Q3 tem a mesma tecnologia – a diferença é que o TIGGO 5X custa muito menos e entrega muito mais”, na cor branca sobre o fundo azulado, conforme Farina *et al.* (2006), constrói uma ambiência de simpatia, para produtos e serviços que precisam informar de sua segurança e estabilidade. Assim, a representação visual – com um fazer publicitário – incorpora a negrura vinculada a uma ambiência requintada, robusta.

Quanto às demais representações visuais, optamos por exibir os resultados das análises, destacando efeitos prováveis para elas, nas categorias: celebridade, cotidiano, entretenimento, pintura e publicidade (Tabela 1).

<b>Categoria (quantidade)</b>	<b>Contexto</b>	<b>Aspecto preponderante</b>	<b>Efeitos ou modalidades de interpretantes que prevalecem para a negrura</b>
Celebridade	Música Dança Esporte TV Cinema	pistas que remetem ao real	Interpretantes vinculados à identificação das pessoas apresentadas  Interpretantes vinculados à alegria, à vitória, ao sucesso e ao luxo com possibilidades de associação do Negro a situações exitosas, ou ainda, que reforçam o estereótipo do Negro, portador de “dons naturais” para a música, para a dança, como algo que está no sangue, que é da raça.
Cotidiano	Pobreza Favela Manifestações de rua Eventos esportivos	pistas que remetem ao real	Interpretantes que colocam o Negro em situações de inferioridade, de exclusão. Interpretantes vinculados à precariedade, à desordem.

<b>Categoria (quantidade)</b>	<b>Contexto</b>	<b>Aspecto preponderante</b>	<b>Efeitos ou modalidades de interpretantes que prevalecem para a negrura</b>
Entretenimento	Eventos musicais e culturais, carnaval, desfiles de moda	pistas que remetem ao real	Interpretantes que suscitam questões sobre o processo de construção da identidade do cultural do Negro, que reforçam seus dons artísticos e que vinculam a cor preta ao luxo e à elegância
Pintura	Violência urbana Cultura brasileira	Aspectos sugestivos, que suscitam conjeturas	Interpretantes emocionais e lógicos que associam o Negro ao sincretismo religioso, às turbulências da vida urbana e ao processo de construção da identidade cultural que mescla o passado (de sofrimento e vinculado à escravidão) e o presente (de luta).
Publicidade	Destaque para o produto	Jogo entre aspectos qualitativos (formas, cores, texturas) e referenciais (que permitem identificar o produto)	Interpretantes que vinculam a cor preta à elegância, estilo, requinte.

Tabela 1: Resultados das análises das representações visuais

Fonte: Elaborada pelas autoras.

### Considerações Finais

A partir das análises das representações visuais que compõem a amostra selecionada, podemos enfatizar que novos significados são agregados à negrura, principalmente pela publicidade. A cor preta predomina nas representações visuais em que há pessoas negras e nas peças publicitárias de produtos ou marcas. Com isso, à negrura são agregados significados vinculados ao requinte, à elegância, à alegria, bem como à precariedade e à desordem. Mas, com a presença do Negro, há reforço de estereótipos da raça negra – aquela que possui dons para a música, a dança –, que sinalizam para um processo de construção de identidade cultural que não se desvincula do passado – a escravidão, a África –, mas tenta alçar voos para mostrar quem é no contexto em que vive.

Os interpretantes emocionais, efeitos predominantes para representações visuais alocadas na categoria publicidade ou pintura, contribuem para a construção de um tecido qualitativo vinculado à negrura, que poderá permear a geração de interpretantes de qualquer signo que incorpore a cor preta em futuras semioses.

## Referências

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

DRIGO, M. O.; SOUZA, L. *Aulas de semiótica peirceana*. São Paulo: Annablume, 2013.

FARINA, M. *et al. Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

GIELOW, I. Punho cerrado é herança política do século XX. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 4 fev. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3yPbpcb>. Acesso em: 10 dez. 2021.

LACY, M. L. *O poder das cores no equilíbrio dos ambientes*. São Paulo: Pensamento, 1996.

MAISONAVE, F. Prefeitura infla número de acolhidos e nega acesso da Folha a abrigo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 12 mar. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3FuWmGM>. Acesso em: 10 fev. 2020.

MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2017.

PASTOUREAU, M. *História de uma cor*. São Paulo: Senac, 2011.

PEIRCE, C. S. *The collected papers of Charles Sanders Peirce: elements of logic*. Cambridge: Harvard University Press, 1932.

PEIRCE, C.S. *The collected papers of Charles Sanders Peirce: pragmatism and pragmaticism*. Cambridge: Harvard University Press, 1934.



RANGEL, S. *et al.* Carnaval tem público recorde, tons de laranja e polêmica. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 7 mar. 2019. Cotidiano. Disponível em: <https://bit.ly/3qj41Se>. Acesso em: 10 jan. 2020.

SANTAELLA, L. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2018.

SANTAELLA, L. *O que é Semiótica?* São Paulo: Brasiliense, 2011.

VARELLA, D. Mila fugiu de casa aos dez anos, viveu para o trabalho e a família e hoje sente orgulho. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 3 mar. 2019. Ilustrada. Disponível em: <https://bit.ly/3H2b08X>. Acesso em: 10 jan. 2020.

submetido em: 19 dez. 2020 | aprovado em: 7 maio 2021

**Das ruas ao tapete vermelho:**  
*o pañuelazo de Que sea ley* como apropriação  
do espaço estésico

**From the streets to the red carpet:**  
the *pañuelazo of Que sea ley* as an  
appropriation of esthetic space

*Aline Vaz*<sup>1</sup>

---

1 Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP), realizando estágio pós-doutoral na mesma instituição; vice-líder do Grupo de Pesquisa "Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais" (GRUDES/PPGCom-UTP/CNPq). E-mail: [alinevaz900@gmail.com](mailto:alinevaz900@gmail.com).

## Resumo

O objetivo desta pesquisa é analisar o *pañuelazo* verde, marcha pela descriminalização do aborto realizada no tapete vermelho no Festival de Cannes de 2019, como uma *forma de vida* que se constitui na apropriação do *espacio estésico*. Neste contexto, a partir do “agir com”, potencializa-se o “agir contra”, uma maré verde (progressista) que se manifesta em resposta a uma maré azul (conservadora). Logo, verificando matérias jornalísticas online de distintos países, concluímos que a manifestação de artistas e ativistas é capturada e mediatizada, tornando-se uma experiência estética e comunicacional que transborda o lançamento do filme *Que sea ley* no Festival de Cannes, como um vetor de experiência estética que se organiza em torno de movimentos sociais e produtos mediatizados.

## Palavras-chave

*Que sea ley*, *pañuelazo* verde, Festival de Cannes, experiência estética e estética.

## Abstract

The research aims to analyze the green *pañuelazo*, march for the decriminalization of abortion held on the red carpet at the Cannes Film Festival in 2019, as a way of life that constitutes the appropriation of the esthetic space. In this context, from “acting with”, the “acting against” is potentiated, a green tide (progressive) that manifests itself in response to a blue tide (conservative). Therefore, checking online journalistic articles from different countries, we conclude that the manifestation of artists and activists is captured and mediatized, becoming an esthetic and communicational experience that exceeds the release of the film *Que sea ley* at the Cannes Festival, as a vector of esthetic experience that is organized around social movements and mediated products.

## Keywords

*Que sea ley*, green *pañuelazo*, Cannes Festival, esthetic and esthetic experience.

## Introdução

A Campanha Nacional pelo Direito ao Aborto Legal na Argentina, lançada oficialmente em 28 de maio de 2005, no Dia Internacional de Ação pela Saúde das Mulheres, foi idealizada durante o Encontro Nacional de Mulheres de Rosário e Mendoza. Já em 2018, nos meses em que o projeto de lei de interrupção voluntária da gravidez (IVA) transitou no parlamento argentino, a maré verde tomava conta das ruas. Os *pañuelazos* verdes, em referência ao lenço – *pañuelo*, em espanhol – usado pelos participantes das marchas, tornaram-se símbolo da luta pelo aborto legal. O entorno da avenida Callao, entre a avenida Corrientes e a rua Sarmiento, foi ocupado por diversas organizações, como a *Ni Una Menos*<sup>2</sup>.

Apesar da luta popular e da aprovação na Câmara dos Deputados, em 8 de agosto de 2018, o Senado, com 24 a 14 votos, vetaria o projeto de lei de interrupção voluntária da gravidez. Se o Estado continuou punindo mulheres, a luta pelos direitos humanos e democráticos foi incorporada pelas organizações “socorristas”, que buscaram dar assistência a elas. Desde então, a chamada maré verde passou a clamar o lema: “Educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar, aborto legal y gratuito para no morir”<sup>3</sup>.

A força dos *pañuelazos* cresceu nos coletivos militantes, e os desdobramentos comunicacionais foram muitos, inclusive no cinema, o que veremos em nosso corpus, com a produção do documentário *Que sea ley* (Juan Solanas, 2019), filmado no calor das manifestações dos *pañuelos* verdes, desde a sanção dos deputados

---

2 “Al calor de esas voces se consolida el Colectivo Ni Una Menos, con sus muchas expresiones regionales, como parte de un movimiento histórico, que tuvo y tiene hitos organizativos fundamentales en las tres décadas de Encuentros Nacionales de Mujeres y en la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto legal, seguro y gratuito. Y que también se reconoce en las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, en las mujeres revolucionarias que fueron sus hijas, en los movimientos LGBTIQ, en las que se organizaron en sindicatos y en las piqueteras, en las mujeres migrantes, indígenas y afrodescendientes y en la larga historia de luchas por la ampliación de derechos. Nuestras libertades y capacidades vienen de esa tenacidad que se acumula históricamente. Somos parte de esa historicidad y, a la vez, contemporáneas de un movimiento de mujeres novedoso, potente, popular, transversal, libertario, con mil rostros y miles de entonaciones, que es regional e internacional, a la vez que se inscribe en cada parte del territorio nacional” (CARTA..., 2017).

3 Após 12 horas de debate, na madrugada do dia 30 de dezembro de 2020, o Senado da Argentina aprovou o projeto de lei de autoria do governo do presidente Alberto Fernández para legalizar o aborto, tornando-se o 67º país a ter o aborto legalizado. O texto aprovado estabeleceu que as mulheres têm direito a interromper voluntariamente a gravidez até a 14ª semana de gestação. Após este período, o aborto é permitido apenas em casos de risco de vida para a gestante ou quando a concepção é fruto de um estupro. Os protestos analisados neste artigo, que ocorreram no tapete vermelho em Cannes, são anteriores à aprovação do projeto.

até a rejeição do Senado, em 2018. “Eu queria fazer um filme honesto para que as pessoas que estão em uma área cinzenta em relação à legalização do aborto possam vê-lo, fazerem suas próprias perguntas e tirarem suas conclusões’, disse Solanas em uma conversa com Télam” (JUAN..., 2019, tradução nossa<sup>4</sup>).

Este estudo focalizará a análise das manifestações para além da narrativa fílmica que se apresenta em *Que sea ley*, nas formas como a equipe do filme e ativistas ocuparam o lugar fora da tela do cinema, construindo uma narrativa de protesto, aproveitando a visibilidade de um lançamento internacional, o Festival de Cannes de 2019. Dessa forma, consideramos que as imagens criadas durante as manifestações no festival – objetos em situação e em experiência sensível – e partilhadas pela midiatização da imprensa – objetos dos discursos enunciados – “perseveram apesar de...” (FONTANILLE, 2014, p. 70), construindo formas de vida no espaço estésico do tapete vermelho. Logo, a partir da divulgação do filme, novas expressividades estéticas serão manifestas, não somente pela equipe artística que age e reage corporalmente, mas pela mídia que, ao captar e divulgar o material, constrói efeitos de sentido e politicidades estéticas.

### **Construção de sentido: vida coletiva e apropriações interativas**

A semiótica – como teoria geral do sentido – considera que, ao passo que os objetos – arranjos de linguagens – nos apresentam o social, suas práticas e usos culturais, com seus sujeitos, suas leis, suas formas de vida, de consumo, de gosto etc., existirão tanto codificados quanto decodificados. É possível considerarmos a teoria semiótica como aquela que articula os significantes a partir de universos poéticos, em um discurso que cria sentidos de coexistência entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, possibilitando analisar as crenças, os sentimentos e as atitudes da sociedade posicionada diante de suas linguagens, ou seja, podemos pensar numa teoria da linguagem associada à noção de *forma de vida* (FONTANILLE, 2014).

4 No original: “[...] quise hacer una película honesta para que la gente que está en una zona gris en relación con la legalización del aborto pueda verla, hacerse sus propias preguntas y extraer sus conclusiones’, contó Solanas en charla con Télam”.

Se o alvo da análise semiótica é o sentido da vida, dos que a vivem e de suas formas de vivê-la nas mutabilidades que as estão constituindo e imprimindo-lhes qualidades e qualificações que lhe atribuem um modo de presença sensível no mundo, e, em suas reiteraões, um estilo e uma identidade, a semiótica está além dos textos de papel (os da mídia impressa, por exemplo), dos das ondas (do rádio, da televisão, da internet), dos da luz (os da fotografia, pintura) e ocupa-se igualmente da tessitura das práticas sociais, que são vividas ou estão sendo, no fluxo de suas ações e do desenrolar de seus programas narrativos, patêmicos, figurativos, enunciativos. (OLIVEIRA, 2009, p. 5)

Dessa forma, os objetos vão além dos *discursos enunciados*, aparentemente fechados em si mesmos – produtos acabados como os filmes e livros; podemos nos debruçar sobre os *objetos em situação* – entrelaçando contexto e apreensão em ato – e os *objetos da experiência sensível* – crescendo à abordagem situacional a dimensão estética em que o sentido se dá entre o sensível e o inteligível na ocorrência em ato<sup>5</sup>:

manifestações que, pelo contrário, poderíamos considerar abertas, “dinâmicas”, ainda por vir, isto é, que não oferecendo o caráter de unidades fechadas, só se deixarão captar em ato. Não são textos (mesmo em sentido amplo), mas interações em curso, práticas, por exemplo sociais (micro ou macro sociais), se fazendo: uma greve que nunca termina, uma crise internacional que ameaça chegar, uma nova moda que se espalha repentinamente, ou, num outro plano, a cena doméstica que, de tanto se repetir, transforma-se num estilo de vida, ou ainda, menos trivial talvez, certa paixão que sentimos nascer em nós ou, ao contrário, que vemos se desfazer no outro. Tais processos, captáveis somente in vivo, gostaríamos também de poder analisá-los – tanto mais que, em vez de sermos suas simples testemunhas (como o espectador de olhar distante diante de sua catedral), somos agora, de maneira direta, partes interessadas no resultado da sua própria maneira de fazer sentido ao se realizarem. (LANDOWSKI, 2001, p. 24-25)

Será o devir que interessará ao sociosemiótico: “não o devir social ou político tomado ao pé da letra, cuja análise pertence a outras disciplinas, mas pelo menos o devir dos regimes de sentido que fazem significar as transformações sociais ou políticas em questão” (LANDOWSKI, 2001, p. 21).

5 Conforme fala proferida pela Profa. Dra. Ana Claudia Mei de Oliveira no Colóquio de Estudos do PPGCom-UTP: Comunicação e Linguagens, realizado na Universidade Tuiuti do Paraná, no dia 22 de novembro de 2019.

Tomar, desta maneira, como objeto de análise o devir do sentido é, no fundo, tentar integrar em nossa disciplina – a semiótica – uma dimensão de caráter prospectivo, a exemplo das ciências políticas e econômicas, também vocacionadas a projetar, a partir da análise do aqui agora, as formas possíveis do amanhã. Infelizmente, os quadros conceituais sobre os quais se apoiam as pesquisas dos politólogos e dos economistas nesse domínio não podem nos prestar grande ajuda. Visando objetivar a história do tempo presente (por exemplo, em termos de “globalização” ou de “mundialização”) e adotando para isso um ponto de vista externo com relação ao seu objeto, a análise econômica, e mesmo a ciência política, não nos dizem praticamente nada sobre a questão propriamente semiótica que nós nos colocamos: a de saber se – e de compreender como – este tempo presente, que é o nosso, vem (ou não) a ser experimentado pelos sujeitos mesmos que o vivem do seu interior, como fazendo sentido, independentemente daquilo que ele possa parecer significar e anunciar quando interpretado de fora. Uma semiótica prospectiva, buscando responder a esse tipo de interrogações, requer modelos próprios que, em boa parte, ainda estão para ser construídos. (LANDOWSKI, 2001, p. 21)

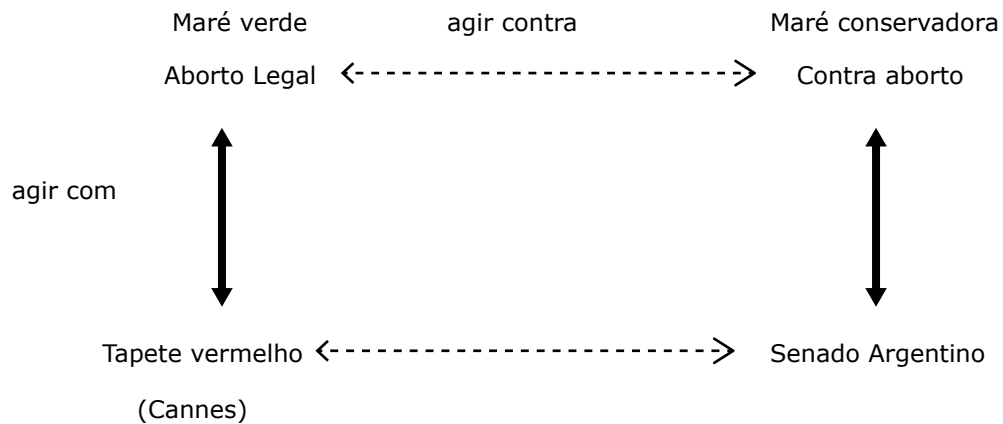
Nesta perspectiva, os objetos em situação e em experiências sensíveis estarão associados, nos termos de Jacques Fontanille (2014, p. 65), ao conjunto de experiências interativas e de vida coletiva (o viver junto) denominadas “substâncias”, que estão associadas a um conjunto de conteúdos axiológicos e sensíveis (normas, valores e paixões) que, por sua vez, é chamado de forma de vida. O “conviver” nada mais é do que uma macroexperiência que pode ser analisada em experiências constituintes. A convivência é a substância da qual emergem as formas de vida humana.

A percepção de *estilos de vida* como modos de ser e de sentir se consolida dentro da abordagem sociosemiótica: “esses ‘estilos’ decorrem, portanto, da tipologia e da descrição das interações sociais e dos fenômenos de significação aprendidos sob a perspectiva dessas mesmas interações” (FONTANILLE, 2014, p. 55). As formas de vida advêm de um estilo que é a representação semiótica das culturas por meio de um objeto. O objeto semiótico manifestará o sensível, ele é a expressão enunciada que para

Fontanille (2014, p. 57) se apresenta como condensação e forma de vida, e pode ganhar novos arranjos e desdobramentos no momento da interpretação. Para o pesquisador, “representar-se uma forma de vida’ é, portanto, uma interpretação de ‘representar a linguagem’” (p. 61).

Na perspectiva do autor, há uma categoria genérica do ser/estar junto, *agir com* ou *agir contra* que poderá originar experiências interacionais esquematizadas em “estilos figurais”. Desse modo, destaca-se o seguinte esquema: *ser e fazer com > conviver > forma de vida humana*. Assim, nossa pesquisa propõe mergulhar na “relação entre o que se passa nas formas de vida e o que já foi compreendido e estabelecido nas práticas” (FONTANILLE, 2014, p. 68). O *espaço estésico*, compreendido como movimento relacional fluido e ondulante inerente às vicissitudes do habitar compartilhado, ressignificando *paisagens anestésicas* (FISCHER; VAZ, 2018), efetiva, talvez, “com efeito, a prática de Spinoza que condensa várias dimensões do ‘curso de vida’ onde perseverar, na verdade, não é somente ‘continuar’, mas ‘continuar contra ou despeito de’ algo que impediria de continuar” (FONTANILLE, 2014, p. 70, grifo nosso). Logo, no tapete vermelho, apesar do veto no Senado argentino, que, em 2018, proibiu a interrupção voluntária da gravidez, o *pañuelazo* verde acabou por provocar interações sensíveis, construindo um espaço estésico e fortalecendo narrativas pela descriminalização do aborto. Neste contexto, portanto, por meio do agir com, potencializa-se o agir contra – há uma presença feminista que se manifesta no tapete vermelho em resposta a uma presença conservadora que insiste em barrar a conquista de direitos para mulheres (Quadro 1): “é um tema, como em geral na política, que divide meu país exatamente em dois, e chamamos isso de a rachadura’, conta o cineasta Juan Solanas” (BELINCHÓN, 2019).





Quadro 1: Esquema de contrários que perseveram

Fonte: elaborado pela autora.

### Modos de re-significar: o ato social como processo comunicacional

A experiência como fluxo narrativo de um espaço e de um tempo vivenciado como ato social constrói imagens – processos comunicacionais – que potencializam os modos de vida e as possibilidades estéticas. A justaposição entre as experiências estéticas e comunicacionais se articula com a ordem do cotidiano e seus simbólicos acontecimentos sensíveis. Diversas expressividades artísticas, jornalistas, publicitárias, políticas etc. buscam atingir o sensível de determinado público convocando o conceito da experiência. “Podemos falar então dos diversos modos de aparecer do fenômeno estético no âmbito dos objetos (antigos e novos da comunicação). Certamente, cada objeto apresenta demandas e configurações bastante peculiares da relação mais geral entre comunicação, experiência e estética” (LEAL; MENDONÇA; GUIMARÃES, 2010, p. 11). Assim, aquilo que transborda das obras, eventos e situações sociais é algo partilhável que, por meio de estratégias significantes, funciona como experiência estética.

É a transposição de uma ordem sensorial para uma outra que cria as condições suficientes de uma articulação autônoma do significante, cujas figuras se encontram assim distanciadas em relação às figuras do conteúdo. E, pelo contrário, enquanto não houver transposição, a significação do mundo não consegue destacar-se completamente do seu plano fenomenológico. (GREIMAS, 1979, p. 7)

Nesta dinâmica, realizar ações é importante, mas repercuti-las é indispensável, pois o processo de construção da imagem pública é efetivado ao provocar reações, já que “a experiência em nível estético vai depender da probabilidade – maior ou menor – de ativação relacional (ou de recuperação relacional)” (BRAGA, 2010, p. 79). O *pañuelazo* verde como performance no tapete vermelho no Festival de Cannes foi amplamente noticiado pela mídia internacional – aqui realizamos um recorte de três meios de comunicação de países distintos cujas matérias estão disponíveis online: *El País*, no Brasil, *BBC News Europe* e *Clarín*, na Argentina.

A matéria do *El País* (BELINCHÓN, 2019), assinada por Gregorio Belinchón e publicada no dia 23 de maio de 2019, ganha o título: “A luta argentina pelo aborto legal emociona em Cannes” (Figura 1). A manchete da notícia destaca o seguinte trecho: “documentário *Que sea ley*, de Juan Solanas, inunda o festival de lenços verdes e obtém a solidariedade de artistas e do público”. Ao enunciar que “o documentário teria inundado o festival de lenços verdes”, revela dois sentidos: 1) a narrativa fílmica teria levado os lenços para tela; e 2) a equipe do filme teria levado os lenços para o tapete vermelho. Além da sala de exibição, a manifestação de artistas e ativistas colocam seus corpos em experiência completa, e estes, ao serem capturados no contexto, encontram-se em partilha sensível com sua audiência (ali convocando a atenção da mídia): “somos nós e o outro, midiáticos no fenômeno do encontro, ou nós midiáticos para o outro no mesmo fenômeno. O outro se encarna para nós pelo suporte técnico disponível na construção da informação, é com esse conjunto que nos relacionamos.” (DUARTE, 2010, p. 95). Quando o objeto em situação é midiático, o discurso social do filme *Que sea ley* transborda das salas de exibições do festival de cinema, constituindo-se em uma nova experiência. Logo, teremos primeiramente um *objeto de discurso enunciado* (o filme *Que sea ley* exibido durante o Festival de Cannes) e um *objeto em situação* (o *pañuelazo* verde no tapete vermelho de Cannes) para constituir outros discursos enunciados pela mídia que, ao noticiar o ato social, amplifica os objetos antecedentes – vinculados ao Festival –, partilhando a experiência com uma audiência que, por meio do suporte técnico da mediação, terá condições de apreender o sentido do objeto semiótico.

72º FESTIVAL DE CANNES &gt;

**A luta argentina pelo aborto legal emociona em Cannes**

Documentário 'Que Sea Ley', de Juan Solanas, inunda o festival de lenços verdes e obtém a solidariedade de artistas e do público



GREGORIO BELINCHÓN YAGÜE

Cannes 23 MAY 2019 - 18:33 BRT



Protesto em Cannes de ativistas argentinas pela despenalização do aborto em seu país, no sábado passado. PASCAL LE SEGRETAIR (GETTY IMAGES)

Ad closed by Google

Stop seeing this ad

Why this ad? ⓘ

Figura 1: Matéria jornalística – *El País*.

Fonte: Belinchón (2019)

O texto do *El País* destaca também quais seriam as presenças físicas que teriam inundado o Festival de Cannes com o *pañuelazo* (Figura 2): o realizador Juan Solanas e seu pai Pino Solanas<sup>6</sup>, documentarista, senador na Argentina e produtor do filme que aparece na tela no debate final na Câmara, além de 50 ativistas feministas que pagaram elas mesmas os custos da viagem e estadia, como a mãe de Ana María Acevedo, que com 19 anos foi diagnosticada com câncer de mandíbula e teve o tratamento recusado pelos médicos por estar grávida – sem poder realizar o aborto para se tratar contra o câncer, Acevedo faleceu. O verde que encobriu o vermelho de Cannes logo ganhou adeptos do Festival, como as estrelas espanholas de reconhecimento mundial Penélope Cruz e Pedro Almodóvar. A matéria ressalta as palavras de Solanas: “É lógico que encontre eco em todo o mundo, porque este retrocesso é mundial [...]” (BELICHÓN, 2019). O meio de comunicação argentino, o *Clarín*, na matéria online do dia 17 de maio, assinada por Pablo O. Scholz, além de dar importância também para as personalidades

6 O cineasta, político e ativista argentino, Fernando “Pino” Solanas, morreu aos 84 anos em Paris. Conforme o ministério das Relações Exteriores argentino, a morte se deu dias após sua internação em um hospital com diagnóstico de coronavírus.

argentinas que foram até Cannes para apresentar o filme e protestar (Figura 3), apontou animação com as aproximações institucionais no campo internacional como *la fondation des femmes*:

Se somaram quarenta atrizes e personalidades da França, como Charlotte Gainbsbourg, e uma vez na sala, cada poltrona terá um lenço verde para que os espectadores possam pegá-lo. E mostrá-lo. [...] Nesta sexta-feira, dia 17, várias atrizes francesas, que por motivos diversos não poderão participar do movimento, assinaram um comunicado de apoio. Entre eles, Marion Cotillard (*La vie en rose*).

E também na noite de sexta-feira, Solanas foi convidado para um jantar organizado por La Journée x la fondation des femmes. O convite dizia, literalmente que convidava “A todos e todos juntos, de (Agnes) Varda a (Simone) Veil” (pelo Ministro da Saúde francês que foi o promotor do direito ao aborto na França, e que sobreviveu ao Holocausto). (SCHOLZ, 2019, tradução nossa<sup>7</sup>)



Figura 2: Publicações no site do *El País* e perfil no Instagram *Red 92*.

Fonte: Belinchón (2019).

7 No original: “Se sumarán cuarenta actrices y personalidades de Francia, como Charlotte Gainbsbourg, y una vez en la sala, cada butaca tendrá un pañuelo verde para que los espectadores se puedan llevar. Y lucir. [...] Este viernes 17 varias actrices francesas que por diferentes motivos no podrán participar de la movida, firmaron un comunicado en apoyo. Entre ellas, Marion Cotillard (*La vie en rose*). Y también en la noche del viernes, Solanas iba invitado a una cena organizada por La Journée x la fondation des femmes. La invitación decía, textualmente que invita “A todos y todas juntos, de (Agnes) Varda a (Simone) Veil” (por la ministra de Salud de Francia que fue la impulsora del derecho al aborto en Francia, y que sobrevivió al Holocausto)”.



Figura 3: Matéria jornalística – *Clarín*.

Fonte: Scholz (2019).

Este estar junto – representado tanto pelo imagético das imagens do *El País* e do *Clarín* (Figuras 2 e 3) quanto pelos textos que referenciam nominalmente pessoas que aderem ao movimento, como Paula Moore, Nicolás Sulic, Fernando Pino Solanas, Marta Alicia Alanis, Juan Solanas, Cecilia Ousset, Norma Noemí Cuevas, María Teresita Villavicencio e Victoria Solanas – insere artistas e ativistas em uma causa que inclui o cinema e a luta social pela descriminalização do aborto, levando o *pañuelazo* das ruas argentinas para o tapete vermelho de Cannes, um lugar que tradicionalmente é passarela do glamour assinado por grandes estilistas, constituindo, deste modo, uma adesão simbólica de todos aqueles que mais tarde seriam afetados pelas estratégias comunicacionais dos meios enunciativos da situação. Retomando as palavras de John Dewey (2010, p. 139), “o que distingue uma experiência como estética é a conversão da resistência e das tensões, de excitações que em si são tentação para a digressão, em um movimento em direção a um desfecho inclusivo e gratificante”.

Se o agir com é ressaltado nas matérias do *El País* e do *Clarín*, o agir contra é disposto pelo portal online da *BBC Europe* que, no dia 19 de maio, publicou um

vídeo de 37 segundos, acompanhado do título “Argentine abortion campaigners take to Cannes red carpet” (Figura 4). O material audiovisual sintetiza o percurso da equipe de artistas e ativistas de *Que sea ley* com algumas legendas que buscam contextualizar o protesto realizado em Cannes. Nos segundos finais, o vídeo deixa o tapete vermelho e finaliza com imagens de arquivos do lado oposto à maré verde, a maré azul conservadora que lutava contra a legalização do aborto. Enquanto as matérias do *El País* e do *Clarín* escolhem enfocar a notícia para a situação vivida no tapete vermelho, a *BBC Europe* opta por contextualizar as razões que os levaram até ali.

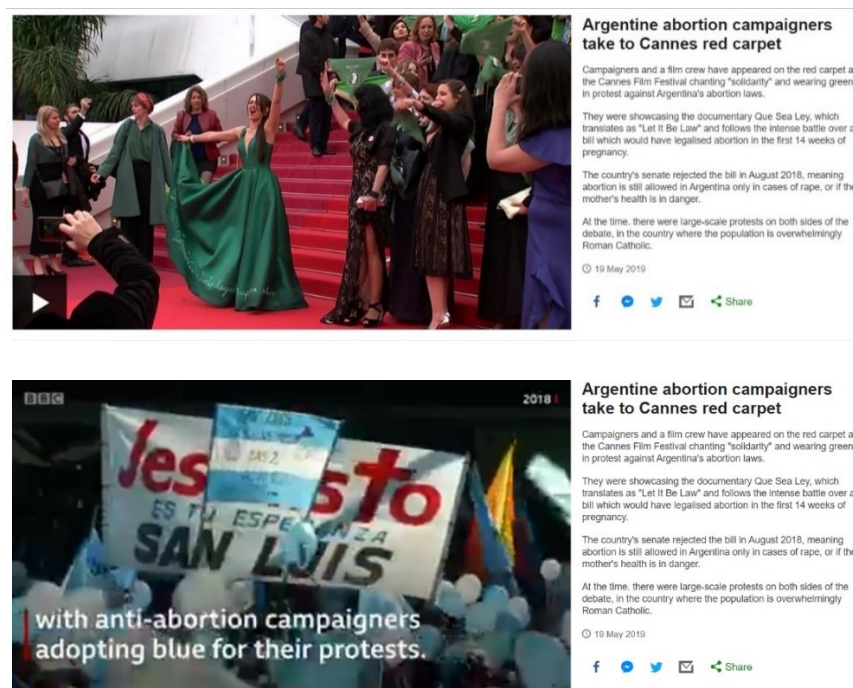


Figura 4: Matéria jornalística – *BBC Europe*.

Fonte: Argentine... (2019).

Por meio da relação *corpo e mídia* – da transposição do *objeto em situação* para *objetos dos discursos enunciados* – se constrói um sentido sociopolítico. Podemos vislumbrar a experiência estética e comunicacional que transborda no lançamento do filme *Que sea ley* no Festival de Cannes, organizando-se em torno de movimentos sociais e produtos mediatizados, uma situação que ressignifica o tapete vermelho

em *espacio estésico* (FISCHER; VAZ, 2018), lugar de compartilhamento de afetos e interações sensíveis, continuando “apesar de” e apropriando-se da passarela de estrelato de Cannes como lugar de resistência do *pañuelazo*.

### Considerações finais

Este estudo teve como propósito lançar um olhar semiótico para as redes discursivas que se articulam por meio dos *objetos dos discursos enunciados*, *objetos em situação* e *objetos em experiência sensível*. O *pañuelazo verde*, por meio de um discurso ideológico, apropria-se do tapete vermelho do Festival de Cannes, resignificando a *paisagem* potencialmente *anestésica* do lugar de passagem, em um *espacio estésico* em que corpos ativos “agem com” “a despeito de”.

O protesto frequente nas ruas argentinas tomadas pelo simbólico verde do *pañuelos* exposto em um festival de alcance internacional expande as possibilidades de compartilhamento. A midiaticização promove e permite trocas simbólicas entre os artistas, militantes e a sociedade; ultrapassando o público de cinema, a notícia de jornal “leva a informar, transmitir uma dada mensagem e a construir entendimentos nessa partilha” (DUARTE, 2010, p. 92).

Todos esses modos de dar a ver as politicidades estéticas mantêm viva a pauta pelo aborto legal, seguro e gratuito – que não se encerra com o veto do Senado argentino em 2018. O *pañuelazo* continuou se manifestando onde e quando possível, seja nas ruas de seu país ou em eventos nacionais e internacionais, e o objeto fílmico é uma estratégia que projeta o discurso político em diversas salas de cinema para variados públicos; além disso, as exposições acabam por conferir outros *pañuelazos* (Figura 5), formando um ciclo de exibição/ação/midiaticização numa narrativa em rede, em que um objeto se enlaça a outro e cria um sentido de devir alicerçado no discurso da resistência pela legalização da interrupção voluntária da gravidez, que tão logo retornou para a discussão parlamentar em 2020.



Figura 5: Publicações na rede social Instagram.

Fonte: Instagram @quesealeypelicula.

Vejamos que Alberto Fernández, após eleito presidente da Argentina, em 2019, declarou-se disposto a apoiar a descriminalização do aborto no país, intitulado-se um ativista da causa:

Fernández disse em uma entrevista que gostaria que o debate sobre o aborto “não fosse uma disputa entre progressistas e conservadores, entre revolucionários e retrógrados”. O presidente eleito destacou que este é um problema de saúde pública, que deve ser resolvido com este aspecto. (FERNÁNDEZ..., 2019)

Apesar dos esforços do presidente em manter o “conviver junto” unindo progressistas e conservadores, sabemos que houve resistência nas ruas quando o projeto pela legalização do aborto retornou ao debate no Congresso, em 2020. A maior diferença de ação em situação entre as duas marés – a azul conservadora e a verde progressista – é que a azul, parece-nos, passou a ocupar muito menos espaços públicos, e, conseqüentemente, midiáticos, do que a maré verde ocupou desde que o projeto foi vetado, em 2018. É possível que, julgando-se vitoriosos da batalha, a maré azul não tenha construído tantas estratégias de apropriações de espaços estéticos como verificamos terem sido ocupados pelos *pañuelazos*



verdes, inclusive recebendo o apoio do presidente, que teve o projeto de sua autoria aprovado com 38 votos a favor, 29 contra e uma abstenção no Senado.

Importante salientar ainda que, apesar da conquista argentina, os *pañuelos* verdes não foram recolhidos dos manifestos, pois a luta pelo direito ao aborto legal e gratuito, assim como diversas outras causas feministas, continua a ser pauta na Argentina e por diversos lugares do mundo. Conforme já verificamos, a maré verde é um ato que se desenvolve no conjunto, no agir com e agir contra. Verônica Gago (2020) afirmou a necessidade de um efeito de “ressonância” entre as expressões territorializadas, as quais elaboram uma “espécie de efeito de difusão, de ecos que repercutem e produzem, como efeitos sonoros, ampliações do próprio corpo” (p. 231). Ou seja, a ressonância possibilita “a capacidade de abrir um sentido compartilhado a partir da afetação” como força para a “comoção, e não simplesmente com a recepção de um efeito”. A luta local é transnacional e vice-versa – Karina Nohales, porta-voz da coordenação chilena do 8M ressaltou que as reivindicações e conquistas do país vizinho com certeza inspiram a luta feminista:

Estamos inseridas em um ciclo de irrupção de um feminismo de massa que é global e ultrapassa fronteiras; as lutas feministas das mulheres argentinas tiveram um papel fundamental e em grande parte nos contaminaram a ponto de também sairmos às ruas. Esta natureza transfronteiriça torna o triunfo de alguns o triunfo de todos e isso nos aproxima de alcançar amanhã aqui e em toda a América Latina o que a Argentina conquistou. (ATTAB, 2021)

Logo, verificamos a importância das redes discursivas que se articulam nas lutas sociais por meio dos *objetos dos discursos enunciados*, *objetos em situação* e *objetos em experiência sensível*. Quando o objeto em situação é midiaticado, o discurso social constitui-se em uma nova experiência, os discursos enunciados pela mídia amplificam os objetos antecedentes, partilhando a experiência com uma audiência que, por meio do suporte técnico da mediatização, poderá apreender o sentido do objeto semiótico. Há, portanto, uma partilha sensível que constrói e amplifica efeitos de sentidos e formas de vida conjuntas.

## Referências

ARGENTINE abortion campaigners take to Cannes red carpet. *BBC Europe*, 19 maio 2019. Disponível em: <https://bbc.in/3r5K0kl>. Acesso em: 15 fev. 2020.

ATTAB, I. A legalização do aborto na Argentina, uma esperança para a América Latina. *Elefante*, São Paulo, 25 jan. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3CR3rj1>. Acesso em: 12 jul. 2021.

BELINCHÓN, G. A luta argentina pelo aborto legal emociona em Cannes. *El País*, Cannes, 25 maio 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3DSkzGz>. Acesso em: 17 fev. 2020.

BRAGA, J. L. Experiência estética & mediatização. In: LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. C.; GUIMARÃES, C. (org). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 73-87.

CARTA orgânica. *Ni Una Menos*, Buenos Aires, 3 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3FPZNIe>. Acesso em: 15 fev. 2020.

DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUARTE, E. As vertigens estéticas de um campo em configuração. In: LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. C.; GUIMARÃES, C. (org). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 89-103.

FERNÁNDEZ diz que vai enviar projeto para descriminalizar o aborto na Argentina. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://glo.bo/3xILnMT>. Acesso em: 20 fev. 2020.

FISCHER, S.; VAZ, A. O lugar da morada no cinema de Lucrecia Martel e de Pablo Trapero: paisagens anestésicas ou espaços estésicos? *RuMoRes*, São Paulo, v. 12, n. 23, p. 21-241, 2018.

FONTANILLE, J. Quando a vida ganha forma. *In*: NASCIMENTO, E. M.; ABRIATA, V. L. R. (org.). *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Coruja, 2014, p. 55-85.

GAGO, V. *Potência feminista, ou o desejo de transformar tudo*. Tradução de Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

GREIMAS, A. J. Condições do mundo natural. *In*: GREIMAS, A. J.; TORRES, Manuela. *Práticas e linguagens gestuais*. Lisboa: Veja, 1979.

JUAN Solanas estreia em cine "Que sea ley". *Pregon*, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3cQX0Sv>. Acesso em: 25 nov. 2021.

LANDOWSKI, E. O olhar comprometido. *Galáxia*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 19-56, 2001.

LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. C.; GUIMARÃES, C. Experiência estética e comunicação: a partilha de um programa de pesquisa. *In*: LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. C.; GUIMARÃES, C. (org.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 7-15.

OLIVEIRA, A. C. Comunicação e produção semiótica do sentido. *In*: ENCONTRO DA COMPÓS, 8., 2009, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: Compós, 2009.

SCHOLZ, P. O. Festival de Cannes: se viene el Pañuelazo verde. *Clarín*, Buenos Aires, 17 maio 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3FSw5SV>. Acesso em: 17 fev. 2020.

submetido em: 4 ago. 2021 | aprovado em: 13 out. 2021

**Contra estigmas e generalizações:** o direito à voz e as estratégias de apagamento e invisibilidade do sujeito no texto jornalístico

**Against stigmas and generalizations:** the right to speak and the strategies of erasure and invisibility of the otherness in journalistic narratives

*Fernando Moreira<sup>1</sup>*

---

1 Doutorando (bolsista Capes) e mestre em Semiótica e Linguística Geral pelo Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Integrante do laboratório de estudos semióticos GES-USP e do corpo editorial da Revista Estudos Semióticos (USP). E-mail: [fernando\\_moreira@usp.br](mailto:fernando_moreira@usp.br).

## Resumo

Neste artigo, desenvolvemos uma observação crítica sobre a representatividade identitária da alteridade na mídia a partir de uma abordagem transdisciplinar. Partindo de uma análise sociológica e cultural do sistema de *produção de consensos* em que se insere o fazer jornalístico, buscamos identificar estruturas subjacentes a ele. Metodologicamente, portanto, optamos pelo paradigma do estruturalismo. Em seguida, comparamos o tratamento e a construção do *éthos* do sujeito do enunciado em duas reportagens: a primeira, um desdobramento do rompimento da barragem da Vale, em Brumadinho, mostrando como as vítimas da mineradora foram retratadas na narrativa; a segunda, um perfil de Ricardo Corrêa da Silva, pejorativamente chamado de Fofão da Augusta, por suas características físicas e pelo hábito de frequentar a famosa rua paulistana. Por fim, propomos uma discussão sobre as possibilidades de inclusão do sujeito que estava à margem, o *outro*, mostrando que sua individualização é possível e evita estereotipagens preconceituosas.

## Palavras-chave

Discurso midiático, mineração em Brumadinho, Ricardo Corrêa da Silva, Fofão da Augusta, produção de consenso.

## Abstract

In this article, we developed a critical observation about the identity representativeness of otherness in the media from a transdisciplinary approach. We start from sociological and cultural analysis of the *engineering of consent* system in which journalistic practice is inserted to identify structures underlying it. Methodologically, our approach follows the structuralism paradigm. Then, we compared the treatment and construction of the subject's *ethos* in two reports: the first, an unfolding of the rupture of the Vale dam, in the municipality of Brumadinho – Brazil, showing how the mining company's victims were presented in the narrative; the second, a profile of Ricardo Corrêa da Silva, pejoratively called *Fofão da Augusta*, due to his physical characteristics (similar to those of a stereotyped character on Brazilian television) and to his habit of frequenting the famous São Paulo's street (Rua Augusta). In the end, we propose a discussion about the possibilities including the sidelined subject, the *other*, showing that he can be individualized and that this avoids prejudiced stereotyping.

## Keywords

Media discourse, mining in Brumadinho, Ricardo Corrêa da Silva, Fofão da Augusta, the engineering of consent.

## Introdução

Para entendermos a criação, o funcionamento e a manutenção de valores simbólicos que podem ser identificados nos discursos jornalísticos, é preciso pensá-los como integrantes de um projeto maior, um projeto de convencimento social que, por ter esse fim, deve tentar se manter de forma a ser pouco percebido, uma espécie de tela transparente, porém contingente. Não se explicita, mas pode ser notada ao fazermos o exercício abstrato e retrospectivo de nos debruçarmos sobre o processo primordial e estruturante de estabelecimento de relações. Dessa maneira, emerge o sentido, a significação. Tal processo científico de análise é caro a autores das Ciências Sociais e Humanas, como nos estudos do discurso<sup>2</sup>; também, a nós, será vital.

Trata-se de mostrar como o jornalismo, seguindo tendências de uma ideologia da globalização e sua massificação, integra um projeto maior de poder, com raízes econômicas profundas, o que impacta fortemente seu sentido de *ser* na sociedade: o ingrediente humano, o social e o de promoção de equidade pela informação. Essa promoção passou a ser validada a partir de números de audiência, dados de acessos, alcance, capilaridade e menos por seu teor e seu conteúdo de responsabilidade social. Assim, há um apagamento do sujeito na mídia em diversas instâncias, desde as formais até as de conteúdo.

O repórter não fala em primeira pessoa. Não parece contar o que testemunhou, mas usa de uma linguagem com *efeito de sentido* de objetivação, o que, obviamente, não passa de um efeito, já que imparcialidade absoluta é um fetiche idealizado e publicitariamente construído como sinônimo de credibilidade. O interlocutor passa a não ser educado a ouvir versões e selecionar as que têm mais embasamento em dados ou razoabilidade comprováveis. A sua criticidade dependerá de seu nível de interesse para construí-la por si próprio, uma vez que

---

2 O principal autor da semiótica de matriz francesa, Algirdas Julien Greimas, produz seu *paradigma semiótico* (ZILBERBERG, 2006) a partir de inspirações antropológicas lévi-straussianas; linguísticas saussurianas e hjelmslevianas; formalistas, da Escola de Praga e da Rússia, com Valdimir Propp; fenomenológicas husserlianias e de Merleau-Ponty. Autores como Zilberberg, Landowski e Lottman vão manter essa tradição estrutural, assim como pensadores de outras áreas, como Latour, na antropologia.

ele recebe como verdade uma narrativa pasteurizada, produzida com um suposto distanciamento, envelopada. Assim, abre-se um caminho para alternativas às mídias tradicionais, em espaços nos quais há maior intersubjetividade – como a internet e as redes sociais: linguagem menos formal, interatividade etc. – e menos prescrições, como ocorre na imprensa que se pretende fiscal da sociedade e da política para alguns assuntos, sendo omissa em outros de mesma natureza.

A descrição do sujeito na mídia, os entrevistados ou chamados *personagens*, termo de gosto duvidoso, já que não se trata de ficção, não escapam a essa lógica midiática de generalização. O tempo na TV e no rádio e o espaço no jornal, seja impresso ou on-line, são curtos, e as narrativas são estereotipadas em grande parte das vezes<sup>3</sup>. Esses sujeitos, assim como as marcas de pessoa (subjetividade) na linguagem do repórter e do apresentador, passam por um apagamento de suas identidades, por meio de generalizações e de formatos narrativos gastos, o famoso manual, mesmo que este seja implícito ou transmitido oralmente nas redações. Além desse aspecto formal que altera seu estatuto, a construção de seu *éthos*, esses sujeitos também são vistos sob a lógica de mercado. São aqueles que devem trabalhar, contribuir, seguir as normas etc., ou são sancionados negativamente. O olhar diferenciado, individualizado, contextualizado não parece existir, não parece haver tempo ou empatia para tais narrativas, contudo, vivemos delas, talvez por isso o *storytelling* não tenha deixado de ser o eixo fundador de qualquer projeto, seja publicitário ou jornalístico. As tentativas de humanização, mesmo escondendo intuitos efetivos de desumanização – comércio selvagem, venda de produtos pouco efetivos – estão a todo tempo sendo apresentadas como estratégias de manipulação por sedução ou por provocação.

Lançamos um olhar metonímico e demorado (GREIMAS, 2017) sobre as questões, uma nova forma de construção de narrativas que deve, sem dúvida, estar ligada a uma nova forma de construção de sistema de valores socialmente.

---

3 Podemos dizer que podcasts, blogs e sites em redes sociais quebram essa clausura do tempo enxuto e apresentam mais possibilidades de identificação intersubjetiva com o interlocutor, contudo, o lastro com uma razoabilidade narrativa nem sempre é presente. Por isso mesmo, muitas pessoas que procuram esses meios apenas são atraídas por critérios patêmicos, afetivos, que reiteram suas crenças, seu *sistema de valores*.

Enquanto o capitalismo selvagem liderar cada instância de nossos processos sociais, direta ou indiretamente, seremos menos capazes de perceber e de enxergar o outro.

### **O jornalismo e o consenso: a violência discursiva que subjaz aos projetos de poder**

Um persistente sonho americano, desde seu processo de luta por independência, sempre foi a dominação pela supremacia. Assim que as 13 colônias americanas se tornaram independentes do Reino da Grã-Bretanha, em 1776, houve o início de um processo expansionista (RICUPERO, 2017), em princípio territorial – incorporação de regiões como a da Louisiana, por meio de compensação financeira à França; ou a compra do Alaska da Rússia. No decorrer de sua história, os tipos de dominação foram ocorrendo e se justificando ora por critérios divinos (Destino Manifesto) ora pela diplomacia da inteligência (o chamado *soft power*), tornando-se, assim, mais fluídos e híbridos. Por que, contudo, iniciarmos nossa análise recorrendo a eventos remotos? Tudo ficará mais explícito nas linhas a seguir, contudo, podemos responder de forma mais direta e simplificada ao lembrarmos que o modelo fluido de dominação americana é o que se tornará hegemônico e determinará desde fluxos financeiros a processos econômicos e sociais, especialmente a partir do século XX, de forma mais atuante após a Segunda Guerra Mundial, mesmo com o latente enriquecimento já após a Primeira, atingindo o ápice com a “Teoria da Modernização” (PARSONS *et al.*, 1965), quando o colonialismo moderno e a dependência do sul hemisférico em relação ao norte se institucionalizam cientificamente.

Esse modelo norte-americano a ser seguido, contudo, foi construído ao custo de articulação intelectual, típico de uma guerra *invisível*. Diversos autores escreveram sobre isso. O que nos interessa nessa lembrança é a ideia da *fabricação de consensos*, o esforço científico para transformar uma ex-colônia periférica no farol do mundo, processo em que se insere o jornalismo e outros modos produtivos e de organização que contemplam estratégias de convencimento. Podemos adiantar: não foi por benção divina.



Jessé Souza (2020) destaca o papel de Edward Bernays (2011, 1955) como articulador de um processo de convencimento de massas imprescindível para fazê-las agir a despeito de seus próprios interesses. Inspirado no pressuposto de Lippmann (2015) de que a maioria das pessoas sofre de carência cognitiva e, por isso, precisaria de uma suposta elite *esclarecida* para conduzi-la, Bernays gostava da ideia de manipulação do inconsciente coletivo:

Edward Bernays, duplamente sobrinho de Sigmund Freud, havia se acostumado desde a infância a ouvir as histórias sobre a importância e o poder da vida inconsciente, com suas ilusões, regressões e repressões. Ao contrário do tio, preocupado em compreender a vida inconsciente para ampliar o controle consciente do indivíduo sobre si mesmo, o sobrinho se encantava com as possibilidades de manipulação do inconsciente individual e coletivo para a fundação de um novo ramo de negócios; o de conselheiro de relações públicas de empresas e partidos políticos. (SOUZA, 2020, p. 70)

Assim como Lippmann, que, ao aconselhar Woodrow Wilson, conseguiu transformar um povo até então pacifista em ávido pela entrada do país na Primeira Guerra Mundial, exatamente como pretendia o governo; Bernays também alcançaria feitos estrondosos, primeiramente na iniciativa privada – indústria do cigarro<sup>4</sup> – e depois no governo americano. Tanto no primeiro caso quanto no segundo, ele teve apoio da mídia em estratégias obscuras.

A “fabricação do consenso” de Bernays (1955) foi a forma como a elite americana desenvolveu estratégias, muitas delas sustentadas por ideais científicos, em pesquisas que tinham o vultuoso patrocínio dessa mesma elite, para determinar o modo de ação e de reação sociais, ou seja, um “eufemismo para a manipulação deliberada das massas contra seus interesses” (SOUZA, 2020, p. 67).

---

4 Antes do tradicional desfile de Páscoa de Nova York, em 1929, Bernays convidou mulheres – a quem, até então, era interdito socialmente o ato de fumar – para participar e lhes deu cigarros. Na ocasião, contratou fotógrafos de todos os jornais. A ousadia virou capa do The New York Times e encabeçou a campanha das mulheres pelo sufrágio universal, politizando a ocasião em que os cigarros acesos ganharam o pomposo título de “tochas da liberdade”, cunhado pelo próprio Bernays. A ligação entre autonomia feminista e o tabagismo tinha como pano de fundo a *Tobacco Company*, que produzia os cigarros *Lucky Strike* e que havia contratado Bernays.

Indo ao encontro desse princípio de uma dominação por *mão invisível*, uma variedade grande de autores produz estudos que teorizam tais estratégias, tipificando-as, formando uma espécie de gramática de um novo imperialismo, o qual Souza chama de informal. É o caso da “estratégia da abordagem indireta”, de Liddel Hart (1967), defendida e ampliada por Bernays, que consistia no uso de novos meios de comunicação como plataformas de ataque a governos por meio da produção de notícias mentirosas. Qualquer semelhança com tempos atuais não é acidental. É de lá que surgiu a inspiração para o comportamento de grupos que Chomsky chama de “reacionários ultranacionalistas”<sup>5</sup> (NOAM..., 2019, tradução nossa), com a diferença de que, hoje, esses grupos contam com a propulsão exponencial das redes sociais. Outros exemplos de autores que tratam de tipificações de dominação simbólica são Lind (1989), a respeito das “guerras de quarta geração”; Mann (1992) sobre a *teoria do caos e o pensamento estratégico*; Korybko (2018) sobre as “guerras híbridas” etc.

Esse uso da ciência, seja para descrever, seja para justificar e institucionalizar as formas simbólicas de dominação é o que, para Souza, explica o fato de setores marginais da sociedade defenderem alguns princípios hegemônicos que não os beneficiam. O autor faz uma discussão interessante, que pode ser adaptada aqui como forma de incentivo à reflexão. Jessé elenca a distribuição do trabalho em três níveis: 1) produtores: aqueles que geram conhecimento. Nessa categoria está a ciência; 2) operadores: especialmente os que usam esse conhecimento para fins práticos, como no caso do direito e da economia; e 3) divulgadores: jornalistas e conglomerados de comunicação. Apesar de não ser a mais prestigiosa das instâncias, uma vez que não gera conhecimento ou fatos, a imprensa é demasiadamente importante, por sua capilaridade e por servir de porta-voz a interesses que divergem entre si – mesmo se considerarmos aqueles veículos que tentam equilibrar essas forças tensivas. Daí a imensa relevância da mídia e o não menos imenso interesse de aspirantes ao poder em dominá-la. Tomemos mais

---

5 No original: “Ultrnationalist reactionary”.

um ponto discutido pelo autor em outro trecho do livro. Jessé Souza (2020) faz um mergulho epistemológico em raízes sociológicas brasileiras e aponta motivos para classes menos favorecidas reproduzirem interesses hegemônicos contrários aos dessas próprias parcelas menos abastadas, numa “adesão popular de setores que não têm nada a ganhar com a mercantilização” (p. 37). Isso é feito a partir de uma engenhosa observação a respeito de uma construção abstrata, que se origina em uma parcela da ciência comprometida com interesses liberais, o que acabou tendo como pilar a separação em termos simbólicos entre Estado e povo, apesar de aquele ser a expressão deste. Impessoal, então, o Estado (e a política) se torna alvo de fúria daqueles que escolhem seus representantes. É a máxima de que *todo político é corrupto*. Assim, não nos reconhecendo nas nossas próprias escolhas, optamos por uma aproximação afetiva com o mercado, que seria idealizado como a semente de valores democráticos, de autodeterminação e de liberdade. Passamos a odiar a política e os políticos, sem lembrar que foram eleitos por nós, mas não fazemos o mesmo com o mercado, que é o responsável pelo sucesso de uns em uma incidência muito menor do que pelo colapso de outros<sup>6</sup>. Passamos a acreditar que a economia é sempre boa para todos, máxima cruel de dominação capitalista pela fabricação de consenso.

Para Souza (2020), a semente de todos esses eventos se encontra no que ele chama de “racismo primordial” (p. 18). Segundo o autor, a base da vida social e política, anterior ao que denomina “racismo racial”. Assim, a manifestação racial é uma das variantes possíveis do primordial. A ideia é ligada à noção de uma diferença ontológica entre os seres humanos, potencializada pela religião antes do Iluminismo e, após, continuada pela ciência que herdou da primeira seu estatuto de pensamento hegemônico. A religião seria a “primeira forma de produção dessa gramática da desigualdade” (p. 22), ao fazer a separação entre o corpo (carnal, pecador) e o espírito (elevado, sagrado). A ciência manteria

---

6 Parte dessa discussão sobre distinção entre mercado, política e o papel do jornalismo nesse cenário, fizemos em um artigo para a revista eletrônica *Observatório da imprensa*, com outro enfoque, contudo: o contexto da cobertura jornalística do coronavírus (MOREIRA, 2020).

essa dicotomia ao estender o ideal abstrato de espírito elevado ao de erudição. Por outro lado, o corpo ligar-se-ia aos trabalhos braçais, menos valorizados por uma elite majoritariamente branca, que, ainda como herança da religião, tem na heterossexualidade seu valor eufórico, assim como a hierarquização patriarcal da sociedade. O corpo suado e rústico faria referência a algo de menor nobreza, precisamente à escravidão, que se corporifica na pele negra. É aí que surge o “racismo racial”. Após o fim da escravidão pelo mundo, contudo, começam, muito lenta, mas progressivamente, as tentativas de apagamento de racismos explícitos e o preconceito se volta, por exemplo, contra o homem ou a mulher sem instrução, muitas vezes negros, em função de um contexto histórico de exclusão secular. O racismo se camufla em outras manifestações, mantendo-se exatamente o mesmo e alvejando as mesmas vítimas. A ideia latente, aqui, é a da intolerância ao diferente, o ódio à alteridade: o mesmo que separava homens ditos *de bem* dos pecadores – e que se reincorpora em nossos dias. Esse racismo primeiro e estrutural se reproduz nos discursos e na representação dos sujeitos na mídia, também. O sujeito à margem da sociedade não tem voz ou lugar de fala, e para que ele não se revolte contra a brutalidade simbólica – ou violência simbólica (BOURDIEU, 2011) –, precisa ser domesticado e acreditar que esse sistema lhe dá possibilidades de ascensão se, e somente se, ele fizer a sua parte na relação contratual implícita: trabalhar duro, esforçar-se, desejar que a economia melhore e beneficie a elite pois, assim, terá emprego. A construção da ideologia norte x sul mundial não difere dessa lógica. O Norte tem a tecnologia e a expertise. O Sul deve seguir seus modos de produção.

Seguindo o raciocínio do sujeito preterido, deixado à margem da instância de participação social, recorramos ao sociólogo peruano Aníbal Quijano (1978). De acordo com o autor, o termo *marginal* teria origem no que se convencionou chamar de “problema das populações marginais” (p. 18). Essas populações eram, precisamente, compostas por grupos sociais formados após a Segunda Guerra Mundial, a partir do advento de processos migratórios e da urbanização das cidades. A localização geográfica dessas pessoas nos centros urbanos era periférica e suas

condições de acesso à saúde e higiene, precárias. Em função disso, foi havendo uma *crystalização* semântica e estereotipada do lexema e, por consequência, das pessoas a que ele denominava. Quijano nota que a ideia avança para o conceito de inconsistência entre grupos – aquele ao qual pertencem esses indivíduos e o dito grupo de *referência*. Esses antagonismos serão patentes em diversas instâncias, desde a financeira até a social e a de proteção jurídico-institucional. De todas as formas, marcadamente, a marginalidade é, para o autor, resultado de dominação e estratificação na sociedade:

A marginalidade pode se apresentar como *marginalidade total*, ou seja, como o pertencimento e participação dos membros apenas nos elementos e/ou estruturas marginais em cada um destes setores institucionais; ou como marginalidade correspondente a um ou mais desses setores institucionais. Nestes termos, poder-se-á identificar marginalidade social total ou, então, a marginalidade econômica, ou a marginalidade social, ou a marginalidade política, ou a marginalidade ecológica, ou a marginalidade cultural e psicológico-social. (QUIJANO, 1978, p. 38)

Para Gayatri Chakravorty Spivak (2010), “no contexto de produção colonial o sujeito subalterno não tem história e não pode falar” (p. 85). Esse silenciamento, ou apagamento do sujeito subalterno (à margem) parte, de acordo com a autora indiana, da representação desses sujeitos por outros, que pertencem a um grupo discrepante – de homens brancos – tomado por uma visão ocidental etnocêntrica. Estes, então, construiriam um *éthos* de um *outro sujeito*: “a gravidade do imperialismo foi ele ter sido ideologicamente imbuído do sentido de uma ‘missão social’” (SPIVAK, 2010, p. 105). Novamente, aí, está questão da alteridade, nascedouro da intolerância modalizadora de discursos odiosos e que têm, segundo Diana Luz Pessoa de Barros (2016), “a organização narrativa dos discursos intolerantes como discursos de sanção; seu caráter fortemente passional, com ênfase nas paixões do medo e do ódio; os percursos temáticos e figurativos da diferença” (p. 8). Esse outro, esse diferente, pode ser a mulher, historicamente marginalizada, representantes da população LGBTQI+, negros, pessoas com alguma deficiência, pobres, indivíduos cerceados de acesso à instrução etc.

Tais discursos que tratam da alteridade estão presentes, desde sempre, nas narrativas midiáticas, podendo ser reforçados ou atenuados por elas. Tomamos de empréstimo o que observou Rosana de Lima Soares sobre as questões que aspiramos alvejar:

As chamadas “figuras de alteridade” [...] presentes nas mídias sinalizam, de maneira privilegiada, pontos de confluência e articulação de estigmas. É sempre em relação ao um outro, *diferente de nós (e supostamente inferiorizado na dinâmica social)*, que os estigmas apontam suas especificidades, respondendo a uma questão que acompanha, insistentemente, os discursos midiáticos: *como, afinal, (re)presentar o “outro” de modo equilibrado e, sobretudo, ético?* (SOARES, 2020, p. 18, grifo nosso).

O que nos cabe ressaltar até aqui: o processo é complexo e envolve um denso estudo sociológico, histórico, cultural, semântico, linguístico e semiótico. Uma análise discreta, tomando-se apenas uma dessas perspectivas, poderia ser tecnicamente perfeita e até mais detalhada, mas desconsideraria pressupostos indispensáveis à emergência mais plural do sentido nesses textos jornalísticos. É essa nossa intenção ao propor a transdisciplinaridade: apontar a densa teia de relações estruturais intrínsecas que sustenta esses discursos. Sabemos, contudo, da impossibilidade de que o tema seja exaurido, nem é esse o nosso objetivo. Metodologicamente, acreditamos na riqueza da confluência teórica para chegar às nossas conclusões.

Passaremos, então, à análise de duas reportagens. A primeira delas retratava um sujeito coletivo: as vítimas do rompimento da barragem da mineradora Vale, ocorrida em janeiro de 2019, em Brumadinho, Minas Gerais. A segunda, um perfil de Ricardo Corrêa da Silva, pejorativamente chamado de Fofão da Augusta.

### **Notícias de (mais uma) tragédia**

Em janeiro de 2019, a região do Córrego do Feijão, na zona rural do município de Brumadinho, em Minas Gerais, foi tomada por uma avalanche de lama após o rompimento da barragem da mineradora Vale. O fato se deu menos

de quatro anos após o colapso de outra barragem, em novembro de 2015, da Samarco Mineração, *joint venture* operada no Brasil pela Vale, tendo, ainda, em seu quadro societário, a anglo-australiana BHP Billiton. Distritos de Mariana, Minas Gerais, principalmente o de Bento Rodrigues, o de Gesteira e o de Paracatu de Baixo foram devastados. A lama tóxica seguiu pelo curso do Rio Doce até chegar ao mar. O primeiro dos rompimentos matou 19 pessoas. O segundo, em Brumadinho, ao menos 251, além de outras vítimas permanecerem desaparecidas.

Apesar do pungente drama humano e de responsabilidade socioambiental, tanto por parte da Vale quanto dos órgãos fiscalizadores em diversas instâncias, na data do segundo rompimento ninguém havia sido preso pelo primeiro evento, ocorrido anos antes. As indenizações também não haviam sido pagas, à exceção de casos em que houve acordo extrajudicial, segundo reportagem da *BBC Brasil* (SCHREIBER, 2019). Diante desse cenário desolador, curiosamente, em 2018, a mineradora calculava o lucro milionário a ser dividido entre os diretores da multinacional:

Desde novembro de 2015, quando uma barragem da mineradora Samarco rompeu em Mariana (MG) matando 19 pessoas e causando um desastre ambiental, sua controladora brasileira, a Vale, conseguiu retomar seus lucros e *distribuir bônus polpudos* a seus executivos. Como recompensa pela alta dos lucros em 2017, a mineradora prometeu pagar em 2018 a seis integrantes da diretoria executiva um total *R\$ 30,9 milhões em bonificações*, segundo o Formulário de Referência que a empresa produz anualmente. (SCHREIBER, 2019, grifo da autora)

Procurada, à época, “a assessoria da Vale disse que a empresa está totalmente empenhada em atender as vítimas em Brumadinho e não poderia se manifestar” (SCHREIBER, 2019), contudo, a reportagem também informa que os bônus foram cancelados posteriormente, em função do novo evento, sem informações mais detalhadas por parte da empresa se em caráter temporário ou definitivo. As multas ambientais ainda eram contestadas judicialmente pela Vale na ocasião da reportagem, além de a empresa ter recebido o benefício, na justiça, de extinção de algumas sanções financeiras que somavam centenas de milhões de reais.

Pouco mais de oito meses após esse cenário, o repórter Marcos de Moura e Souza (2019) produziu uma narrativa jornalística para o *Valor Econômico*, cujo foco era um fato denunciado e reconhecido por autoridades locais: a quantidade de pessoas de fora de Brumadinho que estavam se aproveitando da tragédia para ir à cidade e tentar se beneficiar de valores pagos em caráter emergencial e temporário para famílias de pessoas atingidas.

Para começarmos com as questões teóricas, cabe lembrar a lição de Benveniste (1991) sobre o uso da terceira pessoa do singular nas narrativas. Esse uso é empregado para produção de um efeito de impessoalidade, de objetividade. O *e/le* pode designar uma imensidão de pessoas ou mesmo coisas. Por isso, Benveniste o chama de não pessoa, em contraposição a pessoa (*eu/tu*). O *ele* foi e ainda é a escolha em relatos em que se deseja um apagamento de marcas de proximidade, ou seja, subjetividade. Isso ocorre em textos científicos, jurídicos e nos jornalísticos, aqueles que pedem um *distanciamento* do enunciador. Contudo, ainda assim, há outras marcas que demonstram a *presença* na enunciação. Elas podem ser identificadas e é o que nos interessa. Sendo a semiótica o exercício teórico metodológico de extração de valores sintáticos da enunciação, passemos à explicitação dessas estruturas semânticas, narrativas e/ ou discursivas em nosso objeto de análise.

O título “Brumadinho vive entre a dor do luto e satisfação do consumo” já aponta para um *objeto-valor*: dinheiro e a euforização capitalista. Ora, como não reconhecermos a sanção positiva do *mercado*, alertada por Jessé Souza, já de início? A máxima do *dinheiro que traz felicidade...* O suporte em que a matéria é veiculada é um jornal de economia, o que não impediria uma análise que considerasse os impactos humanos, mas, no texto em questão, foram deixados à margem. O relato é de que a população estaria se beneficiando com o auxílio emergencial. Em toda a reportagem, há apenas duas linhas que fazem referência à tragédia que matou centenas de pessoas, todo o restante se dedica a afirmar que a população estaria eufórica com o valor de R\$ 998 mensais, que, nas palavras do enunciador, promoveram “a satisfação do consumo fácil” (MOURA E SOUZA, 2019) no município.



Isso porque, segundo ele, “Brumadinho se viu, de repente, mergulhada em uma inédita febre de consumo”. Pode-se notar que já há uma judicação por parte do enunciador, que não deixa ao seu enunciatário a possibilidade de tirar conclusões próprias. Também não há uma curva narrativa. O texto apenas reitera o título e segue linear nessa asserção. A transformação conjuntiva é óbvia e deliberadamente explicitada desde o começo. O *sujeito* (população) vai em busca do *objeto* (auxílio financeiro), recebendo-o por *doação* – mas com uma valorização de *apropriação*, pois a reportagem cria um efeito de sentido sancionador a respeito do recebimento de tal benefício para fins de um consumismo desregrado. O *destinador* (Vale) instaria o *destinatário* (população) ao consumo e nisso residiria a conjunção com o *objeto-valor*, por meio da modalidade factitiva do *fazer-fazer* (GREIMAS, 2014). A Vale, do papel actancial de responsável por uma tragédia passa a desempenhar o de empresa assistencialista: “os sentimentos são de alegria e, principalmente, alívio financeiro. Sentimentos proporcionados pela própria Vale” e desde que “o *dinheiro da Vale* aflorou nas contas correntes dos moradores” (grifo nosso). Aliás, há uma reiteração do início ao fim de que o dinheiro pertenceria à empresa de mineração e não seria dos moradores por direito de reparação. Sem identificar qualquer fonte, a reportagem especula: “Moradores contam que há muito mais carros circulando e que até cirurgias de *implante de silicone* viraram um hit, *pagas com dinheiro da mineradora*” (grifo nosso). Em outro trecho, a especulação é assumida explicitamente, sem qualquer lastro com um trabalho de apuração jornalístico, não passando, uma vez mais, de publicidade a boatos: “há muitas especulações – não confirmadas pela Vale – de que em 2020 a empresa pagará mais R\$ 35 mil aos moradores ou que estenderá por mais três anos as parcelas mensais do salário-mínimo”. O repórter opta pela divulgação do boato, mesmo tendo apurado a informação oficial, o que só revela no fim da reportagem: “a *bonança* tem prazo para acabar. Pelo acordo firmado, a Vale deposita em dezembro [2019] a última parcela dos pagamentos aos moradores” (grifo nosso). Só se menciona *en passant*, e na metade final do texto, que os benefícios “foram definidos em um termo de acordo preliminar (TAP) assinado com o Ministério Público, com a Defensoria Pública e com a Advocacia-

Geral da União e de Minas Gerais”. Portanto, não há benfeitoria, como se parecia fazer crer. A enunciação, contudo, insiste em construir um *éthos* eufórico da Vale:

*O dinheiro pago pela Vale na cidade provocou ainda um outro efeito curioso: o abandono do trabalho. Diretores da Câmara de Dirigentes Lojistas (CDL) e funcionários da prefeitura dizem que vários moradores que tinham empregos de baixos salários optaram por viver apenas da ajuda da Vale. Pedreiros, diaristas, pessoal de cozinha, caseiros, jardineiros sumiram da praça. (MOURA E SOUZA, 2019, grifo nosso)*

A afirmação não apresenta dados oficiais, como orienta a cartilha jornalística – manual, esse, seguido à risca, por exemplo, na reportagem anteriormente apresentada, da *BBC Brasil*. Nessa, no lugar de números de fonte confiável, há apenas uma pretensa fidedignidade na fala de anônimos “funcionários da prefeitura” e “diretores” da CDL. Há menção ao diretor da CDL e à secretária municipal de Desenvolvimento Social, mas em outro ponto da matéria, e respondendo (agora nominalmente) a outras questões, mais pontuais, o que não nos leva a afirmar que nos momentos em que o autor se refere a “diretores da CDL” ou “funcionários da prefeitura” sejam essas as fontes. Poderíamos, no máximo, supor que fossem. Da mesma maneira, não há um dado sobre a quantidade e o perfil mais geral de pessoas que estariam recebendo o salário emergencial, estabelecendo-se, assim, uma correta e inquestionável distinção entre quem poderia estar sendo beneficiado irregularmente e quem realmente tinha direito aos recursos. Em vez disso, o texto afirma, genericamente, que uma “parcela grande de brumadinhenses” estaria feliz com a nova onda de consumo e com o recebimento dos valores. De forma contraditória, contudo, poucas linhas à frente, acusa pessoas de fora da cidade de serem responsáveis por inflar cadastros assistenciais e a densidade populacional, sem mencionar a quantidade de pessoas que se transferiu para a cidade para os trabalhos de resgate, cobertura de mídia, citando apenas ter havido também um fluxo de empresas contratadas pela Vale para reconstrução da cidade (mais uma vez, a empresa aparece como assistencialista). Além dos citados, também houve parentes de vítimas que moravam em outros municípios e vieram em busca de informações dos seus, mas a narrativa

resume o fluxo da seguinte forma: “Segundo a prefeitura, muitas pessoas viram uma oportunidade de começar a receber o dinheiro distribuído pela Vale mudando-se para Brumadinho”. Novamente, sem apontar quem da prefeitura teria dado tal declaração. Não há, também, um dado muito bem definido sobre esse aumento populacional. A reportagem apenas informa que dados “compilados pela prefeitura, com base em registros nos postos de saúde” mostravam que, em dezembro de 2018, havia “39,5 mil moradores, e, em junho deste ano [2019], 43,5 mil”, sem, contudo, apontar um detalhamento desses números preliminares. Da mesma maneira, o texto indica que a receita acumulada de Brumadinho passou de R\$ 52,5 milhões, em 2018, para R\$ 153,8 milhões entre janeiro e junho de 2019. Seria improvável que o comércio tivesse liderado essa explosão, mas a reportagem não explica. Usa, mais uma vez em desacordo com modelos tradicionais de jornalismo, dados de apenas uma loja para indicar que os comerciantes estariam lucrando. Outra dissonância com regras de cobertura jornalística é a citação explícita do nome dessa loja: trata-se de uma unidade da rede *Eletrozema*, de propriedade da família do governador de Minas Gerais, Romeu Zema, do partido Novo. Os funcionários da loja são usados como fonte, não uma, mas duas vezes. São os únicos a participar da reportagem, apesar da afirmação de que “o resultado dessa nova renda está por todos os lados. Lojas de celulares, de roupas, de sapatos, de móveis, de utensílios domésticos, salões de beleza, supermercados multiplicaram suas vendas”. Esses funcionários ouvidos dizem coisas do tipo: “vi uma senhora com seis carrinhos no supermercado dizendo que estava realizando um sonho” ou “Aqui na loja, teve gente que comprou três geladeiras de uma vez”. Nessa mesma direção apontam as demais entrevistas de pessoas apontadas como beneficiárias do “dinheiro da Vale”. Uma alega ter comprado um telefone e estranhamente se gaba do valor do bem: “comprei um iPhone XR de R\$ 3,5 mil. Comprei roupa, sapato e estou usando esse dinheiro também para sair à noite”. Outra, alega: “comprei uma cama”, o que parecia ser uma humanização – alguém que teria perdido tudo e estaria comprando novos móveis – logo recebe o complemento: “essa tragédia não era para ter acontecido, mas o dinheiro está ajudando muito”. Uma terceira pessoa que

a reportagem entrevista, antes desempregada e que teria comprado um fogão na semana anterior, constata: “a vida está voltando aos trilhos, com o novo emprego e com a *distribuição de dinheiro pela Vale*” (grifo nosso).

Apenas duas pessoas fazem um contraponto, expondo o que deveria ser a questão nuclear da reportagem: as apropriações indevidas dos benefícios por pessoas que fraudaram cadastros. Uma delas diz: “de uma hora para outra quem não perdeu parentes fica falando com os outros ‘caiu, caiu, caiu’, se referindo ao dinheiro que cai na conta todo mês” e complementa: “esse é um dinheiro de sangue que as pessoas vulgarizam e comemoram com ele”. A outra pessoa desabafa: “as pessoas ficam rindo da nossa cara, fazem festa, churrasco em cima da nossa dor, uma dor que não acaba”.

O que se pode concluir é que a reportagem, ao não diferenciar os casos e usar dados gerais, estimados, para tratar de uma questão específica, ou mesmo não apresentando dados e, ainda assim, afirmando incidência alta (“parcela grande de brumadinhenses”) de felicidade consumista entre os moradores, o enunciador cria um sujeito coletivo. Ele desenha seu *éthos* como uma unidade coesa, inseparável e, assim, conscientemente ou não, acaba por incluir nessa unidade parentes de vítimas da maior tragédia ambiental do país, que ainda choram seus mortos e permanecem desamparados. Tanto é esse o efeito de sentido produzido que o Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) divulgou uma nota, à época, condenando veementemente o conteúdo da reportagem (NOTA..., 2019).

### **Um outro olhar: um outro jornalismo**

Passamos à análise da reportagem “Fofão da Augusta? Quem me chama assim não me conhece” (FELITTI, 2017). De início, o título já instaura uma estrutura do tipo polêmica pressuponente de um fazer interpretativo que, por sua vez, deverá ser ativado por modalidades (GREIMAS; COURTÉS, 1983) de tipo epistêmicas (*crer-ser x crer não ser*) e também veridictórias (*ser x parecer*). Nota-se, portanto, que o apelo à intersubjetividade é maior, legando ao enunciatário seu estatuto de analista e intérprete de um enunciado prestes a ser apresentado, sem conclusões prévias.

O texto de Chico Felitti apresenta Ricardo Corrêa da Silva, figurativamente familiar aos frequentadores da rua Augusta, em São Paulo, mas que poucos tiveram, como o repórter, a empatia e a curiosidade de saber quem ele realmente era. No subtítulo, o enunciador nos convida a um mergulho no “universo trágico e violento do morador de rua que São Paulo inteira conhece – mas que ninguém sabe quem é”. Por ter silicone no rosto e o material ter se movido um tempo depois, deixando-o com grandes bochechas, passou a ser chamado, de maneira pejorativa, de Fofão da Augusta, uma dupla referência: ao personagem infantil com grandes bochechas da década de 1980 e a uma das ruas mais populares da capital paulista.

Há uma positiva quebra de expectativas também na primeira foto da reportagem, pouco abaixo do subtítulo: uma imagem que nos toca afetivamente, de uma criança, em preto e branco (Figura 1). É como somos introduzidos ao ser humano Ricardo, o perfilado por Chico Felitti. Só mais abaixo, na reportagem, surge a foto pela qual ele é mais conhecido (Figura 2).

### "Fofão da Augusta? Quem me chama assim não me conhece"

O repórter Chico Felitti mergulhou por quatro meses no universo trágico e violento do morador de rua que São Paulo inteira conhece — mas que ninguém sabe quem é.

by **Chico Felitti**  
BuzzFeed Contributor

Ver 31 comentários



Figura 1: Foto de Ricardo na infância

Fonte: Felitti (2017).

O texto também é um esgarçamento definitivo, consciente, uma cisão com a empoeirada e apática fórmula repetitiva de se escrever para jornal: deixa marcas de uma *presença sensível* na enunciação, a começar pela proximidade subjetiva, narrado em primeira pessoa – não menos jornalístico e documental por isso. Aliás, muito bem apurado, investigado e contado, o que nos leva a intuir que o efeito de objetividade é uma construção pouco efetiva. São outros os elementos que apontarão para uma peça jornalística equilibrada, sem dúvida. O enunciador começa instaurando uma inversão temporal que, em vez de apenas confirmar a imagem, instiga um desejo de prosseguimento na leitura. Haverá, aqui, uma curva narrativa, já podemos afirmar:

“Oi! O Fofão está no Hospital das Clínicas. Amputaram o dedo dele, que estava gangrenado. Ele tem surtos, quer bater em todo mundo e tem que ser amarrado porque arranca todos os acessos. E não diz coisa com coisa.”

Essa mensagem de Facebook piscou no celular durante o almoço do domingo de Páscoa deste ano, 16 de abril, na casa da minha mãe. Quem tinha escrito era uma analista de sistemas com quem eu nunca tinha conversado na vida, na vida real ou na virtual, mas que era minha amiga de Facebook há anos.

Fofão da Augusta é o apelido de um artista de rua que há mais de 20 anos entrega panfletos de peças de teatro na região da rua Augusta, no centro de São Paulo. Ele virou uma espécie de lenda urbana por causa da sua aparência. (FELITTI, 2017)



Foto sem data, de um dos vários textos na internet sobre a "lenda" do Fofão da Augusta.

Reprodução / Via [valebomba.blogspot.com.br](http://valebomba.blogspot.com.br)

Figura 2: Foto de Ricardo na fase adulta, na noite paulistana

Fonte: Felitti (2017).

Ricardo, assim como as vítimas de Brumadinho são exemplos da *Teoria da Situação Social Marginal*, discutida por Quijano (1978), e da subalternidade, de Spivak (2010). Segundo Diana Luz Pessoa de Barros, eles teriam quebrado contratos sociais implícitos de pertencimento a classes hegemônicas, por exemplo, ou de comportamento ditado por padrões heteronormativos: "sob essa visão, homossexuais não deveriam ser tolerados por prejudicarem a 'boa família brasileira', não se poderia tolerar o negro porque isso impediria um *pretense* branqueamento da nossa sociedade". (MOREIRA; LOPES, 2020, p. 24). No caso de Ricardo, ainda havia a quebra de padrões com uma estética que valoriza o modelo etnocêntrico europeu e norte-americano. Sua imagem era associada a, como citado em um blog na internet, de forma completamente lamentável, uma "aberração" (ELE..., 2009).

Diferentemente dos que o temiam e o apelidavam, a narrativa traz um relato humano, com um rico memorando a respeito da vida de quem tem um nome e uma voz. Tirando-o da sombra da subalternidade, o texto o chama pelo nome Ricardo 142 vezes. A reportagem ouviu desde pessoas que o viam sem falar com ele e tinham versões que alimentavam o imaginário popular de uma lenda urbana até pessoas realmente próximas, que puderam dizer quem foi Ricardo. A reportagem foi até a cidade natal de Ricardo, conversou com parentes, procurou amigos, desvendou um percurso, modalizando pateticamente o sujeito do ser, garantindo-lhe o que talvez jamais tivesse tido durante a vida: cidadania e reconhecimento como *sujeito próprio* e não como *outro sujeito* a partir de relatos hegemônicos, os mesmos que marginalizam o diferente.



Sua mão direita, que teve o dedo médio amputado, no domingo de Páscoa, 16 de abril.

Chico Felitti

Figura 3: Foto de Ricardo na fase adulta, no hospital

Fonte: Felitti (2017).

### Considerações finais

A enunciação é uma potente arma e pode construir um projeto de poder. De acordo com Barthes (1989), como toda classificação, a língua é opressiva. Ele



chega a comparar a língua ao fascismo. “O semiólogo francês considera o fato de que, se por um lado, a língua é assertiva e tem papel de constatação, por outro, ao se utilizar de signos, ela só existe se os mesmos forem reconhecidos, na medida em que se repetem, criando estereótipos” (MOREIRA, 2019, p. 221). Conclui-se: “assim que enuncio [...] sou ao mesmo tempo mestre e escravo” (BARTHES, 1989, p. 15).

Contaminada pelo *racismo primordial* (SOUZA, 2020), a enunciação no âmbito do círculo social pode colaborar para manter o sujeito marginalizado ou subalternizado, operando e estimulando os estereótipos, e o jornalismo se insere como parte de um sistema mais amplo e geral. Isso se dá em um ambiente modalizado para que tais práticas se tornem automáticas, por meio de *fabricações de consensos* (BERNAYS, 1955). Dessa maneira, a questão precisa ser pensada de forma estrutural e social, não apenas como um fenômeno isolado da mídia, como muitos críticos insistem em apontar. É necessária uma nova *episteme* que garanta a mudança de práticas encrustadas e impregnantes.

O advento do coronavírus (covid-19) levou Latour (2020) a nos provocar a agir contra os processos cada vez mais selvagens do capital:

Agora é que é a hora de fazer o balanço de fim de ano. À exigência do bom senso: “Retomemos a produção o mais rápido possível”, temos de responder com um grito: “De jeito nenhum!”. A última coisa a fazer seria voltar a fazer tudo o que fizemos antes. (LATOUR, 2020)

É a única maneira de se pensar em um fim do *epistemicídio*, conceito de Boaventura de Sousa Santos (1996)<sup>7</sup> sobre a violência do apagamento do próprio *existir*, por meio da instauração da subalternidade imposta e em decorrência de processos de colonização e neocolonização ainda existentes.

A própria noção de marginalidade é uma potencialização da mudança, desejo de autonomia (QUIJANO, 1978). Ou, como resumiu Grada Kilomba (2019), em seu *Memórias da plantação*: “todo o processo alcança um estado de *descolonização*;

---

7 O conceito foi revisitado e rediscutido por autoras como Carneiro (2005), Ribeiro (2019) etc.

isto é, internamente, não se existe mais como a/o 'Outra/o', mas como o eu. Somos eu, somos *sujeitos*, somos quem descreve, somos quem narra [...] tornamo-nos *sujeito*. (p. 144, grifo da autora).

A atual episteme dá sinais de falência sempre que se pensa na ideia de equidade. As mudanças começam pela redução de alteridades, visto que são partes constitutivas do nosso meio de perceber e ordenar o mundo. A ideia mesma de *diferença*, teorizada por Saussure (2006): um signo é aquilo que o outro não é. Na alteridade residem nossas possibilidades de expansão de sentidos. Por que, então, a exclusão em lugar da inclusão?

## Referências

BARROS, D. L. P. Estudos discursivos da intolerância: o ator da enunciação excessivo. *Cadernos de estudos linguísticos*, Campinas, v. 58, n. 1, p. 7-24, 2016.

BARTHES, R. *Aula*. Tradução de L. Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

BENVENISTE, É. Estrutura das relações de pessoa no verbo. In: BENVENISTE, É. *Problemas de lingüística geral I*. 3. ed. São Paulo: Pontes, 1991 [1966]. p. 247-259.

BERNAYS, E. *Crystallizing public opinion*. Nova York: Ig Publishing, 2011 [1923].

BERNAYS, E. *The engineering of consent*. Norman: University of Oklahoma Press, 1955 [1947].

ELE está no meio de nós. *Vale Bomba*, São Paulo, 29 set. 2009. Disponível em: <http://valebomba.blogspot.com/2009/09/ele-esta-no-meio-de-nos.html>. Acesso em: 12 mar. 2021.

BOURDIEU, P. *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 2011.

CARNEIRO, A. S. *A construção do outro como não ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

NOAM Chomsky: we must confront the “ultranationalist, reactionary” movements growing across globe. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal Democracy Now! Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qipuoA9QJeQ>. Acesso em: 9 jan. 2021.

FELITTI, C. Fofão da Augusta? Quem me chama assim não me conhece. *BuzzFeedNews*, São Paulo, 17 out. 2017. Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/br/felitti/fofao-da-augusta-quem-me-chama-assim-nao-me-conhece>. Acesso em: 11 dez. 2020.

GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. Tradução de A. C. de Oliveira. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. Tradução de D. F. da Cruz. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014 [1983].

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de A. D. Lima *et al.* São Paulo: Cultrix, 1983 [1979].

HART, B.H. L. *Strategy*. 2. ed. New York: Fredrick A. Praeger, 1967.

KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Lisboa: Orfeo Negro, 2019 [2010].

KORYBKO, A. *Guerras híbridas – das revoluções coloridas aos golpes*. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

LATOUR, B. Imaginar gestos que barrem o retorno da produção pré-crise. *Bruno Latour*, Paris, 29 mar. 2020. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/P-202-AOC-03-20-PORTUGAIS.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2021.

LIND, W. *et al.* The changing face of war: into the fourth generation. *Marine Corps Gazette*, Quantico, p. 22-26, 1989.

LIPPMANN, W. *The public opinion*. Jersey City: Start, 2015 [1922].

MANN, S. R. Chaos theory and strategic thought. *Parameters*, Carlisle, v. 22, n. 1, p. 54-68, 1992.

MOREIRA, F.; LOPES, J. Entrevista com a profa. Diana Luz Pessoa de Barros: a estratégia enunciativa nos discursos de ódio que marcam ambientes políticos e sociais na contemporaneidade. *Cadernos de Campo*, Araraquara, n. 28, p. 17-26, 2020.

MOREIRA, F. A placenta clariciana: o it vivo e seu instante-já-aleluia. *Estudos semióticos*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 212-235, 2019.

MOREIRA, F. O novo lugar do repórter na cobertura jornalística da covid-19. *Observatório da imprensa*, São Paulo, 1 abr. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3GT0IsH>. Acesso em: 8 jan. 2021.

MOURA E SOUZA, M. Brumadinho vive entre a dor do luto e a satisfação do consumo. *Valor econômico*, Belo Horizonte, 30 set. 2019. Disponível em: <https://glo.bo/3bGvtCx>. Acesso em: 7 mar. 2021.

NOTA do MAB sobre matéria veiculada pelo jornal Valor Econômico em 30/09. *Movimento de atingidos por barragens (MAB)*, São Paulo, 2 out. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3BIkKIP>. Acesso em: 6 mar. 2021.

PARSONS, T. *et al. Toward a general theory of action*. New York: Harper Torchbooks, 1965.

QUIJANO, A. Notas sobre o conceito de marginalidade social. *In*: PEREIRA, L. (org.). *Populações marginais*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 11-72.

RIBEIRO, D. *Lugar de fala*. São Paulo: Polen, 2019.

RICUPERO, R. *A diplomacia na construção do Brasil: 1750-2016*. Rio de Janeiro: Versal, 2017.

SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. Tradução de A. Chelini, J. P. Paes e I. Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006 [1916].

SCHREIBER, M. Tragédia em Brumadinho: quase três anos após desastre de Mariana, Vale ofereceu R\$ 30 mi em bônus recorde a seis diretores executivos. *BBC Brasil*, São Paulo, 1 fev. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47095802>. Acesso em: 10 mar. 2021.

SOARES, R. L. *Sutileza e grosseria da exclusão nas mídias*. São Paulo: Alameda, 2020.

SOUSA SANTOS, B. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Campinas: Cortez, 1996.

SOUZA, J. *A guerra contra o Brasil: como os EUA se uniram a uma organização criminosa para destruir o sonho brasileiro*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2020.

SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Tradução de R. G. Almeida *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZILBERBERG, C. *Razão e poética do sentido.* Tradução de I. Lopes, L. Tatit e W. Beividas. São Paulo: Edusp, 2006.

submetido em: 4 jun. 2021 | aprovado em: 30 set. 2021

## Fontes de informação na cobertura da posse presidencial de Jair Bolsonaro pela imprensa brasileira<sup>1</sup>

## Sources of information regarding the coverage of the presidential inauguration of Jair Bolsonaro in Brazilian press

*Terezinha Silva<sup>2</sup>, Gislene Silva<sup>3</sup>, Daiane Bertasso Ribeiro<sup>4</sup>, Rafael Rangel Winch<sup>5</sup> e Anaíra Sousa de Moraes Sarmiento<sup>6</sup>*

1 Agradecemos ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CPNq), à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), à Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação de Santa Catarina (Fapesc) e à Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) pelos apoios que colaboraram para a realização de nossas pesquisas, das quais este trabalho é parte.

2 Doutora em Comunicação pela Université Paris Nanterre e Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Docente do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e uma das líderes do grupo de pesquisa Transverso da UFSC. E-mail: terezinhasilva@yahoo.com.

3 Doutora em Ciências Sociais/Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Docente do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UFSC e uma das líderes do grupo de pesquisa Transverso da UFSC. E-mail: gislenedasilva@gmail.com.

4 Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UFSC e uma das líderes do grupo de pesquisa Transverso da UFSC. E-mail: daianebertasso@gmail.com.

5 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UFSC e integrante do grupo de pesquisa Transverso da UFSC. Bolsista Fapesc. E-mail: rafael16@hotmail.com.

6 Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UFSC, com bolsa Capes, e integrante do grupo de pesquisa Transverso da UFSC. E-mail: anairasmsarmiento@gmail.com.

## Resumo

Este artigo estuda e problematiza o uso de fontes de informação na cobertura jornalística sobre a posse de Jair Bolsonaro na presidência da República, em 1º de janeiro de 2019. Busca-se compreender de que modo a escolha de fontes condiciona o resultado da cobertura sobre a posse presidencial realizada pelos jornais *Folha de S.Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *O Globo*, pelos portais *UOL* e *G1* e pelas revistas *Carta Capital*, *Época*, *IstoÉ* e *Veja*. A análise de 208 textos evidencia e discute três principais problemas: a predominância de visões e posições de fontes oficiais, a baixa diversidade de atores da sociedade civil, e a não identificação de fontes.

## Palavras-chave

Jornalismo e política, cobertura jornalística, fontes de informação, posse de Jair Bolsonaro.

## Abstract

This article studies and problematizes the use sources of information in news coverage regarding the inauguration of Jair Bolsonaro in the presidency of the Republic, January 1<sup>st</sup>, 2019, in Brazil. The study seeks to understand how the choice of sources conditioned the coverage version of the presidential inauguration published by newspapers *Folha de S.Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, and *O Globo*, the sites *UOL* and *G1*, and the magazines *Carta Capital*, *Época*, *IstoÉ*, and *Veja*. The analysis of 208 texts highlights and discusses three main problems: the predominance of official sources and perspectives, the low diversity of civil society actors, and the use of unidentified sources.

## Keywords

Journalism and politics, news coverage, sources of information, inauguration of Jair Bolsonaro.



## Introdução

As relações entre o poder e a mídia hegemônica são históricas, de dependência mútua, e se refletem no tipo de cobertura jornalística realizada. A escolha das fontes que compõem os noticiários tem um papel estratégico, uma vez que define quem terá a voz amplificada, se haverá pluralidade nas perspectivas, de que forma as pessoas serão ouvidas, qual o lugar reservado à fala dos entrevistados na narrativa construída, quais documentos vão ser acessados, quais conteúdos e interpretações chegarão à sociedade. Uma série de valores e de posturas político-ideológicas permeia tal processo, fazendo parte de um movimento que é sempre de mão dupla, pois a mídia tanto participa da construção da realidade quanto se retroalimenta dessa construção, na qual seu trabalho e atuação ainda servem como instrumento de luta pelo poder (MOTTA, 2002, p. 13).

A chegada de Jair Bolsonaro à presidência da República, em janeiro de 2019, aconteceu em um contexto de significativa polarização política e social, após o golpe contra a presidente Dilma Rousseff, de intensas críticas de parte da sociedade à postura da imprensa no desenrolar do processo que levou à derrubada da presidenta, e de uma poderosa indústria de fake news, cujos tentáculos estão atualmente sob investigação judicial. Desde a chegada de Bolsonaro ao poder, há no país uma escalada de políticas neoliberais, de destruição de direitos e de políticas de proteção trabalhista, social, ambiental etc., além do avanço de discursos e práticas de extrema-direita que ameaçam a democracia brasileira e as possibilidades de convivência social e de respeito às diferenças.

Tal contexto nos motivou a pesquisar como as fontes escolhidas na apuração jornalística afetaram o resultado da cobertura da posse de Jair Bolsonaro. Consideramos o uso de fontes como a base fundamental das estratégias para captação da informação, destacando a correlação direta entre fontes escolhidas e narrativas e discursos jornalísticos. Há uma inseparabilidade entre as práticas de apuração, a adoção de determinadas fontes e o acontecimento configurado pela cobertura jornalística (SILVA *et al.*, 2020).

[...] uma cobertura jornalística envolve tanto as estratégias de apuração, composição e angulação dos assuntos nos materiais produzidos por repórteres e editores, e comumente classificados como sendo informativos/interpretativos (notas, notícias/matérias, reportagens, perfis), quanto o conjunto de produções explicitamente opinativas (editorial, colunas, artigos, blogs etc.) que colaboram para a compreensão do tema ou acontecimento tratado (SILVA *et al.*, 2020, p. 9-10).

Neste estudo, que é parte de uma pesquisa mais ampla<sup>1</sup>, nosso interesse se volta para as escolhas das mídias em visibilizar determinados relatos ou em deixar fontes ausentes do debate público em um momento em que já se manifestavam graves danos à democracia brasileira. Analisamos as fontes do noticiário produzido nos dias 1º e 2 de janeiro de 2019 pelos jornais impressos *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *O Globo* e os portais *UOL* e *G1*. Analisamos ainda as edições das revistas semanais *Veja*, *Carta Capital* e *Istoé* em período e cobertura correspondentes – última semana de 2018 e primeira edição de janeiro de 2019. O material empírico totalizou 208 textos.

### Fontes, poder e interesse público

A discussão sobre fontes no jornalismo remete, inevitavelmente, às relações entre os agentes da instância midiática – organizações de mídias e seus profissionais – e os atores do poder político-econômico; por isso, remete também às contradições envolvendo o princípio do interesse público como um dos fundamentos do jornalismo. Mesmo após a passagem da imprensa de opinião à fase de produção noticiosa em empresa capitalista, orientada também ao lucro e ao interesse privado, há mais de dois séculos, o interesse público se mantém como o grande sustentáculo do discurso de autolegitimação do jornalismo enquanto

---

1 A pesquisa sobre a cobertura jornalística da posse e início do governo de Jair Bolsonaro, em janeiro de 2019, foi desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Transverso – Estudos em Jornalismo, Interesse Público e Crítica, do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGJOR-UFSC). Os resultados aqui apresentados referem-se especificamente aos arranjos do uso de diferentes tipos de fontes a que veículos da mídia hegemônica recorreram nas edições dos dois primeiros dias de janeiro de 2019. O desenvolvimento e a conclusão da primeira parte da pesquisa foram divulgados em artigo anterior (SILVA *et al.*, 2020) com foco nas práticas de pré-apuração (aquelas nas quais há um investimento em apuração anterior ao acontecimento) e apuração em curso (aquelas realizadas apenas no decorrer do acontecimento). Na produção deste artigo contamos também com a colaboração de Valentina Nunes da Silva e Gabriela Almeida, integrantes do Grupo de Pesquisa Transverso, a quem expressamos nossos agradecimentos.

instituição social, como nos lembra Wilson Gomes (2009). Tal discurso afirma que o jornalismo se justifica porque serve ao interesse público, à cidadania, à formação da opinião pública, e é fundamental ao debate público e à democracia.

O paradoxo entre esse ideal normativo que coloca o interesse público como valor supremo do jornalismo e a prática jornalística concretizada em empresas privadas, cuja atuação é movida também pelo interesse privado e por intrincadas relações com grupos hegemônicos na sociedade, é tema que permeia parte significativa da tradição de estudos na área. A partir dos anos 1960, estudos clássicos do jornalismo trataram desse vínculo da imprensa com as elites política e econômica, destacando como as fontes selecionadas para informar e interpretar os fatos condicionaram a cobertura jornalística. Se o pressuposto é que o jornalismo tem um compromisso com o interesse público e com a cidadania, quem são os atores acionados para definir os contornos do que seria de interesse público nas notícias disponibilizadas para o debate coletivo?

Na chamada teoria da ação política, especialmente na abordagem de Edward S. Herman e Noam Chomski, com seus estudos sobre a imprensa norte-americana no contexto da Guerra Fria (TRAQUINA, 2005), já se apontava a dependência dos jornalistas em relação a fontes do governo e do mundo empresarial como um dos cinco fatores explicativos da submissão dos meios de comunicação aos interesses do sistema capitalista. Para esses autores, as notícias têm um papel propagandístico e ideológico, o que contribuiria para reforçar os pontos de vista do establishment.

Orientadas por outro paradigma e pressupostos, as chamadas teorias construcionistas do jornalismo (estruturalista e interacionista) também lançaram luz, já nos anos 1960 e 1970, sobre esse ponto nevrálgico da relação entre jornalistas e fontes com alto prestígio social e poder. Tais teorias questionam as abordagens instrumentalistas ou da ação política e seus pressupostos – a produção noticiosa como conspiração entre agentes sociais e a distorção intencional das notícias. Sua ênfase está na importância das rotinas profissionais criadas pelos jornalistas para realizarem o trabalho ante condicionantes organizacionais ou

contextuais, como as horas de fechamento da produção noticiosa e a quantidade de ocorrências a selecionar como notícia (TRAQUINA, 2005). Ambas entendem que as notícias são o resultado de complexos processos de interação entre agentes sociais: os jornalistas com suas fontes, com a sociedade e com os demais jornalistas – dentro ou fora de sua organização midiática. As duas perspectivas destacam a sensível relação entre jornalistas e fontes do poder, mas de maneiras particulares. A abordagem estruturalista enfatiza o papel das mídias na reprodução das ideologias dominantes, embora reconheça, ao contrário da teoria da ação política, a relativa autonomia dos jornalistas em relação a um controle econômico direto sobre a produção noticiosa. Nessa perspectiva teórica, no entanto, mesmo involuntariamente (HALL *et al.*, 1993), os meios se transformariam em instrumentos de controle social – um *aparelho ideológico do Estado* (ALTHUSSER, 1998). Como parte da indústria cultural, as notícias assim colaboram para a hegemonia ideológica na sociedade (TRAQUINA, 2005).

Ao tratarem da construção social da notícia, Hall *et al.* (1993) estabelecem a distinção entre “definidores primários” e “definidores secundários”. Para os autores, definidores primários são aqueles atores que primeiro definem o sentido para os acontecimentos, e, por conta do poder, da fácil acessibilidade aos meios de comunicação e posição de destaque em uma hierarquia de credibilidade, conseguem condicionar todas as interpretações posteriores. Assim, mesmo que os meios não estejam a serviço dos poderosos, reproduzem seus discursos adaptados à linguagem da notícia, fazendo que impressões particulares da sociedade pareçam ser do interesse de todos. Desta forma, contribuem para a manutenção de uma hegemonia ideológica na sociedade. Nesse processo, aspectos de produção da notícia, como pressão contra o tempo e necessidade de imparcialidade e objetividade, também seriam importantes e, de maneira combinada, facilitariam aos definidores primários o “*exagerado acesso sistematicamente estruturado aos media*” (Hall *et al.*, 1993, p. 229, grifo do autor).

A predominância dos definidores primários, assim como a autonomia e poder dos próprios jornalistas na definição e interpretação do que é noticiado,

também são reconhecidos pela perspectiva interacionista. Esta, porém, aponta a possibilidade de outros agentes – inclusive aqueles de menor capital econômico, político, social e cultural – também mobilizarem o campo jornalístico para suas atividades comunicacionais. Em certas situações, poderiam até vencer disputas interpretativas sobre acontecimentos e temas controversos (TRAQUINA, 2005). De qualquer modo, o acesso às mídias hegemônicas favorece aos que detêm mais poder na sociedade. A acessibilidade é facilitada não apenas por interesses, ideologias e sentidos compartilhados sobre o mundo, mas pela própria forma de distribuição da “rede noticiosa” (TUCHMAN, 1983), que organiza a rotina de produção jornalística no tempo e no espaço, a exemplo das sedes de governos, Congresso Nacional, Assembleias Legislativas, Federações de Indústrias, Supremo Tribunal Federal etc., já pré-determinando as ocorrências noticiáveis e os atores que as interpretarão.

As mídias hegemônicas e o jornalismo nelas praticado possuem, portanto, um papel ambíguo na cobertura e no debate dos assuntos de interesse público. Ao mesmo tempo que podem expandir sua visibilidade, publicidade e discussão, podem ainda reforçar distinções de poder entre os atores ao restringir o acesso de parte da sociedade civil, assim como suas questões e interpretações, além de facilitar a expressão de interesses e perspectivas de agentes do poder (MAIA, 2006). A profissionalização das fontes, sobretudo a partir dos anos 2000, tem reforçado a luta competitiva e desigual para acessar as mídias e influenciar a produção noticiosa e a interpretação de acontecimentos e temas públicos. Por outro lado, a internet tornou o ecossistema midiático mais complexo e menos dependente da mediação jornalística para a comunicação dos diferentes sujeitos sociais com distintos públicos. Cada vez mais variados atores – de políticos a ativistas e associações civis de diversos tipos – têm usado seus sites e perfis em redes sociais digitais para divulgar seus próprios conteúdos e interpretações (MARQUES; REBOUÇAS, 2019; ZILLER; TEIXEIRA, 2018), constituindo as chamadas mídias das fontes (SANT’ANNA, 2009). Estas, por sua vez, podem reverberar na cobertura jornalística – um espaço de visibilidade ainda importante e disputado, em razão de seu poder de legitimação de conteúdos e amplificação a variados públicos.

## **A centralidade das fontes na cobertura jornalística**

As fontes de informação situam-se no centro de toda cobertura jornalística. De acordo com Pinto (2000, p. 278), “as fontes são pessoas, são grupos, são instituições sociais ou são vestígios – falas, documentos, dados – por aqueles preparados, construídos, deixados”. Ainda segundo o autor, as fontes indicam posições e relações sociais, além de expressarem interesses e pontos de vista. Paul Lashmar (2019) também enfatiza a centralidade das fontes no resultado final dos produtos jornalísticos. Esse vínculo entre o que as fontes expressam e o teor do conteúdo publicado deriva, sobretudo, de como os jornalistas se relacionam com os seus informantes. “Os jornalistas são altamente dependentes das fontes e, se os relacionamentos fonte-jornalista parecerem simples como uma transferência unidirecional de informações, na prática, pode haver muitos níveis e complexidades no relacionamento” (LASHMAR, 2019, p. 1). Sendo um elemento basilar das narrativas veiculadas pelo jornalismo, as fontes podem ser acionadas em várias etapas da produção noticiosa, principalmente ao longo da apuração, processo marcado pela coleta de informações, cruzamento de dados e checagem de fatos. Como observa Patrick Charaudeau (2006), o jornalismo possui dupla responsabilidade ao “obter os meios de aceder a um máximo de fontes possíveis: verificá-las e apresentá-las” (p. 147).

Pesquisas sobre fontes jornalísticas têm longa tradição nos estudos da área, como mencionado no tópico anterior. O levantamento de Jorge Pedro de Sousa (2002) observa que elas oscilam entre uma visão que enfatiza a ideia de negociação do sentido para os acontecimentos entre jornalistas e fontes e uma visão mais pessimista, que vê o sentido dos acontecimentos como sendo previamente determinado, sobretudo quando as fontes detêm algum tipo de poder (SOUSA, 2002). Neste elenco de alguns autores e suas teorias, mapeados por Sousa, podemos ver a grande diversidade de questões implicadas na relação repórter e fonte. Resumidamente, seriam estas: em Leon Sigal (1973), são apontados os canais informativos de rotina, os informais e os de iniciativa dos próprios jornalistas. Em Gans (1979), as fontes informativas, institucionais, oficiosas e provisórias,

as passivas e ativas e as conhecidas e desconhecidas; a inércia das organizações noticiosas versus a atividade de fontes interessadas; a dominância de fontes por seu poder; credibilidade e proximidade com os jornalistas e, ainda, a escolha de fontes em função de seu posicionamento na estrutura social, de sua conveniência, fiabilidade, respeitabilidade e também em termos de necessidades e capacidade de produção da informação. Em Schlesinger (1992), enfatizam-se as táticas das fontes para ter acesso aos veículos por cativação e sensibilização dos jornalistas; seleção apropriada de meios-alvo; fornecimento de informações capazes de corresponder aos critérios de noticiabilidade e às convenções de jornalistas. Em Blumer e Gurevich (1995), há a discussão do conceito de fonte, que os autores consideram ambíguo e amplo, sinalizando a existência de diferenças entre fonte individual e fonte institucional, bem como a relação entre jornalistas e políticos, assentada em direitos e obrigações mútuas. Para Curran (1996), existem variações de pressão sobre os meios jornalísticos, do topo para a base, quando jornalistas se aproximam dos grupos socialmente dominantes, e da base para o topo, ao se aproximarem dos grupos sociais de base. Em Pinto (1997), há o destaque para a atuação do marketing político sobre os procedimentos jornalísticos, bem como a coexistência de conflito e cumplicidade entre jornalistas e fontes políticas, além de o autor observar o declínio de fontes identificadas em favor de fontes anônimas. Por fim, em Santos (1997), encontra-se o problema de as fontes burocratizadas tenderem a manter permanente disponibilidade de atendimento aos jornalistas, traçando antecipadamente a ocorrência de acontecimentos e, ainda, os espaços de cooperação, negociação e luta entre as partes, uma vez que objetivos de fontes e de jornalistas nem sempre coincidem.

Há autores que destacam outros tipos de fontes e aspectos que marcam a relação entre informantes e jornalistas. Michael Kunczik (2001) sintetiza as fontes em três grandes categorias: as de elite social, as que carecem de posição especial na sociedade e as fontes anônimas. Já Furio Colombo (1998) discute as fontes opacas, representadas por aquelas que não são transparentes, em que não há explicitação nem confirmação da informação, e as fontes credíveis,

que dão vistosa paternidade à informação. Miguel Alsina (2009), por seu turno, enfatiza outros elementos da produção noticiosa, como a desigualdade no acesso ao circuito da informação entre os agentes sociais, as estratégias que as fontes utilizam para influenciar o trabalho dos jornalistas; e ainda os jornalistas que podem subornar ou ludibriar suas fontes.

Perpassa estes estudos a problemática da diversidade das fontes como determinantes para coberturas que levam em consideração a importância da pluralidade de sujeitos e perspectivas na narrativa jornalística. No entanto, como pondera Carlos Jauregui (2018), a mera consulta a diferentes fontes não deve ser interpretada, necessariamente, como sinônimo de pluralidade. “Em muitas situações, diferentes pessoas são convocadas numa matéria para endossar uma mesma tese sobre algum assunto. Por outro lado, há reportagens com um número reduzido de fontes que conseguem apresentar maior variedade de perspectivas” (JAUREGUI, 2018, p. 56).

O tema também é abordado por Joana Ziller e Nísio Teixeira (2018). Eles explicam que a busca pela pluralidade de vozes na produção de notícias está entre um dos três eixos que se complementam durante a apuração: 1) verificação; 2) fontes e personagens; e 3) pesquisa. No primeiro eixo, inicia-se o contato com o fenômeno que se quer conhecer, entendendo suas implicações e contornos. No segundo, o jornalista inicia o contato com as fontes; busca idealmente uma diversidade delas, no sentido de proporcionar uma pluralidade de vozes e perspectivas político-ideológicas, além de garantir a polifonia do conteúdo a ser publicado. Por fim, o terceiro eixo corresponde à pesquisa de dados e à checagem deles. “A busca por documentos e pesquisas, além de entrevistas, são métodos tradicionais de apuração” (ZILLER; TEIXEIRA, 2018, p. 42). Os pesquisadores sinalizam que, apesar da busca ideal por diferentes perspectivas, a pressão do tempo do fechamento das edições e a percepção do que é possível ou não fazer, dentro do prazo de apuração e edição, interfere na definição das fontes procuradas (ZILLER; TEIXEIRA, 2018, p. 43).



## Procedimentos metodológicos

É dentro da intrincada problemática das correlações de forças entre jornalistas e fontes que empreendemos análises de materiais empíricos coletados em veículos da imprensa hegemônica no contexto específico da polarização política e dos riscos à democracia brasileira configurados pela chegada de Jair Bolsonaro à presidência da República, em janeiro de 2019. Deste quadro vêm nossas motivações em pesquisar como as fontes escolhidas na apuração jornalística afetam o resultado da cobertura da posse de Bolsonaro. Este estudo é parte de uma pesquisa mais ampla, concluída no primeiro semestre de 2021. Analisamos as fontes do noticiário produzido nos dias 1º e 2 de janeiro de 2019 pelos jornais impressos *Folha de S.Paulo*, *O Estado de S.Paulo* e *O Globo*, pelos portais *UOL* e *G1* e as edições das revistas semanais *Veja*, *Carta Capital* e *Istoé* em período e cobertura correspondentes (última semana de 2018 e primeira edição de janeiro de 2019). O material empírico reúne 78 unidades informativas dos três jornais impressos, 86 dos dois portais e 34 das três revistas semanais, totalizando 208 textos.

Elaboramos uma tipologia de fontes organizadas em 11 categorias que contemplam naturezas diferentes do que nomeamos como fontes. Assim, inclui-se tanto os atores a quem alguns costumam restringir o termo fonte (as pessoas entrevistadas) quanto os materiais que servem como fonte para obtenção de informação no processo de apuração (documentos, arquivos, estudos ou outras mídias, por exemplo). São estas as categorias: *Entrevistados*, que reúne as subcategorias de Autoridades públicas, Cidadãos, Especialistas e Celebidades, identificadas na cobertura; *Repórter observador*; *Documentos, Arquivos/Estudos*, ou seja, pesquisa interna à própria mídia e externa; *Coletiva de imprensa*; *Assessoria de imprensa*; *Declarações em função do cargo*, que não se trata de fonte entrevistada, mas de informações fornecidas não especificamente para uma mídia e nem em coletiva de imprensa agendada, e sim por meio de notas publicadas; *Agências de notícias*; *Redes sociais digitais*; *Outros veículos/outros jornalistas*; e, ainda, *Fontes não especificadas ou não identificadas*. Nosso interesse foi observar como a maior ou menor incidência destas fontes nos textos revela

estratégias para captação da informação, indícios e marcas de apuração, aspectos do processo produtivo da notícia e, por fim, a ingerência político-ideológica sobre tais escolhas editoriais.

### **Fontes mais utilizadas na cobertura de posse de Jair Bolsonaro em jornais, portais e revistas**

#### *Jornais*

Na cobertura jornalística<sup>2</sup> realizada pelos jornais impressos *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *O Globo* sobre a posse presidencial de Jair Bolsonaro observou-se, no conjunto dos três veículos, um total de 78 unidades informativas publicadas nos dias 1º e 2 de janeiro de 2019. Na *Folha de S. Paulo* foram 28 matérias (12 e 16, respectivamente); em *O Estado de S. Paulo*, 26 (12 e 14, respectivamente); e, em *O Globo*, 24 (4 e 20, respectivamente).

*Folha de S. Paulo* recorreu a 50 Entrevistados, entre Autoridades públicas (19), Cidadãos (17) e Especialistas (14). Próxima a estas ocorrências, tem-se também a apuração de informações retiradas de Arquivos/Estudos (15), feita em publicações anteriores do próprio jornal. As fontes do tipo Cidadãos aparecem em apenas oito dos 28 materiais informativos do jornal, dos quais apenas um traz cinco fontes desse tipo. Os Especialistas estão presentes em somente seis dos 28 materiais informativos da cobertura.

*O Estado de S. Paulo* apresentou 31 Entrevistados – sendo 19 Autoridades públicas, 8 Cidadãos, 3 Especialistas e 1 Celebridade. O veículo recorreu também, nestas duas edições, a Documentos (20) e Arquivos/Estudos (11). Nesse impresso, as oito ocorrências de fontes do tipo Cidadãos localizam-se em apenas dois materiais. O oficialismo da cobertura se deve, sobretudo, ao expressivo espaço dado às Autoridades e aos Documentos. Outra situação que chama a atenção

2 A coleta e análise do material empírico teve a participação também de Diana Azeredo, Eduardo Iarek, Gabriela Almeida, Gabriela Schander Braga, Jéssica Gustafson, Liziane Nathália Vicenzi, Ricardo Borges Leite, Thaís Araújo de Freitas e Valentina Nunes da Silva, integrantes do Grupo de Pesquisa Transverso (PPGJOR-UFSC) no período desta pesquisa.

é a baixa presença de Especialistas, aparecendo apenas três vezes dentro das 26 unidades noticiosas analisadas.

Já *O Globo* recorreu a 35 entrevistados, entre Especialistas (17), Autoridades públicas (13) e Cidadãos (5). Próxima a estas ocorrências, observa-se que, em 20 unidades, o jornal usou o recurso do Repórter observador e que informações também foram retiradas de Arquivos/Estudos (11) – ou seja, a partir de publicações anteriores do próprio jornal –, assim como de Documentos (10). Por outro lado, destaca-se reduzido número de Cidadãos (5) entrevistados.

Considerando a cobertura dos três jornais (Quadro 1), dentre os 116 entrevistados, há presença predominante de Autoridades públicas (51), seguidas de Especialistas (34) e Cidadãos (30). Verifica-se significativa recorrência a Documentos: 39 registros de informações retiradas de discursos e pronunciamentos oficiais ou de documentos como medidas provisórias, decretos e leis. Há ainda a recorrência a Arquivos/Estudos, que somaram 37 registros, bem como a coleta de informações por observação direta do Repórter (30). No conjunto dos três veículos, impressiona a quantidade de Fontes não especificadas/identificadas (33). Chama atenção, também, que as marcas de informações retiradas de Redes sociais (17) estão próximas das extraídas de materiais fornecidos por Assessorias de imprensa. Vale ressaltar que as muitas fontes não especificadas/identificadas podem conter informações provavelmente vindas de assessorias.

Quadro 1: Fontes utilizadas na cobertura dos jornais

<b>Tipos de fonte</b>	<b>Folha de S.Paulo</b>	<b>O Estado de S. Paulo</b>	<b>O Globo</b>	<b>TOTAIS</b>
Entrevistados	50	31	35	116
Documentos	9	20	10	39
Arquivos/Estudos	15	11	11	37
Fontes não especificadas	6	14	13	33
Repórter observador	2	8	20	30
Assessoria de imprensa	2	8	11	21
Redes Sociais	4	8	5	17
Outros veículos/Outros jornalistas	4	0	4	8
Declarações em função do cargo	3	5	0	8
Coletiva de imprensa	0	0	0	0
Agência de notícias	0	0	0	0

Fonte: elaborado pelas autoras.

### Revistas

Para a análise da cobertura jornalística da chegada do novo governo ao poder realizada por revistas semanais de informação, foram consultadas as edições impressas das revistas *Carta Capital*, *Época*, *IstoÉ* e *Veja* referentes à última semana completa do ano de 2018 (entre 24 e 29 de dezembro) e à primeira edição de janeiro de 2019 (entre os dias 1º e 9). Após a análise da cobertura destas revistas, percebeu-se que o gênero jornalístico opinativo teve incidência similar ao gênero informativo, já que dos 68 textos publicados nas quatro publicações foram 34 informativos e 34 opinativos.

Na *Carta Capital*, registraram-se 14 textos, todos opinativos, razão pela qual essa revista ficou fora desta etapa de análise do empírico, que está centrada no gênero informativo. A *Época* veiculou 12 textos, quatro informativos e oito opinativos. Já a *IstoÉ* publicou 33 textos, sendo 24 informativos e nove opinativos. Na *Veja*, foram nove textos, seis informativos e três opinativos.

A análise evidencia que *Época* recorreu a 13 entrevistados (sendo 11 Autoridades públicas e 2 Especialistas). Esse número é o mesmo quando se observa o uso das fontes Arquivos/Estudos. O tipo de fonte mais expressivo na cobertura da revista foi Documentos, com 32 ocorrências. Há um total de nove Declarações em função do cargo e oito registros de Fontes não especificadas/identificadas. Além disso, identificou-se que a revista não ouviu cidadãos na cobertura de posse do novo mandatário.

*IstoÉ* trouxe 12 entrevistados distribuídos em seus materiais informativos: 5 Especialistas, 4 Autoridades públicas, 2 Cidadãos e 1 Celebridade. As Declarações em função do cargo representam o tipo de fonte mais presente na cobertura da revista, totalizando 16 ocorrências. Em seguida, Arquivos/Estudos e Documentos com 12 e 9 registros, respectivamente. Já as Fontes não especificadas/identificadas possuem sete ocorrências na revista, enquanto as Redes sociais foram utilizadas seis vezes.

A revista *Veja* foi a publicação que recorreu a mais entrevistados (27), sendo 18 Cidadãos, 1 Autoridade pública, 5 Especialistas e 3 Celebidades. Chama a atenção o alto número de Fontes não especificadas/identificadas na cobertura

da revista (38). Na sequência, aparecem Arquivos/Estudos e Documentos com 25 e 18 ocorrências, respectivamente. O número de casos de Repórter observador também é considerável quando comparamos com os dados das outras duas revistas. Em *Veja*, esse tipo de fontes aparece 15 vezes.

Ao observarmos a quantidade e os tipos de fontes de informação utilizadas pelas três revistas – *Época*, *IstoÉ* e *Veja* –, considerando os três tipos de fontes com maior incidência em cada uma delas, tem-se que houve grande incidência do uso de fontes do tipo Documentos (59) (Quadro 2). Na sequência, aparecem as Fontes não especificadas/identificadas (53) e a categoria Entrevistados (52), composta majoritariamente por Cidadãos (20), seguidas de Autoridades Públicas (16), Especialistas (12) e Celebidades (4). Arquivos/Estudos aparecem na sequência (47). Em menor quantidade, o total geral nas três publicações ainda traz as Declarações em função do cargo e o Repórter observador, com 26 e 24 registros, respectivamente. Cidadãos representam a categoria de entrevistados mais ouvidos no conjunto geral dos dados, mas vale ressaltar que esse número se deve especialmente à cobertura de *Veja*, que ouviu esse tipo de fonte de maneira significativa.

Quadro 2: Fontes utilizadas na cobertura das revistas

Tipos de fonte	<i>Época</i>	<i>Istoé</i>	<i>Veja</i>	TOTAIS
Documentos	32	9	18	59
Fontes não especificadas	8	7	38	53
Entrevistados	13	12	27	52
Arquivos/Estudos	13	12	25	50
Declarações em função do cargo	9	16	1	26
Repórter observador	3	6	15	24
Redes sociais	3	6	8	17
Coletiva de imprensa	0	5	0	5
Assessoria de imprensa	1	2	2	5
Outros veículos/Outros jornalistas	0	0	4	4
Agência de notícias	0	0	0	0

Fonte: elaborado pelas autoras.

### Portais

Na cobertura jornalística dos portais *UOL* e *G1*, analisou-se um total de 86 materiais informativos publicados nos dias 1º e 2 de janeiro de 2019. No *G1*, foram publicados 37 textos (32 notícias, três reportagens e duas notas),

21 no dia da posse e 16 no dia seguinte. Já no portal *UOL*, foram 49 matérias publicadas nos dois dias, sendo 28 relativas à posse e 21 postadas no dia seguinte. A grande maioria dos textos do *UOL* se insere no gênero notícia; apenas quatro são reportagens, postadas no dia 1º de janeiro.

O *G1* recorreu a apenas sete entrevistados, sendo 3 Cidadãos, 2 Especialistas, 1 Autoridade pública e 1 Celebridade. A maior parte da cobertura do portal está ancorada nas impressões do Repórter observador, tipo de fonte que aparece 17 vezes. Em seguida, *G1* ainda apresenta uso mais expressivo de Documentos (15), número superior ao uso de Arquivos/Estudos e Fontes não especificadas/identificadas, que constam em 10 registros nos materiais observados. Em menor nível, o portal apresenta Redes sociais (6), Assessoria de imprensa (6) e Coletiva de imprensa (5).

Já em *UOL*, observou-se a presença de 36 entrevistados: 22 Cidadãos, 10 Autoridades públicas, 3 Especialistas e 1 Entrevistado não identificado. Documentos representam o tipo de fonte mais presente na cobertura do portal, com 23 registros. Na sequência, Assessoria de imprensa e Redes sociais aparecem empatadas, com 26 ocorrências. *UOL* incorpora o Repórter observador como fonte 17 vezes, mesmo número observado em *G1*. As Fontes não especificadas/identificadas e Arquivos/Estudos contabilizam, respectivamente, 14 e 10 registros na cobertura do *UOL*.

O quadro geral das fontes acionadas pelo *G1* e *UOL* (Quadro 3) mostra que os tipos mais predominantes em ambos os portais e nos dois dias da cobertura foram Documentos (47). Na sequência aparecem Entrevistados (43). Tal categoria inclui Cidadãos (25), Autoridades Públicas (11), Especialistas (5), Celebidades (1) e Entrevistado não identificado (1). Logo depois, tem-se a presença de Repórter observador (34), Redes sociais (32) e Assessoria (26). Na comparação entre os dois portais, chama a atenção o fato de o *UOL* ter utilizado muito mais fontes do tipo Documentos (32), Redes sociais (26) e Cidadãos (22). Já a predominância de fontes no *G1* está em Repórter observador (17) e Documentos (15), seguidos por Pesquisas, Assessoria e Fontes não especificadas/identificadas, empatadas em terceiro lugar (10).

Quadro 3: Fontes utilizadas na cobertura dos portais

Tipos de fonte	G1	UOL	TOTAIS
Documentos	15	32	47
Entrevistados	7	36	43
Repórter observador	17	17	34
Redes sociais	6	26	32
Assessoria de imprensa	6	26	26
Fontes não especificadas	10	14	24
Arquivos/Estudos	10	10	20
Outros veículos/Outros jornalistas	3	5	8
Coletiva de imprensa	5	0	5
Declarações em função do cargo	0	0	0
Agência de notícias	0	0	0

Fonte: elaborado pelas autoras.

### **Hegemonia do oficialismo, baixa participação da sociedade civil e fontes ocultas**

A análise interpretativa dos dados focaliza os três maiores problemas identificados na cobertura da posse de Jair Bolsonaro nas mídias jornalísticas estudadas. Com base nos resultados obtidos no mapeamento das fontes nos materiais informativos dos jornais, revistas e portais e também na discussão teórica realizada, três eixos temáticos são destacados e discutidos a seguir: a hegemonia das fontes oficiais; a baixa participação de atores da sociedade civil; e o problema das fontes ocultas.

#### **A hegemonia das fontes oficiais**

A cobertura dos jornais analisados reafirmou o grande espaço historicamente concedido às fontes oficiais no jornalismo brasileiro, especialmente quando se trata de temas e acontecimentos políticos. Juntos, os três impressos recorreram a 51 Autoridades públicas entre os entrevistados. O oficialismo das fontes foi marcado por entrevistas com diversos tipos de autoridades públicas, com destaque, em geral, a interlocutores governamentais, dentre eles membros dos poderes Executivo e Judiciário, gerais chamados para integrar o novo governo e integrantes da Polícia Federal e Polícia Civil. A maior parte das falas dessas fontes escolhidas, como já esperado, refletiu posicionamentos pouco críticos em relação ao perfil político e às ideias e planos do presidente eleito.

Na *Folha de S. Paulo*, as Autoridades públicas foram as fontes mais entrevistadas (19). Também *O Estado de S. Paulo* entrevistou mais Autoridades públicas (19) do que Cidadãos (17) e Especialistas (14), e fez uso expressivo de Documentos com caráter oficial (20). O oficialismo das fontes ainda foi notável em *O Globo*, embora neste jornal as Autoridades públicas (13) tenham sido menos entrevistadas do que os Especialistas (17). Nos três veículos, somaram-se a este caráter de vozes oficiais os muitos registros de Documentos (39), na maior parte das vezes informações retiradas de discursos e pronunciamentos oficiais ou de medidas provisórias, decretos e leis.

A cobertura das revistas semanais analisadas também é conformada por um forte caráter oficial. Nesse caso, predominam no conjunto geral das publicações, sobretudo as fontes do tipo Documentos (59), que congregam várias menções aos pronunciamentos do presidente ou da equipe de governo. O tom oficial ainda aparece, em menor escala, entre os entrevistados da categoria Autoridades públicas (16). Esse tipo de fonte foi a terceira mais observada em *Época*, e a maioria das autoridades é composta por homens. A revista ainda traz um número expressivo de Documentos (32).

*IstoÉ* apresenta fontes oficiais de modo menos significativo comparado à *Época*: Documentos (9) e Autoridades públicas (4). Na edição de dezembro, que traz informações captadas antes da posse presidencial e da entrada do novo governo, há destaque para uma entrevista exclusiva com o então futuro ministro da Casa Civil Onyx Lorenzoni, o qual dá o tom do que seria o discurso do governo Bolsonaro, com destaques como defesa do combate à corrupção, plano de governo simples – sem influência de marqueteiros –, enxugamento do Estado/desburocratização e reforma da Previdência como urgência. Em *Veja*, o oficialismo também se manifesta mais explicitamente no uso de Documentos (18). A cobertura da publicação apresenta apenas uma Autoridade pública devidamente designada, mas é preciso sublinhar que muitas das fontes oficiais aparecem de modo não especificado, como será destacado mais adiante.



Na cobertura dos portais também foi observada uma dependência de fontes oficiais. *G1* e *UOL* trazem um alto número de Documentos (47), além de utilizarem informações originadas em Assessorias de imprensa (26), entrevistas com Autoridades públicas (11) e Coletivas de imprensa (5). Boa parte dos documentos limita-se a trechos dos discursos oficiais pronunciados por Jair Bolsonaro ou ministros empossados, citados nas matérias sem contraposição ou repercussão junto a outras fontes da sociedade. Do mesmo modo, a recorrente menção a informações e declarações de autoridades via redes sociais digitais, especialmente Twitter, pode ser vista também como uma nova forma de expressão de fontes jornalísticas oficiais.

Como mostram alguns pesquisadores (RIZZOTTO *et al.*, 2019; ZAGO, 2010; ZILLER; TEXEIRA, 2018), em tese, as redes digitais podem servir como fontes para potencializar entendimentos sobre os fatos e abordagens, para além das posições oficiais, ampliando o debate público. Todavia, na prática, a inserção dessas posições diversas nos conteúdos da cobertura da política continua passando pelo filtro político-ideológico das linhas editoriais das mídias e/ou de concepções pessoais de jornalistas na escolha das fontes e das falas que ganharão visibilidade. No *G1*, as autoridades entrevistadas falaram sobre o trivial da cerimônia: o número de participantes, de jornalistas e de agentes de segurança no evento ou ainda acerca da organização da posse em geral. No *UOL*, as autoridades ouvidas eram principalmente parlamentares aliados de Bolsonaro. É o caso dos senadores Flávio Bolsonaro (PR) e Major Olímpio (PSL), dos deputados Eduardo Bolsonaro e Rubens Bueno (PPS) e do prefeito de Salvador, ACM Neto (DEM).

### **A baixa participação de atores da sociedade civil**

Nos três jornais analisados, atores da sociedade civil são representados sobretudo pelas fontes do tipo Cidadãos (30) e Especialistas (34). A *Folha de S. Paulo* foi quem mais ouviu cidadãos (17), logo após as Autoridades públicas (19). A presença dos cidadãos foi bem mais rara n' *O Estado de S. Paulo* (8) e n' *O Globo* (5). Além do espaço reduzido para os Cidadãos, observa-se que esse

tipo de fonte está distribuído em um reduzido número de materiais informativos. Notou-se ainda que a maioria dos depoimentos desses indivíduos era composto por apoiadores de Bolsonaro, reforçando percepções e expectativas positivas acerca do presidente eleito.

As pessoas comuns ouvidas na cobertura dos impressos estavam, em geral, inseridas nas caravanas organizadas para acompanhar a posse na Esplanada dos Ministérios, como membros de igrejas neopentecostais, donas de casa, servidores públicos e estudantes – vários deles identificados pelos jornais como participantes de movimentos políticos da direita nacional. Já a categoria Especialistas aparece com mais força em *O Globo* (17), e a maioria dos *experts* advém do campo econômico. De maneira geral, o lugar concedido para ouvir cidadãos comuns, profissionais, especialistas do campo político ou econômico, acadêmicos ou integrantes de movimentos sociais contrários ao novo governo foi praticamente nulo.

Nas revistas, a sociedade civil também se manifesta a partir da presença de Cidadãos (20) e Especialistas (12), e, dentre as três publicações analisadas, a cobertura de *Veja* foi a que notavelmente ampliou a voz de Cidadãos (18). Porém, cabe observar que nenhuma dessas fontes é identificada pelo nome, bem como nenhum dos milhares de espectadores da posse é entrevistado individualmente. Assim como não há espaço para a fala dos cidadãos além de apoiadores/as que foram à cerimônia de posse, houve pouca recorrência a fontes especializadas por parte das revistas.

Levando em conta as características de veículos como revistas, que permitem textos mais interpretativos, era de se esperar um esforço de cobertura que abrangesse, por exemplo, ex-funcionários, colegas de quartel ou outras pessoas próximas que ajudassem a compreender a atuação política e militar de Jair Bolsonaro, capitão graduado pela Academia Militar Agulhas Negras, vereador e deputado por quase três décadas. Nem mesmo uma pesquisa em sua atuação parlamentar parece ter sido realizada, o que pode sinalizar o endosso à postura de outsider sustentada pelo candidato durante a campanha de 2018 ou uma tentativa de ocultar a pouca relevância dos serviços públicos por ele prestados.

A cobertura dos portais também é composta por uma baixa diversidade de atores da sociedade civil. Em *G1* e *UOL*, os Cidadãos (25) e Especialistas (5) entrevistados não refletem uma pluralidade de perspectivas. Sem investimento em pré-apuração, ambos os portais priorizaram amplificar a voz de quem estava facilmente disponível no local das ocorrências: alguns cidadãos e o discurso oficial dos empossados – Jair Bolsonaro e seus ministros. No caso do *G1*, três dos seis entrevistados eram cidadãos comuns e todos esses indivíduos eram apoiadores do novo governo. Suas falas foram meramente protocolares, sem aprofundamento a respeito do apoio e expectativas em relação ao novo governo. Os modos de expressão desse tipo de fonte foram semelhantes no *UOL*, embora esse veículo as tenha trazido em quantidade muito maior (32), concentradas em apenas quatro matérias.

Nos portais praticamente inexistiram entrevistas com atores de partidos de oposição e nem com especialistas (cientistas políticos, sociólogos etc.). No *G1*, uma das exceções, em termos de diversidade de fontes mobilizadas, foi a matéria sobre as mudanças na Fundação Nacional do Índio (Funai) e no Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra), publicada no dia 2 de janeiro, com o título “Bolsonaro transfere para a Agricultura a demarcação de terras indígenas e quilombolas”. Nela, o portal utilizou três fontes, mostrando posicionamento crítico desses atores ao ato do novo governo já empossado: o *Greenpeace* Brasil, o Conselho Indigenista Missionário (Cimi) e a Comissão Pastoral da Terra (CPT).

### **As fontes ocultadas**

As fontes ocultadas, isto é, aquelas não especificadas ou identificadas, também foram um problema comum às três categorias de mídias analisadas neste estudo (jornais, revistas e portais). Elas compõem parte significativa da cobertura dos três jornais. Do total de 148 pessoas ouvidas, as fontes não identificadas somam 33 ocorrências. O ocultamento das fontes é bastante evidente em *O Estado de S. Paulo* (14), em que foi o terceiro tipo com mais registros depois de Documentos (20) e Autoridades públicas (19). Um exemplo desse fenômeno

pode ser visto na situação em que uma informação entre aspas é creditada a “um dos generais do grupo de sete que vai integrar a administração”. *O Globo* também reúne um número expressivo de Fontes não especificadas/identificadas (13), mesma quantidade de Autoridades públicas entrevistadas, dando informações atribuídas genericamente a interlocutores, auxiliares e integrantes da equipe de Bolsonaro. Na *Folha de S.Paulo*, as fontes ocultadas estão distribuídas em quatro materiais informativos e em número consideravelmente menor (6) se comparado aos outros dois jornais analisados.

Dentre as revistas semanais de informação, chama a atenção o alto número de fontes ocultadas (53). A cobertura da revista *Veja* é a que possui a mais alta incidência: 38. Alguns desses registros são passíveis de suposição; por exemplo, na primeira edição de janeiro de 2019, no infográfico sobre as patentes do Exército, que evidencia hierarquias e símbolos militares que integram o estilo de vida do capitão reformado recém-eleito. A fonte das informações não é mencionada, entretanto, supõe-se que elas tenham sido extraídas do site oficial das Forças Armadas. Já na revista *Época*, as fontes ocultadas não tiveram tanta incidência (8). A revista referiu-se tanto a certas “entidades”, sem nomeá-las, quanto a dados não explicitados sobre o “déficit na casa dos 290 bilhões” para argumentar em favor da Reforma da Previdência. Tal categoria de fontes também apareceu com menos ênfase em *IstoÉ* (7), sobretudo na reportagem principal sobre o novo governo, que não cita as origens das informações.

O ocultamento das fontes ainda é um fenômeno notável na cobertura dos portais (24), com 14 registros no *G1* e 10 no *UOL*. Vale ressaltar que as Fontes não especificadas/identificadas não se referem àqueles casos em que os jornalistas recorrem ao garantido direito de sigilo da fonte. Elas incluem, na verdade, informações retiradas de outras fontes, como assessoria de imprensa, outras mídias jornalísticas e sites institucionais, informação já dada pelo próprio veículo, conversas de bastidores com autoridades públicas ou em entrevistas coletivas, e não devidamente especificadas na matéria jornalística, por descuido ou mesmo propositalmente. Tal prática pode apontar para a falta de transparência

com o leitor, que não fica sabendo de onde foi retirada a informação, uma falta que compromete também a qualidade e credibilidade da informação jornalística.

### **Considerações finais**

A análise empreendida neste estudo mostra, em resposta à questão que orientou o trabalho, o modo como a seleção das fontes condicionou o resultado da cobertura da posse presidencial de Jair Bolsonaro nos três tipos de mídia analisados. A cobertura tem um forte caráter oficial, aspecto que resulta sobretudo da lógica imperante na seleção das fontes. Priorizou depoimentos de autoridades públicas, uso de documentos, especialmente discursos de posse, além de informações de assessorias de imprensa e de entrevistas coletivas. A dependência e o espaço dado às posições e visões oficiais restringiram a cobertura a um fazer jornalístico acomodado, burocrático e declaratório.

Além disso, o lugar reduzido para expressões de outros atores da sociedade civil, como cidadãos comuns e representantes de movimentos sociais variados, consolida uma cobertura e uma narrativa acrítica sobre a posse, com baixa diversidade identitária e pluralidade interpretativa acerca dos significados do novo governo e de suas políticas. A inserção efetiva de outros agentes e perspectivas, sobretudo as oposições ao novo mandatário, tornaria a cobertura mais plural, crítica e mais representativa do que é a sociedade brasileira, com seus entendimentos diferentes, até opostos e conflitantes, em torno de acontecimentos e questões públicas que a afetam. Se o contexto político e social brasileiro foi marcado pela radicalização política, sobretudo desde o golpe que afastou Dilma Rousseff da presidência da República e suas repercussões na eleição de Jair Bolsonaro, em 2018, essa polarização e divergências não reverberaram na cobertura de um acontecimento relevante como uma posse presidencial. Na contramão do necessário contraditório, os três tipos de mídia destacam um aparente consenso em torno dos fatos narrados, visto que se limitaram a fontes oficiais que então chegavam ao poder.

A exclusão de outros atores ajuda a construir a equivocada impressão de que a harmonia social reinava no país no período da posse de Jair Bolsonaro. Assim, as práticas de seleção e apresentação das fontes observadas nos jornais, revistas e portais colaboram para evidenciar uma cobertura que, em grande medida, apaga as diferenças, banaliza o acontecimento pautado e despolitiza o debate sobre várias questões de interesse público que envolvem o começo de um novo governo. Em especial, quando a nova gestão está sob o comando de um representante da extrema-direita política, cujo desrespeito a direitos humanos e regras democráticas básicas é amplamente conhecido há anos, inclusive por parte das mídias jornalísticas aqui analisadas.

A falta de investimento na pré-apuração de informações sobre a posse de Bolsonaro – seja por conta da precarização do trabalho nas empresas jornalísticas, acomodação profissional e/ou decisão política editorial – resultou numa cobertura precária, pouco crítica e centrada na extrema factualidade (SILVA *et al.*, 2020). Acionando fontes facilmente disponíveis para apuração na véspera ou no dia do acontecimento – autoridades, assessorias, discursos oficiais, apoiadores do novo governo, outras mídias etc. –, a cobertura passou distante de informações esperadas da imprensa no tratamento de um acontecimento programado do porte de uma posse presidencial. É o caso da falta de informação ampliada sobre a trajetória, atuação e posicionamentos do novo mandatário, bem como do pouco destaque a políticas propostas por seu governo nas diversas áreas – educação, saúde, meio ambiente, reformas Trabalhista e da Previdência etc.

A escolha de fontes é, como nos lembra Cremilda Medina (1986), a grande empreitada de toda pauta jornalística. O silenciamento promovido pela cobertura a outros atores de espectro político diferente ao do novo governo – políticos profissionais ou cidadãos comuns – e também de especialistas de áreas diversas é um fator central a explicar os limites da cobertura e dos conteúdos divulgados e aqui analisados, nos quais não há marcas de vozes mais críticas e questionadoras do perfil político, das ideias e propostas de Jair Bolsonaro.

Se o jornalismo é um espaço da expressão do interesse público e da cidadania, conforme o discurso de autolegitimação, e se a pluralidade de fontes e de perspectivas é uma condição fundamental para a discussão sobre o que é do interesse dos cidadãos, isso não se evidencia na realidade empírica aqui estudada – a cobertura da posse de Jair Bolsonaro por mídias jornalísticas hegemônicas. O estudo realizado corrobora uma tradição de pesquisas, apontando a hegemonia de fontes oficiais e do poder na definição e interpretação do que é assunto de interesse público.

## Referências

ALSINA, M. R. *A construção da notícia*. Petrópolis: Vozes, 2009.

ALTHUSSER, L. *Aparelhos ideológicos de Estado*. 7a. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

BLUMER, J.; GUREVITCH, M. *The crisis of public communication*. Routledge. London, 1995.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.

COLOMBO, F. *Conhecer o jornalismo hoje: como se faz a informação*. Lisboa: Presença, 1998.

CURRAN, J. Rethinking mass communication. In: CURRAN, J.; MORLEY, D.; ALKERDINE, V. (ed.). *Cultural studies and communications*. London: Arnold, 1996.

GANS, H. *Deciding what's news: a study of CBS evening news, NBC nightly news, newsweek, and time*. Evanston: Northwestern University Press, 1979.

GOMES, W. *Jornalismo, fatos e interesses* – ensaios de teoria do jornalismo. Florianópolis: Insular, 2009.

HALL, S.; CHRITCHER, C. JEFFERSON, T.; CLARKE, J.; ROBERTS, B. A produção social das notícias: o mugging nos media. In: TRAQUINA, N. (org.) *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega, 1993. p. 224-248.

JAUREGUI, C. Instrumento de ação jornalística – processos de entrevista. In: LEAL, B. (org.). *Formação em Jornalismo: da prospecção dos acontecimentos à edição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 49-60.

KUNCZIK, M. *Conceitos de jornalismo: Norte e Sul*. São Paulo: Edusp, 2001.

LASHMAR, P. Sources and Source Relations. In: VOS, T. & HANUSCH, F. (org.) *The International Encyclopedia of Journalism Studies*. New York: Editora John Wiley & Sons, 2019.

MAIA, R. Mídia e deliberação. Atores críticos e o uso público da razão. In: MAIA, R.; CASTRO, M. C. P. S. (org.). *Mídia, esfera pública e identidades coletivas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 153-179.

MEDINA, C. *Entrevista: o diálogo possível*. São Paulo: Summus, 1986.

MOTTA, L. G. Imprensa e poder. In: MOTTA, L. G. (org.). *Imprensa e poder*. Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 13-28.

PINTO, M. Fontes jornalísticas: contributos para o mapeamento do campo. *Comunicação e Sociedade 2*, Braga, v. 14, n. 1-2, p. 277-294, 2000.



PINTO, R. J. *The evolution of the structure of political journalism in four "quality" newspapers (1970-1995)*. Tese (Doutorado) – Universidade de Sussex, Reino Unido, 1997.

RIZZOTTO, C.; SARAIVA, A.; NASCIMENTO, L. #ELENÃO: conversação política em rede e trama discursiva do movimento contra Bolsonaro no Twitter. *In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, 28., 2019, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: Compós.

SANT'ANA, F. *Mídia das fontes: um novo ator no cenário jornalístico brasileiro. Um olhar sobre a ação midiática do Senado Federal*. Brasília, DF: Edições Técnicas do Senado Federal, 2009.

SANTOS, R. *A negociação entre jornalistas e fontes*. Coimbra: Minerva, 1997.

SCHLESINGER, P. Repenser la sociologie du journalisme: les stratégies de la source d'information et les limites du média-centrisme. *Réseaux*, Paris, v. 10, n. 51, p. 75-98, 1992.

SIGAL, L. *Reporters and officials: the organization and politics of newsmaking*. Lexington: D. C. Heath, 1973.

SILVA, G.; SILVA, T; BERTASSO, D.; SILVA, V. N.; GUSTAFSON, J.; AZEVEDO, D. Análise da apuração jornalística da posse de Jair Bolsonaro. *Novos Olhares*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 7-20, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2020.172488>.

SOUSA, J. P. *Teorias da notícia e do jornalismo*. Chapecó: Argos, 2002.

TRAQUINA, N. *Teorias do jornalismo. A tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional*. Florianópolis: Insular, 2005. v. 2.

TUCHMAN, G. *La producción de la noticia*. Estudio sobre la construcción de la realidad. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

ZAGO, G. S. O Twitter como fonte e pauta de notícias na mídia online de referência. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2010, Caxias do Sul. Anais [...]*. Caxias do Sul: Intercom.

ZILLER, J.; TEXEIRA, N. Instrumento de ação jornalística – processos de pesquisa e apuração. *In: LEAL, B. (org.). Formação em Jornalismo: da prospecção dos acontecimentos à edição*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018. p. 41-48.

submetido em: 7 jul. 2021 | aprovado em: 30 set. 2021

# A linguagem cinematográfica como linguagem cotidiana<sup>1</sup>

## Cinematographic language as everyday language

Roger Odin<sup>2</sup>

Traduzido por Eduardo Paschoal<sup>3</sup>

---

1 Artigo publicado originalmente nos arquivos HAL (Odin, 2017).

2 Professor emérito em Ciências da Comunicação na Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, onde dirigiu o Instituto de Pesquisa em Cinema e Audiovisual (Ircav, na sigla em francês), de 1983 a 2003. Teórico de tradição semiopragmática, publicou inúmeras obras, todas inéditas no Brasil: *Cinéma et production de sens* (A. Colin, 1990); *De la fiction* (De Boeck, 2000); e a mais recente *Les espaces de communication* (PUG, 2011), em que detalha a teoria e o método semio-pragmático. Odin se dedica ao cinema documentário, às produções amadoras e ao celular. Ele dirige, ao lado de L. Allard e L. Creton, o grupo de pesquisa *Mobiles et création*, no Ircav, e já publicou coletivamente as obras (inéditas no Brasil): *Téléphone mobile et création*, em colaboração com L. Allard e L. Creton (A. Colin, 2014); e *Arts et mobiles*, também em colaboração com os mesmos pesquisadores (coleção *Théorème*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2017). Esteve no Brasil pela última vez em 2018, ocasião em que ministrou alguns seminários na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: [semio.prag@wanadoo.fr](mailto:semio.prag@wanadoo.fr).

3 Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Bolsista Fapesp, realizou estágio doutoral na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (2019-2020). Membro dos grupos de pesquisa MidiAto (USP) e Rede Metacrítica de Pesquisa em Cultura Midiática. E-mail: [eduardopaschoals@gmail.com](mailto:eduardopaschoals@gmail.com).

**Resumo**

Este artigo mostra como o celular ou, mais precisamente, o smartphone, permitiu, pela primeira vez na história do cinema, a instauração da linguagem cinematográfica como linguagem cotidiana, ou seja, como *operador no espaço da comunicação cotidiana*. Para isso, colocamos em evidência as principais funções dessa linguagem nesse espaço, analisamos sua forma e nos interrogamos sobre as consequências dessa mudança de status.

**Palavras-chave**

Linguagem cinematográfica, audiovisual, comunicação, semiopragmática.

**Abstract**

This article shows how the cell phone, or more precisely, the smartphone, allowed, for the first time in the history of cinema, the establishment of cinematographic language as an everyday language, that is, as an *operator in the space of everyday communication*. For this purpose, we highlight the main functions of this language in this space, analyze its form, and reflect about the consequences of this status change.

**Keywords**

Cinematographic language, audiovisual, communication, semiopragmatics.

## Introdução

Por algumas vezes, exprimi a ideia de que seria necessário separar a teoria do cinema daquela da linguagem cinematográfica (ODIN, 2012a, 2012b). Hoje, sugiro reformular essa proposição, dizendo que é necessário conceber a teoria da linguagem cinematográfica levando em consideração os diferentes *espaços de comunicação* nos quais ela intervém (ODIN, 2011). A linguagem cinematográfica, na verdade, emergiu sempre em múltiplos espaços de comunicação (espaço do filme pedagógico, científico, médico, industrial, publicitário, de família etc.), e o espaço de comunicação "cinema" era apenas mais um deles. Hoje, esse fenômeno assume uma escala inédita, mas o que mais nos chama atenção – e com certeza o que é mais surpreendente – é a inscrição da linguagem cinematográfica como *operadora no espaço da comunicação cotidiana*<sup>4</sup>.

Chamo de *espaço da comunicação cotidiana* o espaço das interações com intenção *comunicativa* que ocorrem entre pessoas comuns (inclusive entre si mesmo) sobre ações comuns da vida cotidiana (ou da própria vida).

A linguagem verbal, a linguagem escrita e a linguagem gestual foram, desde sempre, as grandes operadoras desse espaço. Mais recentemente, acrescentou-se a fotografia, cuja presença se ampliou consideravelmente desde a passagem ao digital. Quanto à linguagem cinematográfica, ela está bem atrás, como nota André Gunthert: "inúmeros teóricos esperavam que a chegada de novas ferramentas visuais fosse acompanhada de um deslocamento em direção à imagem animada, mais atrativa, e por uma desafeição à imagem estática. A prática do vídeo amador certamente teve um importante progresso. Mesmo assim, a imagem fixa continua a ser, de longe, o conteúdo mais compartilhado" (GUNTHERT, 2015, p. 135).

Por que, então, dedicar um artigo a esse tema? A resposta é simples: mesmo que, comparada à fotografia, a linguagem cinematográfica esteja pouco

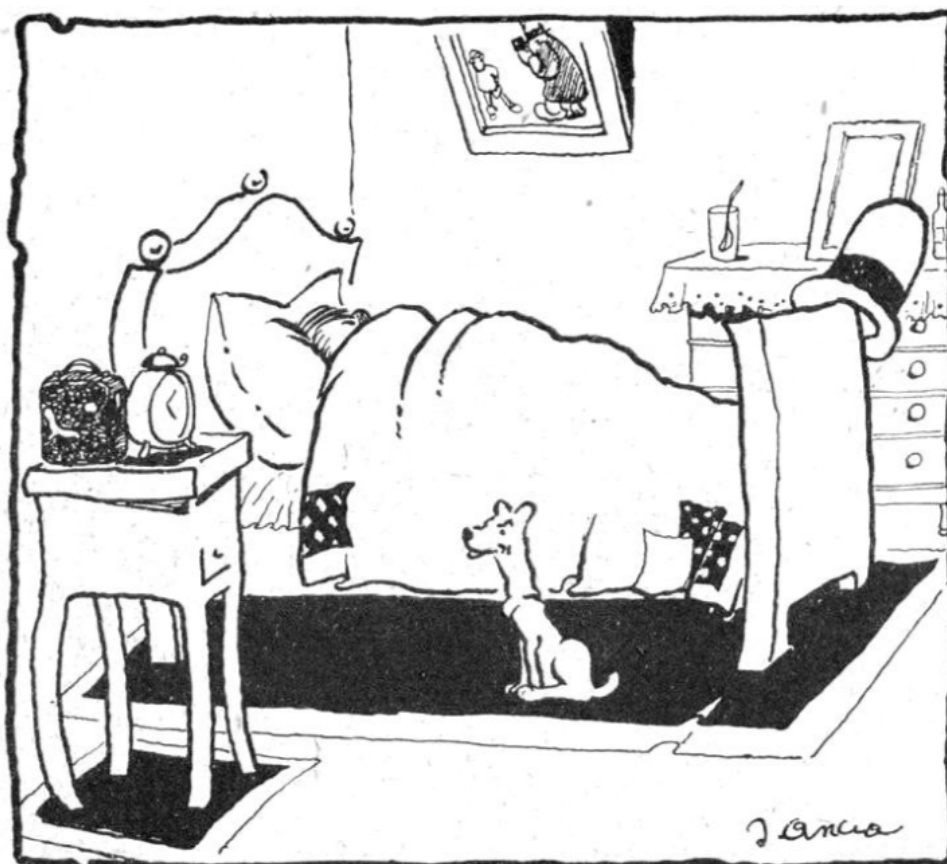
---

4 Já comentei sobre essa questão (ODIN, 2010a, 2010b, 2012a), mas sem argumentar verdadeiramente. Tento, aqui, abordá-la frontalmente.

presente no espaço da comunicação cotidiana, cada vez mais, ela se torna parte do nosso dia a dia. É essa *emergência insistente* que me interessa aqui. De fato, o número de produções audiovisuais presentes nesse espaço surgem de modo impressionante. Não dispomos, infelizmente, de estatísticas específicas a esse campo, mas sabemos que mais de 6 bilhões de horas de vídeo são assistidas a cada mês e que mais de 100 horas de conteúdo em vídeo são colocadas a cada minuto no YouTube. Certamente que nem todos esses vídeos tratam de um espaço cotidiano, assim como, inversamente, nem todos os vídeos feitos nesse espaço são publicados nas redes sociais: muitos deles são consumidos no próprio local, ao vivo, e não figuram, portanto, nessas estatísticas.

E então, não posso deixar de me impressionar: quem poderia dizer, há alguns anos apenas, que eu poderia trocar com amigos, em uma mesa de um café, vídeos das nossas férias? Quem diria que a linguagem cinematográfica me ajudaria um dia a utilizar o papel de parede que eu acabara de comprar, ao filmar no meu telefone celular uma demonstração que estava disponível em uma tela no stand onde fiz as compras? Quem diria que a linguagem cinematográfica me permitiria mostrar, ao vivo, cômodo por cômodo, aos membros da família mais distantes, o novo apartamento que acabei de comprar? Esses são apenas alguns dos exemplos. Meu objetivo é desdobrar os *processos* que os tornaram possíveis.

No *Ensaio sobre os princípios de uma filosofia do cinema*, Gilbert Cohen-Séat elaborou bem o ponto de partida: “o filme como meio de comunicar alguma coisa que procuramos exprimir é utilizado, *na emissão*, apenas por um número relativamente ínfimo de indivíduos especializados, que qualificamos corretamente de profissionais. O que o filme comunica é *recebido*, por outro lado, por massas incontáveis e díspares, renovadas constantemente” (COHEN-SÉAT, 1958, p. 148). Essa assimetria fundamental afasta radicalmente a linguagem cinematográfica do espaço da comunicação cotidiana. No entanto, muito rápido, com o cinema amador e sobretudo com o filme de família, o cinema tentou se reaproximar do espaço da comunicação cotidiana.



LA CARICATURE ET LE « PATHÉ-BABY »

- Comment, M. Papouf ne s'éveille pas ?  
 — Il aura encore une fois remonté son "Pathé-Baby" au lieu de son réveil.

Figura 1: "A caricatura e o 'Pathé-baby'"

A pergunta: "– Como o Sr. Papouf não acorda?" e a resposta: "Ele deve ter mais uma vez apertado seu "Pathé-Baby" no lugar de seu despertador".

Fonte: *Le Cinéma chez soi* (1930, n. 41).

O sentido dessa ilustração<sup>5</sup> (Figura 1) é claro: a câmera *Pathé*<sup>6</sup> é tão bem integrada quanto um despertador ao espaço cotidiano, ao ponto de podermos confundir os dois objetos. A realidade, no entanto, é outra: mesmo se *Pathé* fez grandes esforços para tornar seu material de 9.5 mm acessível – "hoje em dia, por

5 Conheci essa ilustração graças a Richard Beguin, que a projetou em uma de suas conferências sobre a historiografia do mobiliário em um seminário conjunto entre a Universidade de Montréal e a Universidade Paris 3, em março de 2017.

6 O *Pathé-baby* foi um sistema de projeção de filmes, em 9.5 mm, criado por Charles Pathé, em 1922, na França. Na sequência, em 1923, foi criada uma câmera de gravação no mesmo formato, que funcionava à manivela. O objetivo era permitir a gravação e a exibição de pequenos vídeos domésticos (N.T.).

entrar nas nossas casas, ele se tornou *pequeno, simples e barato*", diz o *Catalogue général Pathé-Baby*, de 1923 – é somente com o 8 mm (1932) e sobretudo com o Super 8 (1965) que a situação começaria a evoluir. Mas é necessário constatar que a acessibilidade resta ainda muito limitada se nos referirmos ao conjunto da população. De outros pontos de vista, como produção realizada no espaço cotidiano por pessoas comuns, para outras pessoas comuns, o filme de família tem todos os sinais de pertencimento ao espaço de comunicação cotidiana. Mas não podemos confiar nas aparências. Na realidade, não há nada de menos cotidiano que o fato de tirar sua câmera para filmar sua família; por um lado, isso só se faz em espaços-tempos bem específicos: aniversários, reuniões de família, cerimônias, férias, viagens. Por outro, o próprio filme de família não reflete em nada a vida cotidiana da família: ele revela sobretudo uma construção de arquétipos ou de imagens míticas fundamentalmente eufóricas. Enfim, a projeção de um filme de família é sempre um evento excepcional e ritualizado: nós o compartilhamos na celebração da família. No fim das contas, no filme de família não há nada do espaço de comunicação cotidiana (ODIN, 1995).

A chegada da televisão e do vídeo modifica consideravelmente a situação. As produções passaram a ser vistas na sala de estar ou na sala de jantar, a relação com a linguagem cinematográfica é integrada ao cotidiano e é inscrita em uma lógica de fluxo, um fluxo ao qual nós temos acesso potencialmente o tempo todo. Esse fenômeno se acentua ainda mais com a *neo-televisão*, que podemos descrever como "um espaço de vida, ao menos se o compreendermos como um espaço onde, de uma parte e de outra da tela, há pessoas que passam horas e horas de suas vidas" (CASSETTI; ODIN, 1990, p. 17). Da mesma maneira, em oposição ao filme de família, os vídeos familiares não hesitam em mostrar a vida cotidiana "como ela é", com suas tensões, seus problemas e até seus dramas (ODIN, 1999).

Mas, mais que isso, a televisão se mostrou uma excelente professora de linguagem cinematográfica. As noções de plano fechado, de panorâmica, de *travelling*, de montagem etc., entraram no vocabulário da comunicação cotidiana; conhecemos a famosa frase de François Truffaut, "hoje em dia, todo mundo tem



dois trabalhos: o seu e o de crítico de cinema”. Nessa fase, podemos dizer que todo mundo adquiriu uma *competência* (mais ou menos) *explícita* em linguagem cinematográfica, mas não se trata ainda de uma competência ativa, que nos permitiria usá-la para nos comunicar. Certamente, com o vídeo, pessoas comuns que utilizaram a linguagem cinematográfica na produção se tornaram cada vez mais numerosas, mas os números restavam ainda extremamente modestos. Por exemplo, na França, em 1993, segundo Laurent Creton (1995), a taxa de equipamento de filmagem na população não passava de 12,5%. Na realidade, é apenas com a chegada do telefone celular e, mais precisamente, dos smartphones, que as coisas começaram realmente a mudar.

### **Smartphone e a linguagem cinematográfica**

O smartphone pode ser considerado como o *agente* que permitiu a instauração da linguagem cinematográfica como linguagem cotidiana<sup>7</sup>. Segundo o escritório *Strategy Analytics*, o número de usuários de smartphones chegou, hoje em dia, aos 2,1 bilhões, e pode-se prever que 81% dos celulares comercializados em 2020 serão smartphones. “Há um sentido em que o quantitativo se torna qualitativo”, nota o filósofo Maurizio Ferraris (2006, p. 107), em uma obra dedicada precisamente ao telefone portátil. A consequência dessa inacreditável difusão é colocar à disposição de quase todo mundo, de uma só vez, uma tela que permite assistir às produções em linguagem cinematográfica e uma câmera que permite gravar imagens estáticas ou animadas. O primeiro efeito do celular é tanto de resolver o problema da *acessibilidade* quanto de expandir a uma utilização *ativa* da linguagem cinematográfica que a torna possível a todo tempo e em todos os lugares, o que é precisamente uma definição de *espaço cotidiano*.

Essa nova *disponibilidade* levou o jornalista Didier Péron a declarar que hoje em dia “todo mundo tem dois trabalhos, o seu e o de cineasta” (PÉRON, 2011

---

7 Hoje em dia, o funcionamento da linguagem cinematográfica como linguagem cotidiana passa igualmente pelos *tablets* e *phablets* (telefones com telas maiores), mas como trato aqui da emergência desse processo, suas utilizações não são analisadas.

*apud* GAUDREAU; MARION, 2013, p. 88). Podemos notar o jogo de palavras com a fórmula de Truffaut, mas é necessário reconhecer que isso não dá conta do que ocorre, pois, precisamente, a novidade é que a maior parte daqueles que utilizam a linguagem cinematográfica não se comportam de maneira alguma como cineastas, mas como *homens comuns* – mesmo que essa pessoa tenha, fora dessa situação, a profissão de cineasta. Algo como o homem a quem Jean-Louis Schefer (1980) dá voz, o homem comum do qual trato aqui se caracteriza por sua falta de especialização, de qualificação e de pretensão: é um homem sem qualidades. O que me interessa aqui é o momento em que passamos a nos comunicar pela linguagem cinematográfica sobre “coisas em comum”, sobre o que acontece quando nada acontece, sobre “o que acontece a cada dia e que volta todo dia, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o que está aquém do ordinário, o ruído de fundo, o habitual”, segundo as palavras de Georges Perec (1975, p. 251-255) em “Approche de quoi”.

O celular também permite arquivar as produções em linguagem cinematográfica, seja diretamente na memória do aparelho, seja em uma memória externa (como a Nuvem). O que até então não era possível com a fita magnética ou com o computador, tornou-se possível em todo lugar. As produções em linguagem cinematográficas se encontram de tal modo dispersas em um espaço-tempo indefinido, *a priori* infinito (mesmo que saibamos bem que o armazenamento não durará indefinidamente), uma espécie de terra de ninguém indeterminada, uma forma de espaço cotidiano permanente, onde são acessíveis a todo momento (ODIN, 2015).

O celular, enfim, leva à linguagem cinematográfica formas de *interatividade* que permitirão à linguagem cinematográfica se comportar como linguagem de comunicação cotidiana: o que as conduz a situações de *partilha*. O fato de hoje em dia todos os celulares estarem *conectados* abre essa possibilidade. Posso, por exemplo, enviar a qualquer momento, em qualquer lugar, aos membros mais distantes da minha família ou aos meus amigos, pequenas sequências de minha vida cotidiana. Isso se tornou tão comum que esquecemos tudo o que era preciso fazer antes para executar a mesma operação, mesmo no tempo do

vídeo: uma vez que gravávamos o vídeo, era necessário entrar em nossas casas, eventualmente fazer uma cópia da fita cassete, embalá-la, ir até os correios, ficar na fila, pagar para colocar um selo e, depois, no que diz respeito ao destinatário, aguardar a chegada da encomenda, eventualmente ir até à agências dos correios para receber o pacote, voltar a sua casa para colocar a fita no vídeo cassete e assisti-la na televisão; agora, apenas um clique e o compartilhamento está feito (e eu mantenho o original sem ter feito sequer uma cópia). Outra maneira de troca: subir um vídeo em um site em acesso livre. Essa forma é totalmente nova e, ao mesmo tempo, ela se tornou completamente comum: milhões de vídeos são colocados online todos os dias.

Mas ainda há mais: o celular permitiu a passagem da interatividade à *interação*, quer dizer, a um modo de interatividade que envolve dois ou mais sujeitos que utilizam a linguagem cinematográfica para *trocar*. Essa transformação é essencial para o espaço da comunicação cotidiana, que é fundamentalmente um espaço de relações interpessoais. Notaremos que eu falo de troca entre indivíduos; é porque, com o celular, nós estamos sob o emblema da *enunciação pessoal*: a referência ao autor do vídeo é imediata. Isso ocorre mesmo no caso dos vídeos que nós não gravamos, mas que compartilhamos: na frase “eu acabei de receber de tal pessoa *Um dia no campo*<sup>8</sup>”, “tal pessoa” não é Jean Renoir, mas o responsável pelo envio. As produções filmadas com o celular dizem “EU”.

Gostaria agora de insistir na forma de interação que é, sem dúvida, a mais comum no espaço de comunicação cotidiana: a *conversa*. Sempre falamos muito *sobre* as produções audiovisuais (em particular quando das sessões de projeção dos filmes de família), e o fazemos cada vez mais, porém é necessário distinguir quando falamos *sobre* as imagens de quando conversamos *com* as imagens. Lembremos que, para Christian Metz (1991), a própria noção de conversa audiovisual só poderia ser metafórica e que Gianfranco Bettetini (1984), que consagrou a ela a obra *La conversazione audiovisiva*, fala de conversa “fantasmática”. De fato,

---

8 *Partie de campagne* (Jean Renoir, 1946) (N.T).

para que haja conversa, é necessário que haja interlocução, ou seja, dois Sujeitos que se comuniquem sobre um mesmo eixo, com a permutação dos papéis de emissor e de receptor (na conversa, os actantes respondem uns aos outros). Portanto, era, até então, uma situação que a linguagem cinematográfica não permitia. Se a conversa audiovisual se tornou possível hoje em dia, é porque, com o celular, os Sujeitos podem trocar por meio da linguagem cinematográfica, se comportando alternadamente como *EU* e como *VOCÊ*.

No entanto, nós não seríamos capazes de equiparar a conversa audiovisual à conversa verbal. Seria necessário analisar em detalhes os pontos de aproximação e de diferença<sup>9</sup>. Vou me contentar em apontar alguns deles. Começemos pelo recorte espaço-temporal. Sabemos, por meio dos linguistas, que a situação normal é a conversa *face a face*. É tentador pensar que a troca de vídeos *face a face* (por exemplo, via *Bluetooth*), como ocorre muitas vezes em uma mesa de café, em sua casa, ou na praia, corresponde a esse modelo, porém, não estamos no mesmo esquema comunicacional: os vídeos, mesmo se contribuam à inter-relação, mesmo se respondem uns aos outros, não são mais que uma parte da conversa cuja circunstância é, em geral, conduzida pela linguagem verbal. Um outro tipo é a conversa à distância, por meio de vídeos interpostos. Aqui, estamos em um tipo de troca de correspondências fácil e rápida, e às vezes tão rápida que a troca se assemelha em muito ao ritmo da conversa oral, mas não há o *face a face*. Logo, apenas a conversa ao vivo à distância (como por *Skype*, por exemplo) conserva a situação da conversa *face a face* (e é esse seu maior atrativo em relação à conversa telefônica) e tudo o que acompanha isso: o papel do visual (contexto, gestual), a troca de olhares, o trabalho de adaptação permanente dos locutores um com o outro, a coprodução do discurso. Mas ainda assim há diferenças: a linguagem cinematográfica assegura a encenação da conversa, mas a própria conversa se dá, em grande parte, pela via oral; muitas vezes, ocorre de o que é mostrado

---

9 Sobre a conversa verbal, cf. Kerbrat-Orecchioni (1996a, 1996b).

no vídeo ser mais importante do que o que se diz (por exemplo, mostrar o bebê que acabou de nascer).

Vejamos agora o funcionamento dos *turnos linguísticos*. A estrutura mais frequente é do tipo “estímulo-resposta” (falamos em “pares adjacentes”). É totalmente possível começar uma conversa por um vídeo, basta que ele seja suficientemente intrigante, belo ou provocante para suscitar reações. É um fenômeno constante nas redes sociais. De fato, é bastante raro que um vídeo postado em um site ou em um blog não provoque nenhuma reação; ela se dá, geralmente, por uma mensagem escrita, mas a resposta pode ser feita por meio de um ou muitos vídeos: um amigo que publicou um vídeo sobre as flores de seu jardim, viu também aparecer em seu Facebook inúmeros vídeos de flores, com comentários do tipo: “minhas margaridas estão mais bonitas que as suas!”, “por que não há rosas?”, “eu prefiro frutas a flores” (plano fechado de alguém que se deleitava comendo as cerejas que acabara de colher sob a árvore), “eu detesto flores” (vídeo mostrando em plano fechado botas que pisavam e destruíam margaridas).

No que diz respeito aos participantes, nós encontramos na conversa realizada com a linguagem cinematográfica uma distinção clássica entre participantes “conhecidos” (os membros da família, os amigos que estão no YouTube) e os desconhecidos. Aquele que publica um vídeo em uma rede pode escolher o público que quer atingir: limitá-lo a uma só pessoa, aos amigos, ou abri-lo a todo mundo. Tocamos, então, em uma diferença essencial entre conversa verbal e conversa pela linguagem cinematográfica: com a conversa verbal, o número de participantes é obrigatoriamente limitado, mesmo se outras pessoas podem acompanhá-la sem intervir (*bystanders*, espectadores); quando um vídeo é colocado nas redes sociais em livre acesso, o número de participantes atingidos pela conversa audiovisual é potencialmente ilimitado.

Vemos, em relação à conversa verbal, que a conversa audiovisual tem um funcionamento específico, mas o fato de ela poder existir representa a vitória da inscrição da linguagem cinematográfica no espaço da linguagem cotidiana.

## Formas e funções da linguagem cinematográfica cotidiana

A análise precedente desenha um processo de inscrição da linguagem cinematográfica em um espaço cotidiano cujas etapas podem ser resumidas em algumas palavras-chave: acessibilidade, competência ativa, disponibilidade, troca, interatividade, interação, conversa. Essas noções constroem o quadro no qual a linguagem cinematográfica intervém e determinam tanto a forma específica que ela toma nesse espaço quanto as funções que vão preenchê-lo. A análise dessas funções demandaria uma pesquisa sistemática sobre um corpus muito vasto, um trabalho que vai muito além dos limites desse artigo; me concentrarei sobre aquelas que me parecem mais novas.

É sem dúvida o caso da função *instrumental*. Certamente, os “filmes utilitários” (médicos, didáticos, científicos etc.) sempre existiram, mas eram feitos para funcionar em espaços dedicados, que não tinham nada de cotidiano; hoje em dia, a linguagem cinematográfica se tornou uma *ferramenta* colocada à disposição de todos na vida cotidiana. Dois usos se impõem: tomar notas e memorizar, e se informar (e informar). Podemos colocar quase qualquer dúvida em uma página de busca na internet e com certeza encontraremos imediatamente uma série de vídeos que respondem à questão colocada; todos os domínios da vida cotidiana estão cobertos: como fazer suas compras, cozinhar, perder um quilo por semana, se produzir, se vestir, cuidar do seu animal de estimação, dormir bem... e, evidentemente, a vida sexual. Mas, fato ainda mais notável, é que posso produzir eu mesmo vídeos instrumentais, enviá-los aos meus amigos ou acrescentá-los aos vídeos que já existem nos sites e nos fóruns de discussão.

Outras funções: a linguagem cinematográfica dá lugar aos atos de linguagem que funcionam sobre os eixos das relações interpessoais. Função de *atestado*: mostro um vídeo para provar o que digo (“é verdade, olha, havia uma coruja no meu jardim e ela girava sua cabeça em 360°”). Função *lúdica*: dois garotos muito jovens brincam de se filmar mostrando músculos, inclinando o torso, fazendo caretas, em uma imitação dos combates que eles

viram nos filmes<sup>10</sup>. Função de *sedução*: não é mais necessário ir ao cinema para conhecer alguém, é o cinema que vem até nós, ao menos temos no bolso uma ferramenta que permite começar uma conversa mostrando um vídeo. Função de *agradecimento*: enviar um vídeo aos recém-casados, no dia seguinte à cerimônia. Mas o uso mais frequente se relaciona com a função de *socialização*. Trata-se de confirmar o laço social com um grupo de amigos ou com essa ou aquela comunidade. Esses relacionamentos têm superado em muito as relações familiares.

O espaço das relações interpessoais está longe de ser sempre um espaço pacífico. Muitos vídeos confirmam isso (função *polêmica*): vídeos de provocação – “eu a filmei porque ela não gosta muito de ser filmada, para incomodá-la e dei um grande zoom nela. [...] Na maior parte do tempo, é para incomodar as pessoas que eu faço os vídeos” (F., 18 anos *apud* BATIONO; ZOUINAR, 2009, p. 158) –; vídeos de assédio (publicados nas redes sociais, eles produzem muitas vezes situações dramáticas); conflitos por vídeos intercalados: a saga dos Lopez, que mostra dois clãs ciganos que dizem injúrias e se ameaçam por meio de vídeos intercalados, são um enorme sucesso na internet.

Há também, evidentemente, todos os vídeos de protesto. Estamos, nesse caso, na intersecção entre o espaço comum e o espaço social ou político. Da mesma maneira que não deixamos de ser cidadãos ao entrar no cinema ou ao assistir à televisão, como nos lembra Guillaume Soulez (2013), não deixamos nossa posição de cidadãos ao entrarmos no espaço comum. É por isso que inúmeros vídeos que tratam de problemas relevantes da vida cotidiana, mas também da política local – vídeos que mostram os problemas causados pelo novo plano de tráfego, contra o corte de árvores, contra o sistema de coleta de lixo implantado nessa ou naquela cidade etc. – até os da política nacional, como aqueles que denunciam a construção de uma linha de trem de grande velocidade, ou de um aeroporto. O limite entre o posicionamento do homem comum e aquele do cidadão (não falo

---

10 Esse vídeo pode ser encontrado no corpus da tese de Sapio (2015).

do posicionamento do “militante”, porque nesse caso, indubitavelmente, estamos em outro espaço) é geralmente bem difícil de traçar.

Outros atos de linguagem demonstram a autocomunicação: sentado em um banco, em um parque, filmo as crianças que brincam em minha frente, simplesmente para passar o tempo, porque eu não sei muito bem o que fazer; podemos falar da função *passatempo*<sup>11</sup>. Um passo a mais e publico meus vídeos; eles não mostram muita coisa de interessante, mas compartilhá-los me dá um sentimento de existir. Esse tipo de vídeo se prolifera nas redes. Enfim, filmar, no espaço cotidiano, serve a (se) construir *uma identidade*: nesse caso, os vídeos são pensados para mostrar essa identidade e, muitas vezes, revelam o íntimo. Serge Tisseron (2001, p. 52) explicou bem como o desejo de *extimidade* – “eu proponho chamar ‘extimidade’ o movimento que leva cada um a mostrar uma parte de sua vida íntima, tanto física quanto psíquica” – é apenas uma forma de o desejo “assumir melhor sua existência” (p. 59). A linguagem cinematográfica se tornou parte indissociável das “tecnologias de si” (ALLARD, 2014; FOUCAULT, 2001).

Para cumprir essas funções, a linguagem cinematográfica toma uma forma específica, uma forma adaptada a um espaço de comunicação cotidiana. Já que uma boa parte de sua história pode ser resumida pela conquista da homogeneidade (problema dos intertítulos) e por aquela da continuidade – problema da montagem: a célebre *visual continuity*, continuidade visual, defendida por Balázs (2010), hoje em dia, o que é mais recorrente no espaço cotidiano é a inscrição das sequências em linguagem cinematográfica em uma *sucessão heterogênea* de *fragmentos* originários de *sistemas semióticos diferentes*: uma mensagem em linguagem escrita introduz uma pequena sequência em linguagem cinematográfica, ela própria seguida de uma fotografia que dá lugar a uma troca em linguagem oral, que suscitará talvez uma nova intervenção em linguagem cinematográfica. Última componente no espaço da comunicação cotidiana, é normal que a linguagem

---

11 O autor utiliza a figura de expressão *fonction komboloi*. Kombolói é um brinquedo de contas grego, similar a um rosário, que é usado como passatempo relaxante. Preferimos traduzi-la por “função passatempo”, para tornar mais fácil sua compreensão (N.T.).



cinematográfica se articule com as linguagens que já eram utilizadas, dentre as quais muitas já eram heterogêneas (a linguagem oral, por exemplo, é um misto de verbal, de gestual e de proxêmico) e fragmentadas: o contexto cotidiano não permite, em geral, longas intervenções.

Inversamente, os fragmentos tirados da linguagem cinematográfica são, em geral, *planos únicos*. Dizer que no contexto cotidiano quase não temos tempo nem possibilidade de fazer uma montagem não me parece uma explicação suficiente; seria mais justo reconhecer que a situação nos coloca em uma condição em que rodar algo mais que apenas um plano parece inapropriado: no espaço cotidiano, apenas o fato de interromper uma gravação para trocar de ângulo é problemático. É uma questão de posicionamento: aquele que filma se sente na obrigação de dar conta da continuidade espacial e temporal do evento que ele mostra, porque ele próprio pertence a esse espaço e tem consciência desse pertencimento. A regra da “montagem proibida” de André Bazin<sup>12</sup> encontra aqui sua aplicação mais justificada: “quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem é proibida” (BAZIN, 1958, p. 127). É exatamente o que ocorre aqui: aquele que filma faz parte do sistema de inter-relações. De fato, toda saída do plano único é uma saída do espaço cotidiano.

A tentação é grande, então, de dizer que assistimos ao retorno da linguagem do cinema dos primeiros tempos. Penso, no entanto, que essa forma de descrever as coisas é inexata: ela negligencia o fato de que esses planos, ainda que únicos, muitas vezes mobilizam inúmeras conquistas da história da linguagem cinematográfica. Um exemplo, para explicar o que eu quero dizer. O plano mostra a cena clássica da visita dos netos à avó; com seu smartphone, o neto filma a acolhida na porta, com os abraços, ele se aproxima para dizer algumas palavras de boas-vindas, as trocas de gentileza. Depois, sem cortar, ele entra na casa e segue, em *travelling*, os visitantes até que eles se sentam na sala. Enfim, ainda sem cortes, ele faz

---

12 O termo está no texto homônimo, “Montagem proibida”, publicado no livro *O que é o cinema?* (Ubu, 2018) (N.T.).

uma panorâmica para mostrar a decoração do espaço. A sequência termina com um plano fechado sobre uma foto de família em preto e branco, pendurada na parede. Construção narrativa, movimentos de câmera complexos, é o triunfo do plano sequência e da montagem interna.

Quanto aos *gifs* e *vines*<sup>13</sup>, que funcionam no efeito de *looping* (em ciclo), podem parecer nos levar de volta à época do pré-cinema (zootrópio, praxinoscópio) e do Cinetoscópio (MANOVITCH, 2001), mas o tempo não é o mesmo de quando nos impressionávamos diante de uma simples repetição de movimento. Hoje em dia, a limitação de produzir uma sequência a partir de um número muito limitado de imagens é sobretudo encarada como uma incitação à inventividade; é necessário encontrar, no mundo, uma situação que se encaixe a esse tratamento (movimentos circulares: um carrossel brilhante, cheio de cores, que gira no meio da noite como um anel mágico; movimentos repetitivos: os jogos de luzes que cintilam sobre o rosto de uma mulher) ou brincar deliberadamente com a diferença entre a ação mostrada e o efeito de *looping*: uma queda de skate repetida seis vezes seguramente produz um efeito cômico.

O trabalho com o zoom conduz igualmente a figuras inovadoras, como aquela descrita por Laurent Jenny, em *La vie esthétique*:

Como de costume, me chamou a atenção a exibição pitoresca de uma desses mercados nova-iorquinos abertos dia e noite, administrados por paquistaneses, que oferecem um panorama heterogêneo de produtos, que vão desde as canetas até os buquês de flores. [...] Eu pego automaticamente meu celular... e sempre para ver mais, me pego entregue à mania da ampliação pelo zoom digital, e concentrado sobre os efeitos de transparência entre os cubos de gelo e os pedaços de abacaxi. O resultado, consultado imediatamente, me enche de espanto. O tema se tornou totalmente irreconhecível, dando lugar a uma indiscutível composição cubista, daquele período maravilhoso dos anos 1908-1912, em que Braque e Picasso rivalizavam à beira da abstração. [...] O conjunto dá a impressão de que formas e cores foram esmagadas em uma moldura que as abriga com dificuldade e da qual elas gostariam de escapar. (JENNY, 2013, p. 89-91)

13 Misto de serviço de armazenamento e rede social, criado em 2012 e encerrado em 2017. Permitia aos usuários a gravação e a edição de vídeos curtos, com até seis segundos, e a publicação em *looping* na rede (N.T.).

O que é novo é que esse prazer do jogo com a abstração é agora compartilhado por mais pessoas: “o que era uma prática refinada de esteta se tornou uma espécie de *habitus* democrático”, nota, um pouco desiludido, Laurent Jenny (2013, p. 69).

Com o bastão de selfie, assistimos ao vivo ao trabalho criativo, quando vemos em detalhe o rosto daquele que o segura, os olhos espremidos de atenção, concentrado nos movimentos que ele faz para enquadrar. Filmando-se em *plongée* vertical, um casal dança; aquele que segura o bastão olha para o próprio bastão, a mulher olha para aquele que filma; o efeito produzido é marcante e nos faz perder nossas referências espaciais. Um grupo, disposto em triângulo, a ponta correspondendo ao celular, vira passo-a-passo em 360°, permitindo a descoberta de todo o espaço da magnífica praça da renascença italiana, no meio da qual ele se encontra.

Ainda mais inovador: em inúmeras trocas, vemos a mobilização de uma combinação de dispositivos. Um exemplo: tudo começa com um diálogo por Skype entre um casal um pouco mais velho (os avós) e um casal jovem; depois de um tempo, “eu vou te mostrar uma coisa”, diz a voz do homem mais jovem. Em seguida, sem cortes, o celular vira para a tela de uma televisão que se encontra na sala e na qual aparece, em poucos instantes, um vídeo onde vemos uma criança bem nova, que começa a andar; escutamos a voz dos avós visivelmente emocionados: “são seus primeiros passos?”; o avô expressa, em seguida, seu arrependimento por não poder falar com Laleh, que não estava ali: “não tem problema”, diz a jovem, que tira seu celular do bolso e liga para Laleh; os avós veem então Laleh aparecer no telefone da mulher mais jovem, que é também em ligação pelo Skype e que filma o telefone de seu marido... Essa situação me foi contada por uma estudante iraniana como uma prática habitual em sua família.

Como vemos, tudo isso demonstra uma verdadeira criatividade na utilização cotidiana da linguagem cinematográfica; os leitores de Michel Maffesoli (1979) ou de Michel de Certeau (1980) não estarão surpresos, nem aqueles de Donald Winnicott (1988): essas pequenas “sequências” são o signo da nossa aptidão a “viver criativamente”, isto é, de conservar ao longo da vida alguma coisa que faz parte da experiência da primeira infância, o sentimento de ter a capacidade

de criar o mundo. Podemos falar de *criatividade transicional*. Basta observar as pessoas agindo para se dar conta de que há uma espécie de entusiasmo alegre na forma como a linguagem cinematográfica recobre a vida cotidiana. A linguagem cinematográfica (se) explode.

### Considerações finais

Desde que ela existe, a linguagem cinematográfica foi aplicada a espaços com formas e funções diferentes, mas pela primeira vez na sua história, adquire um novo status no centro da sociedade: ela passa a ser uma linguagem cotidiana de comunicação interpessoal (entre nós e os outros, entre nós e nós mesmos). De fato, ela adquire um status paralelo ao da língua; ela se articula, frequentemente, com a língua em inúmeras trocas, ao mesmo tempo que opera em um modo completamente diferente: a linguagem mostra pedaços do vivido, e “ter compreendido algo na ordem do vivido é obviamente não ter, à primeira vista, seu equivalente conceitual e linguístico” (COHEN-SÉAT, 1958, p. 137).

Em todo este texto, falei de *linguagem cinematográfica*. Penso, assim, que a linguagem cinematográfica continua a base de tudo que ocorre no universo audiovisual, quer se trate de produções em vídeo, digitais, na televisão, na internet ou nas comunicações via celular. As principais noções da linguagem cinematográfica – plano, enquadramento, montagem, relação imagem-som (*in, off, over*) – sempre asseguram a estruturação fundamental, mesmo que, certamente, ocorram transformações (toda linguagem evolui)<sup>14</sup>.

Como vimos, essas transformações não constituem uma mudança de natureza: é a associação do celular ao digital e à internet que permite à linguagem cinematográfica de se tornar uma linguagem de troca e de conversa e, então, de se apropriar do espaço da comunicação cotidiana. No entanto, é um fenômeno muito raro ver uma linguagem mudar de status. Guardadas as proporções, essa mudança se assemelha ao que ocorreu quando a escrita foi adicionada à comunicação oral;

---

14 Gilles Delavaud analisa algumas dessas evoluções em *L'art de la télévision* (2006), principalmente no capítulo intitulado “À la recherche d'un langage”.

mas, aqui, o movimento é de certa maneira inverso: diante da linguagem do espaço cinema, as produções do espaço cotidiano constituem um exemplo desse “cinema oral”, teorizado por Germain Lacasse (2000, 2006, 2007), que se caracteriza por uma situação comunicacional com um Sujeito que se exprime *aqui e agora*. É evidente que essa referência ao oral é metafórica, mas ela é esclarecedora, porque nos conduz a fazer as mesmas perguntas que aquelas formuladas por Jacques Goody (1979) em *La raison graphique*, que mostravam as transformações produzidas pela passagem à escrita no nível cognitivo (desenvolvimento do pensamento lógico, da abstração, da categorização), psicológico e social (transformação das representações que uma pessoa ou um grupo tem do mundo, do outro e de si mesmo) e, em síntese, antropológico. É interessante notar que, por volta dos anos 1960, Cohen-Séat (1958, p. 19) já elaborava questões similares: “o que a intervenção do cinema coloca em dúvida é [...] algumas categorias e algumas das modalidades fundamentais da nossa relação com o mundo”. “O cinema propõe uma mudança na ordem do discurso, ao mesmo tempo que ele modifica algumas das modalidades principais da percepção e do julgamento” (p. 22). Poderíamos citar muitos outros trechos. Em uma perspectiva análoga, me parece que dificilmente podemos evitar, hoje em dia, nos perguntar o que será produzido a longo prazo, se ela continuará com o mesmo dinamismo, essa transformação da linguagem cinematográfica em uma *linguagem de comunicação cotidiana* (insisto: em uma linguagem utilizada no cotidiano por todos e por cada um para se comunicar com os outros e consigo mesmo). Resposta em algumas centenas de anos.

## Referências

ALLARD, L. Express Yourself 3.0! Le mobile comme technologie pour soi et quelques autres entre double agir communicationnel et continuum disjonctif soma-technologique. In: ALLARD, L.; CRETON, L.; ODIN, R. (org.). *Téléphone mobile et création*. Paris: A. Colin, 2014. p. 139-162.

BALÁZS, B. *Early film theory. Visible man and The Spirit of Film*. Nova York: Berghahn Books; Oxford: Screen, 2010.

BATIONO, A.; ZOUINAR, M. Les usages amateurs de la vidéo sur téléphone mobile. *Réseaux*, Paris, n. 156, p. 141-164, 2009.

BAZIN, A. Montage interdit. In: BAZIN, A. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris: Cerf, 1958. p. 117-130.

BETTETINI, G. *La conversazione audiovisiva*. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva. Milão: Bompiani, 1984.

CASSETTI, F.; ODIN, R. De la paléo à la néo-télévision. *Communications*, Paris, n°51 p. 9-26, 1990.

COHEN-SÉAT, G. *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris: PUF, 1958.

CRETON, L. Le marché du caméscope. Innovation et logique de développement. In: ODIN, R (org.). *Le film de famille, usage privé, usage public*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1995. p. 191-206.

DE CERTEAU, M. *L'invention du quotidien*. Tome I : Arts de faire. Paris: 10/18: U.G.E., 1980.

DELAVAUD, G. *L'art de la télévision*. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965). Bruxelles: de Boeck, 2006.

FERRARIS, M. *T'es où ?* Ontologie du téléphone mobile. Paris: Albin Michel, 2006.

FOUCAULT, M. *Dits et écrits 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001.

GAUDREULT, A.; MARION, P. *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris: A. Colin, 2013.

GOODY, J. *La raison graphique*. La domestication de la pensée sauvage. Paris: Minuit, 1979.

GUNTHER, A. *L'image partagée*. La photographie numérique. Paris: Textuel, 2015.

JENNY, L. *La vie esthétique*. Stases et flux. Verdier: Lagrasse, 2013.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *La conversation*. Paris: Seuil, 1996a.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *Les interactions verbales*. Paris: A. Colin, 1996b.

LACASSE, G. Intermédialité, deixis et politique. *CiNéMAS*, Paris, v. 10, n. 2-3, p. 85-104, 2000.

LACASSE, G. L'accent aigu du cinéma oral. In: STÉPHANE-ALBERT, B. (org.). *Le cinéma au Québec : tradition et modernité*. Montreal: Fides, 2006. p. 47-60.

LACASSE, G. Laissez passer pour une ouverture, ou la théorie du cinéma entre oralité et littérature. In: FROGER, M.; MÜLLER, J. (org.). *Intermédialité et socialité*. Münster: Nodus, 2007. p. 57-67.

MAFFESOLI, M. *La Conquête du présent*. Pour une sociologie de la vie quotidienne. Paris: PUF, 1979.

MANOVITCH, L. *Language of new media*. Cambridge: Mass: MIT Press, 2001.

METZ, C. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1991.

ODIN, R. Le langage cinématographique comme langage ordinaire. *HAL*, Paris, 2017. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01654243>. Acesso em: 10 ago. 2021.

ODIN, R. The mobile phone, cinema and archiving logic. In: GIORDANO, F.; PERRON, B. (org.). *The archives, post-cinema and videogame between memory and the image of the present*. Milão: Mimesis International, 2015. p. 51-60.

ODIN, R. Cinéma et téléphone portable. Approche sémio-pragmatique. In: CRETON, L.; JULLIER, L.; MOINE, R. (org.). *Le cinéma en situation*. Experiences et usages du film, Théorème 15. Paris: PSN, 2012a. p. 79-88.

ODIN, R. E giunta l'era dei linguaggio cinematografico. *Bianco et Nero*, Romsa, v. LXXI, n. 568, p. 7-17, 2010a.

ODIN, R. La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion. *Communications*, Paris, n° 68, p. 47-83, 1999.

ODIN, R. Le film de famille dans l'institution familiale. In: ODIN, R. *Le film de famille, usage privé, usage public*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1995. p. 27-42.

ODIN, R. Questions posées à la théorie du cinéma par les films tournés sur téléphone portable. In: CASSETTI, F.; GAINES, J. *Dall inizio, alla fine*. Teorie del cinema in prospettiva. Udine: Presses Universitaires d'Udine: Forum Udine, 2010b. p. 363-373.



ODIN, R. Spectator, film and the mobile phone. *In: CHRISTIE, I. Audiences. Defining and researching screen entertainment reception.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012b. p. 155-169.

ODIN, R. *Les espaces de communication.* Introduction à la sémio-pragmatique. Grenoble: PUG, 2011.

PEREC, G. Approche de quoi. *In: PEREC, G. Le pourrissement des sociétés.* Paris: Cause commune, 1975. p. 251-255.

SAPIO, G. *La pratique des home movies.* Culture audiovisuelle et genèse de la méta-famille. Tese (Doutorado em Estudos Cinematográficos) – Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, Paris, 2015.

SCHEFER, J.-L. *L'homme ordinaire au cinéma.* Paris: Cahiers du Cinéma: Gallimard, 1980.

SOULEZ, G. La délibération des images. Vers une nouvelle pragmatique du cinéma et de l'audioviduel. *Communication & langages*, Paris, n. 176, p. 3-32, 2013.

TISSERON, S. *L'intimité surexposée.* Paris: Hachette, 2001.

WINNICOTT, D. *Conversations ordinaires.* Paris: Gallimard, 1988.

submetido em: 1 set. 2021 | aprovado em: 15 set. 2021

## **O jogo apolíneo-dionisíaco: aspectos filosóficos do esporte**

## **The Apollonian-Dionysian game: philosophical aspects of sport**

*Marcos N. Beccari<sup>1</sup>, Daniel B. Portugal<sup>2</sup> e Rogério de Almeida<sup>3</sup>*

---

1 Professor do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: [marcosbeccari@ufpr.br](mailto:marcosbeccari@ufpr.br).

2 Professor da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ESDI-UERJ). Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: [dportugal@esdi.uerj.br](mailto:dportugal@esdi.uerj.br).

3 Professor Associado da Faculdade de Educação da USP. Doutor e livre-docente em Educação e Cultura pela USP. E-mail: [rogerioa@usp.br](mailto:rogerioa@usp.br).

**Resumo**

Este ensaio propõe uma reflexão acerca dos aspectos filosóficos do esporte, especialmente a partir das figuras míticas de Apolo e Dioniso. De início, a questão é colocada a partir de algumas campanhas publicitárias da Nike; em seguida, o aspecto apolíneo é associado aos ideais ascéticos seculares, ao passo que a dimensão dionisíaca é descrita como sombra que subsiste na celebração esportiva. Por fim, recorreremos à figura homérica de Ulisses para entrelaçar Apolo e Dioniso, conjugando-os como faces complementares de uma mesma matriz de convivência sociocultural.

**Palavras-chave**

Jogos, filosofia, publicidade, ética.

**Abstract**

This essay proposes a reflection on the philosophical aspects of the sport, especially from the mythical figures of Apollo and Dionysus. Initially, we pose the question from some Nike advertising campaigns; then, we associate the Apollonian aspect with secular ascetic ideals, while we describe the Dionysian dimension as a shadow that subsists in sporting celebration. Finally, we turn to the Homeric figure of Ulysses to entangle Apollo and Dionysus, combining them as complementary faces of the same sociocultural matrix of coexistence.

**Keywords**

Games, philosophy, advertising, ethics.

## Introdução

A palavra “esporte” nos lembra, etimologicamente, de que sua origem está ligada à recreação, ao prazer. Desporto, outro termo equivalente a esporte, vem do francês *desporter*, divertir-se, distrair-se, jogar. Em certo sentido, pode ser compreendido como o que “retira”, o que tira do lugar, o que sai do “porto” (des-porto), portanto, o que está fora do centro, da esfera mercadológica ou da seriedade da vida.

No entanto, a história recente tem mostrado que o esporte se tornou um setor da vida econômica, sendo consumido na forma de espetáculo. Com a transformação do esporte em evento midiático, sua prática vem se ajustando em função das exigências e necessidades desse meio. O resultado é a profissionalização do esporte, cuja evolução segue o vetor unilateral da lógica dinheiro-desempenho (MANSKE, 2013). Não se trata mais de mera diversão ou competição, mas de um negócio que pode ser muito lucrativo, seja para o atleta que se destaca, seja para todo o aparato que gravita em torno dele, *investe* nele e, de acordo com os resultados, *lucra* com seu desempenho, tal qual a aplicação em ações na bolsa de valores ou uma *aposta* na casa de jogos. Vaz (2005, p. 25) reitera o caráter superlativo que o esporte vem assumindo na cultura contemporânea, em que a “ilimitada ultrapassagem de limites” se alinha cada vez mais aos parâmetros dos consumidores esportivos, alimentando, assim, o imperativo da superação dos extremos por parte dos atletas.

Mas essa dimensão mais visível da prática esportiva e, mais especificamente, dos seus usos sociais, midiáticos e econômicos não encerra todo o esporte (ROSE, 2013). Neste artigo, buscamos justamente refletir sobre diferentes aspectos filosóficos que permeiam, hoje, a prática esportiva. Recorremos às pulsões do apolíneo e do dionisíaco, tal como concebidas por Nietzsche (2007), para evidenciar algumas de suas complexidades e de seus direcionamentos antitéticos<sup>4</sup>.

---

4 Nesse sentido, este pode ser considerado o terceiro de uma trilogia de artigos que busca diagnosticar alguns aspectos do ethos contemporâneo a partir da disputa entre o apolíneo e o dionisíaco. Os outros dois artigos são: “Um cisne, duas forças: sobre apolíneo e dionisíaco na ética do consumo” (PORTUGAL; SALGADO; BECCARI, 2014) e “Seja estúpido: o imperativo trágico da Diesel e o ethos contemporâneo” (BECCARI; PORTUGAL; SALGADO, 2013).

Se, de maneira geral, essa prática tem sido frequentemente associada ao registro apolíneo do retorno dos ideais ascéticos, ainda resta, em latência, a sombra de Dioniso, que continua injetando nas práticas esportivas – sejam as que praticamos na hora de lazer, sejam as dos profissionais, devida ou indevidamente espetacularizadas – uma forte carga de errância, de acaso, de crueldade e de alegria.

### **Uma questão de grandeza?**

Não é de hoje que empresas esportivas reforçam, em suas campanhas publicitárias, valores ligados ao esforço, ao suor, ao treino duro, à disputa, à vitória, à performance. Ao mesmo tempo, há valores menos austeros aos quais tais marcas buscam se vincular. No começo dos anos 1960, por exemplo, um dos comerciais mais difundidos da Lucky Strike, marca de cigarros, era protagonizado por estrelas do beisebol e trazia o slogan: “Lucky Strike separa os homens dos garotos..., mas não das garotas” (BRANDT, 2007, p. 78, tradução nossa). O consumo esportivo, afinal, não se restringe aos rigores do esporte, tendendo a apresentá-lo com um tom descompromissado, divertido e, não raro, também erótico.

Em 2012, uma campanha publicitária internacional da Nike traz o slogan “*Find your greatness*” (“encontre sua grandeza”). Com diversos vídeos e peças impressas<sup>5</sup>, a campanha gira em torno de dois imperativos: 1) a grandeza não é algo exclusivo de pessoas especiais ou famosas; 2) a conquista da grandeza não depende da sorte ou do destino, mas do esforço e do treino. Algumas peças destacam a dimensão dolorosa dessa grandeza, como o vídeo que mostra uma jogadora de polo aquático em briga desesperada pela bola, enquanto sua voz em *off* pergunta: “É pela grandeza que estou lutando?”. Ao fim da jogada, que resulta em gol, a vemos emergir da água e encarar a câmera com um olhar sereno e decidido. De seu nariz escorre sangue. Ao mesmo tempo, escutamos a resposta: “o que você acha?”. Outras peças, porém, apontam para uma dimensão divertida da grandeza em questão. É o caso de um vídeo que mostra um rapaz fazendo

5 Vídeio que compila todos os vídeos publicitários da campanha está disponível em: <https://youtu.be/WYP9AGtLvRg>. Acesso em: 29 out. 2021.

malabarismos com bolas de basquete. Ouvimos em *off* a seguinte narração: “Algumas vezes, grandeza é sobre superar enormes adversidades. Às vezes, é apenas diversão”<sup>6</sup>.

O tom descontraído dessa peça em particular parece direcionar-se aos consumidores comuns, cuja prática amadora se aproxima mais da diversão do que da disciplina árdua dos atletas profissionais. A distância entre esses polos dilui-se ainda mais em outra campanha da Nike, de 2014, cujo slogan é “*risk everything*” (“arrisque tudo”). Em especial, no vídeo *The Last Game*<sup>7</sup>, uma animação de 5 minutos e meio, em que um vilão cria clones que jogam futebol de forma tecnicamente perfeita, mas sem estilo e criatividade. Como resultado, os grandes jogadores perdem lugar aos clones, sinalizando o fim do “futebol arte”. Ronaldo Fenômeno, ou Ronaldinho – jogador extremamente famoso à época –, porém, reúne uma espécie de time dos sonhos com os melhores jogadores de todo o mundo, com o objetivo de derrotar os clones. O time não acredita que os clones podem ser vencidos, mas Ronaldinho os motiva com o seguinte discurso: “Lembrem-se do que torna vocês grandiosos. Vocês não têm medo de correr riscos. Vocês jogam como se isso fosse apenas um jogo [*like it is just a game*], eles jogam como se isso fosse um trabalho [*like it is a job*]. Vocês arriscam tudo para vencer”.

Aqui, jogar como se fosse “*just a game*” não se opõe a jogar com “fome de vitória”. Os jogadores, afinal, estão furiosos com a situação e pretendem arriscar tudo para vencer. O “*just a game*” opõe-se a jogar de maneira burocrática: tecnicamente perfeita, mas sem estilo. É a dimensão do maravilhoso e do glorioso que se perde quando o futebol se transforma em uma espécie de disputa puramente técnica. Assim, o “*risk everything*” se opõe à lógica do risco calculado mais ou menos do mesmo modo que a liberdade e a honra do cavaleiro se opõem à falta de sentido da guerra em tanques no romance *Gläserne Bienen* (*Abelhas de vidro*, sem tradução em português), de Ernst Jünger (1960).

6 A tradução de todos os trechos dos vídeos citados é nossa. Os vídeos estão disponíveis no link indicado na nota anterior.

7 Disponível em: <https://youtu.be/DtibAio9jBo>. Acesso em: 29 out. 2021.

Finalmente, na campanha mais recente da Nike, lançada globalmente em 2021, é o dionisíaco que ganha preponderância. O slogan da campanha é “*play new*” (“vai no novo”) e busca exaltar os “tropeços” dos iniciantes. O único vídeo da campanha disponível no momento da escrita deste artigo é uma compilação de cenas de péssimo desempenho esportivo, como a de uma tacada de golfe que atinge a grama em vez da bola ou um arremesso que sai do contexto do jogo para quebrar a vidraça de uma casa qualquer<sup>8</sup>. Essas cenas acompanham a seguinte narração em *off*: “Quer saber? Um brinde para quem tenta e manda mal. E para quem continua tentando, mesmo que a jogada seja um lixo. [...] A quem dá tudo de si, mesmo mandando mal. Porque você sabe o que não é nada mal? Tentar alguma coisa pela primeira vez”. Aqui, portanto, o valor de destaque é a abertura ao novo, a novas experiências, ao prazer do jogo. O doar-se ao máximo passa a figurar como antípoda da obsessão apolínea pelo desempenho.

O que isso revela é a persistência, ao menos a nível de discurso (voltado ao consumo), do significado original de *desporter*, ligado à diversão e ao prazer. Entretanto, campanhas publicitárias fornecem-nos apenas indícios imprecisos de um imaginário mais complexo, cerceado de contendas interpretativas. Na leitura de Michel Maffesoli (2005), por exemplo, que vê na contemporaneidade o ressurgimento de Dioniso, ou ao menos sua sombra, o esporte une-se a uma série de outras práticas que atestam o prazer de estar junto, a vida sem finalidade, o êxtase coletivo, enfim, práticas dionisíacas. Em contrapartida, Gilles Lipovetsky (2007, p. 275) denuncia um hedonismo sistemático que calcula os riscos e exalta a performance, seja no esporte, no trabalho, no lazer ou até no sexo, manifestando “um novo narcisismo obcecado por recordes, músculos, rivalidades anatômicas”. Seja como for, claro está que a celebração, a competição e a autossuperação são facetas que, no âmbito de uma abordagem mais filosófica do tema, merecem um recuo teórico.

---

8 Disponível em: <https://youtu.be/BUvEEVq4woU>. Acesso em: 29 out. 2021. A tradução da narração reproduzida a seguir é a do vídeo, com uma pequena alteração da expressão “sabe o que não *seria* nada mal” para “sabe o que não é nada mal”.

### A tensão vertical apolínea

Segundo Giorgio Colli (1992), havia na origem da filosofia duas inclinações distintas para a formação do conhecimento: a de Apolo, que se manifesta na palavra (como em Delfos, com o deus falando por meio da sacerdotisa), e a de Dioniso, relacionada à divindade eleusiana<sup>9</sup>, cuja iniciação nos seus mistérios culminava na *epopteia* (BRANDÃO, 1986), ou seja, na visão mística do júbilo e da purificação. O primeiro tipo de conhecimento deve ser cultivado e depende da lógica, do trato das ideias, do exercício constante e consciente. O segundo tipo é revelação, clarividência, brota de forma misteriosa e testemunha uma alegria sempre injustificada.

A disseminação da filosofia escrita, a partir de Platão, assinala a preponderância apolínea no pensamento ocidental. No registro platônico, a busca pela superação, vitória, honra, glória, reconhecimento etc. ligava-se à parte da alma que os gregos denominavam *Thymós*, normalmente traduzida por “ira”. O filósofo contemporâneo Peter Sloterdijk (2014), que nas últimas décadas tem investigado a dimensão *thymótica*, a associa a uma “tensão vertical” que exige do indivíduo um esforço *ascético*, isto é, que o faça superar um estado dado em proveito de uma grandeza latente, ainda não alcançada.

Não é por acaso que Sloterdijk toma Nietzsche como ponto de partida, já que este, em sua *Genealogia da moral*, apresentou a ascese como base de todas as culturas religiosas e suas condutas morais. Para Sloterdijk, os ideais ascéticos retornam na virada do século XIX para o XX não mais como uma nova religiosidade, mas, pelo contrário, como valorização desespirtualizada do corpo humano. O atletismo, sob o pretexto da restauração do olimpismo da antiguidade, reativa o asceta, que, liberado de qualquer contexto transcendental, tenta superar a si mesmo ao competir com outros atletas envolvidos no mesmo projeto de autossuperação. O campo do consumo esportivo, como vimos, possui um motor *thymótico* bastante evidente. É assim que Sloterdijk responde à indagação

---

9 Deusa agrícola Deméter e sua filha, Perséfone, cujos ritos de iniciação eram celebrados em Elêusis, localidade da Grécia próxima a Atenas (ver BRANDÃO, 1986, p. 289-309).



nietzscheana, no final da *Genealogia*, sobre quais valores seriam capazes de orientar a vida depois do crepúsculo dos deuses:

A vitalidade, entendida somaticamente e espiritualmente, é mesmo o meio que contém um desnível entre o mais e o menos. Ela tem dentro de si o movimento vertical que orienta as subidas, ela não precisa adicionalmente de atratores externos e metafísicos. Que Deus deve estar morto, neste contexto, não importa. Com ou sem Deus cada um chega somente tão longe quanto a sua forma física permite. (SLOTERDIJK, 2014, p. 67, tradução nossa)

Trata-se, como resume o título do livro supracitado, do imperativo “Você tem que mudar sua vida!”, cuja expressão Sloterdijk empresta, não por acaso, de um verso de Rilke no poema “Torso arcaico de Apolo”. A tensão vertical que assim se expressa possui uma dimensão ético-pedagógica. Ética porque estabelece uma hierarquia entre valores; pedagógica porque implica perseguir algo mais alto que já estaria, de forma embrionária, contido na alma e no corpo do discípulo. De acordo com o filósofo, ademais, a pedagogia europeia sempre oscilou entre dois extremos: o adestramento autoritário e o antiautoritarismo libertário. Entre um e outro, a tensão vertical é garantida nos exercícios de disciplinamento individual, com base em exigências internalizadas e no autoexame regular (práticas endoretóricas):

Todos os exercícios, sejam eles de natureza yoga, atlética, filosófica ou musical, somente podem acontecer se suportados por processos endoretóricos, nos quais atos da autoexortação, do autoexame e da autoavaliação, sob os critérios da tradição escolar específica e sob apontamento contínuo na direção dos mestres que já alcançaram o objetivo, têm um papel decisivo. (SLOTERDIJK, 2014, p. 369, tradução nossa)

Desse modo, torna-se compreensível que o não cuidado com o corpo ou com a saúde seja frequentemente visto, na atualidade, como inadimplência consigo mesmo. No entanto, esse desvio costuma ser imputado não tanto a uma vontade fraca, má ou pecaminosa, mas sim a algo da ordem da doença:

baixa autoestima, depressão, déficit de atenção. A “medicalização da moral”, contudo, não fecha necessariamente as portas para a autossuperação.

### **A reversibilidade da fonte dionisíaca**

O esporte, sobretudo o de alto desempenho, parece ser todo apolíneo, já que depende de treinamentos repetitivos, de controle emocional, de uma execução tecnicamente correta nas competições, enfim, de um autodomínio do atleta, consciente de suas ações e decisões. Ocorre que os exercícios mais árduos não deixam de guardar uma forte relação com um prazer sensual, desordenado, de difícil explicação. Se uma medalha de ouro pode ser explicada como a coroação de anos, décadas de treinamentos intensos, como explicar a alegria não da vitória, autojustificada, mas a que provém do dia a dia de treinamento, misturada à dor dos exercícios físicos?

Em poucas palavras, por mais que Apolo presida a plasticidade da ascese *thymótica*, sua intensidade vertical, sua tensão, o que permanece no fundo, alimentando o fluxo desse impulso, talvez seja uma fonte dionisíaca, que pode ser traduzida como uma espécie de alegria, gozo, prazer, mas que é também cruel, obsessiva, maníaca.

A experiência dionisíaca, [...] em vez de autoconsciência, significa uma desintegração do eu, que é superficial, e uma emoção que abole a subjetividade até o total esquecimento de si; em vez de medida é a eclosão da *hybris*, da desmesura [...] é um comportamento marcado por um êxtase, um enfeitiçamento, uma extravagância de frenesi sexual que destrói a família, por uma bestialidade natural constituída de volúpia e crueldade, de força grotesca e brutal; em vez de sonho, visão onírica, é embriaguez, experiência orgiástica. (MACHADO, 2017, p. 31-32)

Nietzsche (2007) diferencia a força apolínea, fundada na consciência e no autodomínio, da força dionisíaca, responsável pela sensualidade, crueldade e desordem. Só que seu Dioniso vai além, já que subsidia a inversão ou transvaloração de todos os valores, como propõe sua filosofia madura. Antes de esclarecermos esse ponto, porém, cumpre observarmos mais detidamente alguns contornos míticos de Dioniso.

Dioniso é o deus que nasce duas vezes, a primeira do ventre de Sêmele, que não termina sua gestação, e a segunda da coxa de Zeus (BRANDÃO, 1987). David Lima (2012), recontando o mito de Dioniso, nos lembra que, em uma das versões, Hera enviou figuras gigantescas para assustá-lo, logo após seu nascimento. Essas figuras, com os rostos esbranquiçados, não conseguem, porém, assustar a criança, que permanece centrada, em pleno equilíbrio. Tentam, então, desviar sua atenção com piões coloridos, ossinhos barulhentos, outros brinquedos, mas não conseguem nenhum efeito. Até que oferecem ao pequeno Zagreu um espelho. Defrontando-se com sua própria imagem refletida, fica fascinado. Preso a ela, perde-se e, vulnerável, é atacado e morto pelos gigantes titânicos, que o devoram.

Sabemos que Dioniso será gestado, pela segunda vez, na coxa de Zeus, tendo seu segundo nascimento e sua coroação divina. Mas é importante reter que ele não teria sido devorado se não tivesse visto a sua própria imagem no espelho.

De modo análogo, isto ocorre com muitos atletas que ainda não estão preparados para cumprir a tarefa. Acham-se mais do que são, tornam-se extremamente inflados pelo próprio deslumbramento, perdem-se na fama e na enorme quantidade de dinheiro que recebem em pouco tempo. Poucos são os que conseguem equilibrar-se entre o ser e o ter. Passam a ter e deixam de ser. (LIMA, 2012, p. 43)

A mesma metáfora vale para o esporte como um todo, já que é ao se olhar no espelho, ao se deixar seduzir pela espetacularização em torno de sua prática, que sua *alma* se perde, que seu sentido celebratório se suspende, que sua alegria inebriante se subordina à frieza meticulosa das aferições de desempenho ou lucro. No âmbito individual do atleta, o deslumbramento dionisíaco é o preço a ser pago pela mais alta ascese *thymótica*: o santo não pode saber que é santo. Mas quem além do excepcional, afinal, seria capaz de reconhecer plenamente o excepcional?

Eis a reversibilidade de Dioniso: sua dilaceração é promessa de renascimento. Ao passo que "Apolo atrai o homem para a envolvente rede do enigma, Dioniso o enreda – num jogo inebriante – nos meandros do Labirinto" (COLLI, 1992, p. 26),

de modo que “o jogo se transforma em trágico desafio, em perigo do qual se podem salvar, mas sem arrogância, o sábio e o herói” (p. 26). De acordo com Junito Brandão (1987, p. 140), com efeito, “Dioniso retrataria as forças de dissolução da personalidade: a regressão às forças caóticas e primordiais da vida”.

Trata-se de renascer, revigorar-se, perdendo-se a si mesmo. Junto da crueldade há o prazer voluptuoso de usufruir da própria queda; sua potência de vida é, a um só tempo, atraente e assustadora, mistura de furor e alegria, sabedoria e embriaguez. Daí que Nietzsche (2007) associa a paixão de Dioniso ao nascimento da tragédia, ligando-o à música para melhor afirmar a natureza de sua potência. A faculdade dionisíaca é uma faculdade criadora, é loucura e harmonia. Dito de outra forma, pensar o pior da existência é parte do exercício de aprovação dessa mesma existência. Aprovação que é sinônimo de alegria. E aqui é preciso entender que essa alegria não expressa um valor, mas sim uma transvaloração dos valores que leva a um conhecimento trágico (ou dionisíaco).

Sem dúvida Nietzsche sempre se valeu de Dioniso, deus do vinho e da embriaguez. Mas o Dioniso de Nietzsche é também o deus do mais profundo e lúcido conhecimento, associando sempre ao calor da embriaguez a fria sobriedade do saber [...]. A beatitude nietzscheana é mesmo uma embriaguez, mas não uma embriaguez que permitisse se livrar do saber, de não levar em conta o que o saber pode ter de lamentável e de deletério, ao modo da diversão pascaliana. Muito pelo contrário: ela é o que dá acesso ao saber, o que autoriza o saber pleno (e é a única a autorizá-lo). Pois não há saber sério que seja aceitável conscientemente sem a autorização de uma beatitude absoluta, a qual, não pondo condição alguma ao exercício da felicidade, não impõe – e é a única a não impor – limitação alguma ao exercício do saber. É nisso que a alegria nietzscheana é necessariamente sábia, ou “sabente”, por se medir com a amplitude do que lhe é permitido conhecer sem dano; e, reciprocamente, que o saber nietzscheano é necessariamente alegre, por só existir em proporção da alegria que o torna possível. (ROSSET, 2000, p. 66-67)

Esse pensamento de aprovação não põe o seu acento na “verdade”, na “regra”, na “justiça”, mas na alegria injustificável e misteriosa da vida, do pensamento e, por extensão, da prática esportiva, sempre que esta se processa de maneira celebratória. Não se trata de confundir o esporte com distração, lazer,

ou mesmo com a diversão de Pascal, por meio da qual nos livramos da gravidade das ações produtivas e dos pensamentos desagradáveis; *trata-se justamente de negar a oposição entre os termos*. Nesse sentido, uma filosofia da vida que primasse pela alegria da aprovação, alegria dionisíaca, se expressaria tanto por uma gaia ciência quanto pela celebração esportiva, incluindo também a ascese apolínea. Tal sorte de transfiguração antinômica, ademais, encontra-se desde *O nascimento da tragédia*, conforme sintetiza Roberto Machado:

Concebendo os dois instintos fundamentais da natureza, o apolíneo e o dionisíaco, respectivamente como aparência e essência, a importância da reflexão filosófica de Nietzsche nesse momento se evidencia na tese de que a arte trágica possibilita uma experiência estética do mundo de onde está totalmente ausente a oposição metafísica de valores: na tragédia, Apolo atrai a verdade dionisíaca para o mundo da bela aparência; Dioniso fala a linguagem de Apolo; Apolo, a linguagem de Dioniso. A "hipótese metafísica" formulada por Nietzsche é que o ser verdadeiro tem necessidade da bela aparência; que a verdade tem um desejo originário de aparência; que "a vontade queria se ver transfigurada em obra de arte" [...]. (MACHADO, 2017, p. 143)

### **Considerações finais**

O fenômeno esportivo, tanto no registro profissional quanto no amador e de consumo, pauta-se numa inegável "tensão vertical", nos termos de Sloterdijk, que atesta a sobrevida de ideais ascéticos num mundo desespirtualizado. Enquanto o "ascetismo de diversas escolas espirituais alimenta-se dessa esperança, estendendo a elevação pelo exercício até a tentativa de alcançar, seguindo a atração sentida pela tensão vertical, o divino" (BRÜSEKE, 2011, p. 169), na atualidade tais ideais delineiam um processo duro e violento de constituição subjetiva, a sustentação de uma identidade clara, bem definida, funcional, uma identidade que aprendeu a se dobrar às imposições do trabalho e da eficiência. Mas assim como ilustra o comercial da Nike "*The Last Game*", em que vencer a todo custo não se opõe ao estilo e à criatividade, a ascese vertical que baliza o esporte contém um elemento essencial de prazer, ligado ao êxtase dionisíaco da dissolução dos limites e do próprio eu.

Reconhecer essa polimorfia simultaneamente cruel e prazerosa, que solapa as bases do disciplinamento vertical, não implica nenhuma novidade. Foi uma percepção central, por exemplo, de pensadores como Adorno e Horkheimer (2006), que interpretam o confronto de Ulisses contra o Ciclope Polifemo – o herói da *Odisseia* passa-se por “ninguém”, oferece vinho ao monstro para embriagá-lo, fura seu único olho e finge-se de morto para escapar – como recalque social do pensamento esclarecido. Sua tese é que a *Aufklärung*, a civilização iluminista, tem horror às práticas mágico-miméticas, que fazem ressurgir essa ameaça imemorial do prazer ligado à dissolução dos limites claros e fixos do ego. São as tendências dionisíacas (ou a “parte maldita”) que nos ligam ao animal, ao barro, à sujeira, mas também à gratuidade e ao desperdício erótico e lúdico – como tematiza, por exemplo, toda a obra de Georges Bataille (2013). Conforme sintetiza Giorgio Colli,

Dionísio chama a si os homens inutilizando o mundo deles, esvaziando-o de qualquer consistência corpórea, de qualquer peso, rigor, continuidade, retirando qualquer realidade à individuação e aos fins dos indivíduos. [...] Um elemento lúdico também integra o modo como Apolo se manifesta aos homens, nas expressões da arte e da sabedoria, mas o jogo apolíneo diz respeito ao intelecto, à palavra, ao signo; já em Dioniso o jogo é imediatez, espontaneidade animal que goza de si mesma [...]. (COLLI, 1992, p. 28)

A figura de Dioniso, com efeito, perfaz uma dimensão do esporte que, por mais negligenciada que seja, por mais invisível que possa parecer, está presente em muitas camadas da atividade esportiva. Podemos então considerar, nesse sentido, que a esfera dionisíaca do esporte – e reiteramos que esta é apenas uma faceta, a que está na sombra (MAFFESOLI, 2005) – agencia uma sabedoria trágica que orienta a vida para a experiência da aprovação e que estaria na base da celebração da vida. Na esteira de Nietzsche, trata-se de assumir uma postura artística diante da vida ou, nos termos de Roberto Machado (2017, p. 149-150), de “considerar a arte trágica como modelo de um pensamento e uma atividade que, não mais dominados pela vontade de saber, expressem uma vontade afirmativa de potência”.

Cabe-nos ainda salientar, contudo, que tanto a dimensão dionisíaca quanto a apolínea não parecem ser suficientes para explicar filosoficamente o esporte como

elemento intrínseco à cultura, para além da celebração e do ímpeto competitivo. Para esboçar uma interpretação nesse sentido, e na tentativa de amarrar provisoriamente os contornos dionisíacos aos apolíneos, recorreremos à imagem de Ulisses, cuja *Odisseia* para voltar a Ítaca é uma luta heroica contra monstros e outros seres fabulosos e, ao mesmo tempo, a perdição nesse mundo mítico, simultaneamente aterrorizante e sedutor. Mais do que isso, como sublinha Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 21), a *Odisseia* acena para uma definição plural da cultura humana: “a capacidade de entrar em relação com o outro sob suas diversas formas”.

De um lado, Ulisses representa a própria narrativa olímpica que confere à competição a metáfora das batalhas, a ideia de luta, com os atletas alçados à condição de heróis, representantes de uma equipe, cidade ou país. De outro, trata-se de adentrar o território desconhecido das ilhas míticas para, pouco a pouco, depois de perder-se muitas vezes, chegar ao mundo *reconquistado* da condição humana. Mas o que seria essa condição? De saída, é o que resguarda Ulisses contra a dupla sedução do inumano: a de tornar-se animal, como alguns de seus companheiros, transformados em porcos por Circe, e a de tornar-se divino, como Calipso oferece a Ulisses, que recusa a oferta. Essa é a ambiguidade secreta, mas central, tanto de Ulisses quanto do esporte. Apolo e Dioniso, divino e animal, são as duas faces complementares de uma mesma condição vital: a que nos faz mortais.

## Referências

- ADORNO. T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- BATAILLE, G. *A parte maldita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BECCARI, M.; PORTUGAL, D. B.; SALGADO, J. Seja estúpido: o imperativo trágico da Diesel e o ethos contemporânea. *Esferas*, Brasília, DF, v. 1, n. 2, p. 19-29, 2013.

BRANDÃO, J. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. v. 1.

BRANDÃO, J. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. v. 2.

BRANDT, A. *The Cigarette Century: the rise, fall, and deadly persistence of the product that defined America*. New York: Basic Books. 2007.

BRÜSEKE, F. J. Uma vida de exercícios: a antropotécnica de Peter Sloterdijk. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 26, n. 5, p. 163-174, 2011.

COLLI, G. *O nascimento da filosofia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

JÜNGER, E. *The Glass Bees*. New York: Nyrb, 1960.

LIMA, D. A. S. *Técnico-mestre e atleta-herói: uma leitura simbólica dos mitos de Quíron e do herói entre técnicos de voleibol*. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

LIPOVETSKY, G. *A felicidade paradoxal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MACHADO, R. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

MAFFESOLI, M. *A sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia*. São Paulo: Zouk, 2005.



MANSKE, G. S. Atletas do século XXI: ou das fusões biotecnológicas nos atletas de alto rendimento. *Movimento*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 289-308, 2013.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PORTUGAL, D. B.; SALGADO, J.; BECCARI, M. Um cisne, duas forças: sobre apolíneo e dionisíaco na ética do consumo. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 17-31, 2014.

ROSE, N. *A política da própria vida: biomedicina, poder e subjetividade no século XXI*. São Paulo: Paulus, 2013.

ROSSET, C. *Alegria: a força maior*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

SLOTERDIJK, P. *You must change your life*. Malden: Polity Press, 2014.

VAZ, A. Doping, esporte, performance: notas sobre os "limites" do corpo. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Campinas, v. 27, n. 1, p. 23-36, 2005.

submetido em: 10 ago. 2021 | aprovado em: 30 set. 2021

## **A representação de *outsiders* em *Estranhos no Paraíso* (1984)**

## **Representation of outsiders in *Stranger than Paradise* (1984)**

*Helena Lukianski Pacheco*<sup>1</sup> e *Melina Aparecida dos Santos Silva*<sup>2</sup>

---

1 Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). E-mail: [helenalukians@gmail.com](mailto:helenalukians@gmail.com).

2 Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS. E-mail: [melsantos1985@gmail.com](mailto:melsantos1985@gmail.com).

## Resumo

O objetivo deste artigo é analisar o filme *Estranhos no Paraíso* (*Stranger than Paradise*, 1984), do cineasta estadunidense Jim Jarmusch. Propomos uma reflexão sobre o fato de que, ao longo do século XX, “imagens modelares” do *American way of life* constituíram uma das várias configurações estadunidenses das relações estabelecidos-*outsiders*, com o apoio da mídia e da indústria cultural. Desta forma, a análise fílmica de *Estranhos no Paraíso* terá como um dos principais aportes teóricos a concepção de *outsiders*. Partiremos da questão: como o filme *Estranhos no Paraíso* mostra uma representação crítica das relações estabelecidos-*outsiders* instauradas pelo *american way of life*?

## Palavras-chave

Estabelecidos-*Outsiders*, Jim Jarmusch, *Estranhos no Paraíso*.

## Abstract

This article aims to analyze the film *Stranger than Paradise* (1984), by the American filmmaker Jim Jarmusch. We propose to reflect on the fact that throughout the 20th century “model images”) of the American way of life constituted one of the several American configurations of established-outsider relationships, with the support of the media and the cultural industry. Thus, we will mainly base the study of Strangers in Paradise on the conception of outsiders. We will start from the question: how does the film *Stranger than Paradise* shows a critical representation of the established-outsider relationships established by the American Way of Life?

## Keywords

Established-outsiders; Jim Jarmusch; *Stranger than Paradise*.

O cineasta Jim Jarmusch é um *outsider* (BECKER, 2009) dentro da indústria cinematográfica estadunidense, tanto por sua forma de financiar a produção fílmica (distanciando-se da indústria hollywoodiana) (LACKEY, 2012) como pelas escolhas estéticas e narrativas de seus longas-metragens. Jarmusch iniciou sua carreira em um contexto específico do cinema *underground*: a cena *No Wave*, que teve seu epicentro no final dos anos 1970, em Nova York, e foi diretamente influenciada pela música *punk*, que também ascendia na época. Os filmes feitos dentro desse contexto sociocultural seguiam a lógica *punk* “do-it-yourself” (DIY), ou seja, faça-você-mesmo. Esse modo de produção, em parte escolhido pela falta de recursos, também tem um caráter ético: “a rejeição dos grandes ideais ligados ao consumismo que o *punk* oferece mostra que os valores da subcultura são de fato baseados na política” (MORAN, 2010, p. 64, tradução nossa).

Os dois primeiros filmes de Jarmusch tiveram orçamentos ínfimos para os padrões da indústria cinematográfica hollywoodiana. *Férias Permanentes* (*Permanent Vacation*, 1980), o seu primeiro longa-metragem, produzido enquanto ele ainda frequentava a *New York University*, foi feito com aproximadamente doze mil dólares, e *Estranhos no Paraíso* (*Stranger than Paradise*, 1984) custou cerca de cem mil dólares (ANDREW, 1999). Os filmes subsequentes foram realizados em coprodução com produtoras estrangeiras, o que também pode ser observado como uma tentativa de se distanciar dos parâmetros da indústria estadunidense. Além disso, conforme aponta Lackey (2012, p. 8), “as perspectivas de seus filmes em relação à cultura americana desestabilizam regularmente a identidade cultural, situando-a em um contexto global”.

O termo *outsider* também se aplica aos personagens de Jim Jarmusch (MIGLIORE; MOUSINHO, 2021), pois eles, em sua maioria, apresentam comportamentos desviantes em relação às normas sociais, ou não se encaixam no modelo preconizado pelo *American way of life*, um modo de vida que teve grande projeção midiática ao longo do século XX, principalmente após a Segunda Guerra Mundial. Esse modelo está associado a um estilo de vida consumista e,

portanto, está diretamente relacionado com a expansão econômica do país e a rearticulação após a crise de 1929 (CUNHA, 2017).

De acordo com Robert Sklar, não é que o cinema antes não propagasse mitos e sonhos relacionados ao *American way of life*, no entanto, a partir da década de 1930, “os cineastas tinham consciência, de um modo mais sofisticado, de seus poderes de fabricar mitos, das suas responsabilidades e das suas oportunidades” (SKLAR, 1975, p. 230). Conforme será analisado neste artigo, as “imagens modelares” (CUNHA, 2017) desse estilo de vida são recorrentes no cinema estadunidense *mainstream*.

Após explanarmos a respeito dos conceitos que se relacionam diretamente com a filmografia de Jarmusch (*American way of life* e *outsiders*), prosseguiremos com a análise fílmica do segundo filme do diretor, *Estranhos no Paraíso*. A escolha desse longa-metragem justifica-se pelo fato de que a obra apresenta uma faceta dos Estados Unidos que permanece atual, por se tratar de um país que atrai imigrantes em busca de uma vida mais próspera economicamente – é notório o uso do termo “sonho americano” associado à vivência no país (ROOPNARINE, 2008).

A análise fílmica (AUMONT; MARIE, 2009) visa mostrar que as escolhas estéticas demonstram um caráter crítico que se relaciona a uma estratégia menos “voltada para os mecanismos de dominação” (RANCIÈRE, 2009, p. 123). Ainda segundo Rancière, um modelo crítico da arte, posto de forma óbvia, tende à autoanulação. Evitando esse caminho, Jarmusch complexifica as contradições inerentes a qualquer país. A análise parte da seguinte questão: como o filme *Estranhos no Paraíso* mostra uma representação crítica das relações estabelecidas-*outsiders* instauradas pelo *American way of life*?

### ***American way of life* no cinema estadunidense: imagens modelares**

Por meio da TV, do rádio, do cinema e da literatura estadunidense constituíram-se imagens de um país democrático, cujo modo de viver inclui prosperidade econômica, aquisição de casas, automóveis, festas, viagens, eletrodomésticos, tecnologia de ponta, além de valores como “liberdade, sucesso, força, civismo e progresso” (CUNHA, 2017, p. 46). Após a Segunda Guerra, o “sonho americano” passou a ser mais acessível para a classe trabalhadora, incluindo a possibilidade de ter melhores salários, bens de consumo e acesso à educação superior (ORTNER, 2013). No início do século XX, o país consolidou uma imagem de “terra de oportunidades”:

Expulsos de seus países pelo crescimento demográfico, modernização agrícola, pobreza e opressão política e religiosa, 25 milhões de imigrantes chegaram aos Estados Unidos, entre 1865 e 1915, um contingente mais de quatro vezes superior ao dos 50 anos anteriores. (KARNAL, 2017, p. 178)



Figura 1: Outdoor publicitário estadunidense de 1973

Fonte: Fine Art America.

A reconstrução econômica dos Estados Unidos após a Grande Depressão de 1929 impulsionou a projeção de imagens “positivas” sobre o *American way of life* (CUNHA, 2017) (Figura 1). A problematização a respeito dos preceitos do modo de vida americano não é exatamente recente. Na obra do cineasta Frank Capra (1897-1991), esse modelo aparece de forma ambígua: “no filme *A Felicidade Não se Compra* (*It's a Wonderful Life*, 1946), é possível encontrar

um retrato crítico de valores – como acomodação, usura, provincianismo, religiosidade – que se dissimula nos acordes de sentimentos nobres e honrados” (CUNHA, 2017, p. 78).



Figura 2: *A Felicidade Não se Compra*

Fonte: frame do filme *A Felicidade Não se Compra*.

Nesse filme, no entanto, a união familiar, um dos valores do *American way of life*, é um ideal reforçado como desejável para o cidadão convencional. A desconstrução da família como um núcleo idílico de bons sentimentos aparece de forma exemplar no filme *Beleza Americana* (*American Beauty*, Sam Mendes, 1999). No longa-metragem, Lester Burham é um homem de meia-idade da classe média com uma vida aparentemente bem-estabelecida com sua esposa e sua filha, Carolyn e Jane. Na verdade, ele se sente frustrado com o casamento e o emprego, e passa a se interessar pela amiga de sua filha adolescente.

Em *Beleza Americana*, a família tenta inicialmente manter um “ar de normalidade”, apesar de problemas que rompem com a idealização do ambiente familiar, como infidelidade conjugal e frustrações profissionais. O desfecho trágico está de acordo com a impossibilidade de comportamentos desviantes dentro desse modelo: “o final do filme, ao contrário do que se poderia prever, não remete à restauração da ordem, mas às possíveis consequências de algumas escolhas

e comportamentos, atitudes essas vistas como transgressoras ou desviantes” (COELHO, 2014, p. 94).

*Beleza Americana* é exemplo interessante de filme realizado dentro da indústria hollywoodiana que possui um viés crítico a respeito do *American way of life*, pois visões desafiadoras em relação a questões sociais estão mais associadas ao cinema independente americano (KING, 2005). No entanto, observa-se que a mensagem final parece bastante assertiva em sugerir que não há como “sobreviver” fora desse modelo de vida.

Dentro do cinema *indie* estadunidense, o longa-metragem *Pequena Miss Sunshine* (*Little Miss Sunshine*, Valerie Faris; Jonathan Dayton, 2006) também se contrapõe às imagens modelares que incluem “as famílias unidas, os amigos de bairro, o sonho conquistado da faculdade, a hipoteca que possibilitaria acesso à casa própria, os filhos, a comida congelada, eventualmente uma profissão glamourosa [...]” (CUNHA, 2017, p. 79).

No filme, Olive é uma criança que deseja participar de um concurso de beleza chamado Pequena Miss Sunshine. A família decide viajar com Olive para a realização do concurso, e ao longo do percurso passa-se a conhecer melhor a sua família disfuncional, que inclui um tio homossexual e suicida e um avô usuário de cocaína.

Na narrativa do filme, observa-se como cada integrante da família está inserido em grupos *outsiders*, embora alguns familiares defendam as normas convencionais da família estadunidense. Olive não se enquadra nos ditames estéticos do júri. O tio de Olive é um *outsider* pelo olhar conservador do *status quo*, visto que sua orientação sexual não segue a heteronormatividade. O pai de Olive também não se encaixa nos padrões profissionais e de meritocracia que defende. *Pequena Miss Sunshine* problematiza, portanto, o ideal do *American way of life* que opõe vencedores de perdedores e corrobora, dessa forma, com a construção de uma sociedade excludente e composta por pessoas frustradas.

A singularidade da crítica na filmografia de Jim Jarmusch também está no fato de que o diretor adota outra estratégia para mostrar um lado menos promissor



do *American way of life*. A “instituição” família está praticamente ausente na sua filmografia, ou é apresentada de forma fragmentada e muito distante do que seria um modelo positivo dentro do *American way of life*: a família fordista típica consistia em um homem trabalhador, uma esposa dona-de-casa e um ou mais filhos (COOPER, 2017).

Em vez de se ater a traços disfuncionais de personagens que tentam se adaptar ao *american dream*, os filmes de Jim Jarmusch apresentam personagens pouco ambiciosos (*outsiders*). Além disso, na narrativa fílmica, destacam-se “tempos mortos”, distanciando-se da lógica do cinema ligado a situações sensório-motoras, ou seja, que possuem uma relação de causa e efeito (DELEUZE, 1990).

Os olhares de Jarmusch estão correlacionados à própria trajetória dos estudos de *outsiders* nas Ciências Sociais. Os sociólogos estadunidenses nas décadas de 1950 e de 1960 estudavam as configurações dos *outsiders* focando-se nas análises de ações de infração variadas e outras maneiras de transgredir normas socialmente aceitas, além de investigarem os motivos pelos quais esses transgressores não se inseriram nos valores sociais predominantes. A partir dos estudos de Howard Becker (2009), o termo passa a abranger a questão do desvio para além da criminologia.

### **Outsiders**

Neiburg em *A sociologia das relações de poder de Norbert Elias* – apresentação da edição brasileira de *Os Estabelecidos e Outsiders* (2000) – chama a atenção para o significado dos termos *establishment* e *established*, que costumam ser usados para nomear grupos sociais e sujeitos que estão inseridos em posições de poder consolidadas. Quando um grupo social é referenciado como *establishment*, observa-se que esse grupo se reconhece como poderoso e superior, ao mesmo tempo que ostenta os ideais de “tradição, autoridade e influência” (NEIBURG, 2000, p. 7).

O outro lado da moeda é o termo *outsiders*, ou seja, um conjunto de pessoas considerado não coeso, com relações sociais menos intensas e de caráter

duvidoso na concepção do modelo moral defendido pelo *establishment*. Esta forma de enunciação, criada pelo *establishment* para descrever o grupo social excluído de suas relações de poder, revela como o termo no plural reforça a indefinição de informações demográficas e de perfil sociológico dos sujeitos presentes nesta delimitação específica. Essa indefinição e negação do outro não é aleatória. Ambas permitem que a identidade do *establishment* continue a ser defendida em relação à presente ameaça que os modos de vida dos *outsiders* representam para suas relações sociais.

Esses processos de construção de identidades entre *establishment* e *outsiders* são atravessados pelas formas de representação dos sujeitos em relação ao olhar do outro, dividindo os atores sociais entre nós e eles (WOODWARD, 2000). Como a identidade e a diferença dependem da representação para adquirir sentido, elas também estão inseridas em um processo de inclusão e de exclusão através do discurso. A identidade e a diferença são construções de linguagem, criadas em contextos culturais e sociais, tornando-as marcadas pela instabilidade da própria representação discursiva:

Elas não são só definidas como também impostas, elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com a relação de poder: o poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes. (WOODWARD, 2000, p. 81)

O que motivou a pesquisa de Norbert Elias e John Scotson (2000) na comunidade industrial de Winston Parva é a relação antagônica entre *establishment* x *outsiders* presente entre vizinhos com perfil socioeconômico relativamente homogêneo. Embora as diferenças socioeconômicas entre moradores fossem praticamente inexistentes no olhar dos pesquisadores, a percepção dos moradores de Winston Parva demonstrava o contrário. Naquela comunidade industrial, existia um grupo que se identificava e era identificado pelos demais como estabelecido e um coletivo de moradores que não possuía os requisitos para ser aceito pelo

mesmo grupo. As interações sociais entre ambos os grupos giravam em torno da diferença de tempo de permanência no local. Os *outsiders* de Winston Parva, moradores mais novos da comunidade, internalizaram e replicaram essa percepção do *establishment* em relação a si, contribuindo para a manutenção dessa relação de poder instaurada por meio do discurso da tradição e dos valores prezados pelos moradores mais antigos.

Elias e Scotson (2000) procuraram compreender as condições e as estratégias em que os estabelecidos estigmatizavam o outro grupo de moradores recém-chegados em Winston Parva. Neste caso, a própria dinâmica de estabelecidos-*outsiders* em um nível macro agrega os mesmos tipos de relações de força desigual desencadeados em Winston Parva. O grupo estabelecido se considerava o núcleo superior e bem-sucedido da vizinhança, mantendo apenas relações profissionais com os novos moradores. Os sistemas de estigmatização dos *outsiders* pelo *establishment* englobavam desde a exclusão total deles em eventos de socialização até o uso de fofocas e outras nomeações depreciativas para se referirem aos modos de vida dos novos moradores (ELIAS; SCOTSON, 2000).

Em um nível social macro, a manutenção de status superior de um grupo em relação ao outro pode ser observada nas formas de envergonhar os *outsiders* por meio de termos como "gringo", "crioulo" e "sapatão" (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 27). Elias e Scotson (2000) apontam que as relações estabelecidos-*outsiders* não possuem dinâmicas ligadas à diferença racial ou étnica e que o uso destes termos para compreender as relações de poder consiste em uma forma de negação do contexto histórico macro:

Parece que adjetivos como "racial" ou étnico, largamente utilizados nesse contexto, tanto na sociologia quanto na sociedade em geral, são sintomáticos de um ato ideológico de negação. Ao empregá-los, chama-se a atenção para um aspecto periférico dessas relações (por exemplo, a cor da pele), enquanto se desviam os olhos daquilo que é central (por exemplo, os diferenciais de poder e a exclusão do grupo menos poderoso dos cargos com maior potencial de influência). (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 32)

O argumento dos sociólogos defendido acima aponta uma questão sensível e que foi tratada através do universalismo europeu (WALLERSTEIN, 2006) presente na academia. No caso desta passagem, defendemos a necessidade de se considerar como a intersecção de raça, classe social, faixa etária, nacionalidade e gênero sexual constrói formas de opressão em relação a grupos sociais específicos (COLLINS, 2016; WYNTER, 2003). Caso adotássemos o universalismo europeu nas relações estabelecidos-*outsiders*, desvincularíamos a diferença colonial e as formas de opressão naturalizadas em relação aos grupos subalternizados, que basearam – e ainda baseiam – a política, a economia, a cultura e as estruturas sociais estadunidenses.

De outra forma, se seguíssemos a perspectiva universalizante de estabelecidos-*outsiders* de Elias nos deslocaríamos das próprias tensões sociais vivenciadas pelos grupos subalternizados presentes nos filmes de Jarmusch. A publicação do livro *Outsiders: estudos de sociologia do desvio* (BECKER, 2009) desenvolveu um outro olhar em relação ao desvio social demonstrando que os desviantes não estavam somente inseridos na área da Criminologia. Becker demonstrou como os grupos sociais definem determinadas ações como incorretas e que não devem ser violadas. Desta forma, uma das dinâmicas da relação estabelecidos-*outsiders* seria as relações de poder instauradas pelo grupo dominante para evitar as transgressões de suas normas.

Becker (2009, p. 15) aprofunda a compreensão de sujeitos à margem das normas sociais. Para tanto, o sociólogo estadunidense explora como grupos qualificados de *outsiders* pelo *establishment* – como os consumidores de maconha e os músicos de jazz – têm suas próprias regras de interação social e seus conceitos de normalidade. Desta forma, Becker (2009) demonstra que o desvio não poderia ser interpretado somente como uma patologia, mas que deveríamos prestar atenção na interação entre o sujeito desviante e as formas de reação do “outro” (BECKER, 2009, p. 21).

Becker (2009) observa como grupos *outsiders* das cenas do jazz de Chicago desenvolvem práticas culturais para se protegerem da influência de ouvintes de

jazz convencionais. As fronteiras simbólicas entre os instrumentistas de jazz e os públicos – considerados “quadrados” e não detentores de conhecimentos da produção musical – são estabelecidas desde a posição distanciada dos palcos de shows ao vivo até a constituição de discursos dicotômicos entre a autenticidade do jazz e a cooptação da música comercial. A etnografia de Becker com os instrumentistas de jazz é sensível às configurações de estabelecidos-*outsiders* no ambiente familiar, na indústria fonográfica e nos próprios circuitos musicais do jazz nos quais os artistas transitam.

Para demonstrar como a sociedade apresenta muitos grupos sociais e que cada um segue suas convenções, Becker (2009) acompanha formas de comportamento desviantes, como as dos consumidores de maconha, que também transitam na cena do jazz. Becker (2009) foca em três eixos de pensamento: a) as percepções que os músicos têm de si mesmos e dos não-músicos com quem trabalham e os conflitos que lhes parecem inerentes a essa relação (p. 94-104); b) o consenso básico relacionado às reações de músicos comerciais e de jazz diante desse conflito (p. 101); c) os sentimentos de isolamento que os músicos experimentam em relação à sociedade mais ampla e o modo como se segregam do público e da comunidade (p. 105). No cinema de Jim Jarmusch, a questão do não-pertencimento não se estabelece de forma consciente por parte dos personagens *outsiders*; por outro lado, é perceptível para o espectador, conforme analisaremos na próxima seção.

### **Estranhos no Paraíso**

Jim Jarmusch não é um cineasta de fases bem demarcadas, embora alguns pontos de contato possam ser observados conforme o período em que os filmes foram feitos. Nos três primeiros filmes da década de 1980, os longas-metragens aproximam-se em termos da fotografia, e Jarmusch parece mais interessado em mostrar a falta de perspectiva de imigrantes europeus nos Estados Unidos.

A partir do filme *Mystery Train* (1989), podemos observar que Jarmusch passou a incluir em seus filmes personagens oriundos de outros lugares além

da Europa: no primeiro dos três episódios desse longa-metragem, um casal de japoneses visita a cidade de Memphis, localizada no estado do Tennessee (EUA). Na obra subsequente, há uma amplificação ainda maior da representação da diversidade cultural: *Uma Noite Sobre a Terra* (*Night on Earth*, 1991) é um filme constituído por cinco episódios filmados em metrópoles diferentes (Los Angeles, Nova York, Paris, Roma e Helsinki). Há manifestações de xenofobia, racismo e machismo nos rápidos contatos entre desconhecidos (motoristas e passageiros oriundos de diferentes países se encontram em cada segmento do longa-metragem). Os filmes mais recentes de Jim Jarmusch apresentam personagens do universo fantástico (os vampiros de *Amantes Eternos* e os zumbis de *Os Mortos não Morrem*) –, também excluídos da sociedade “normal”.

A estética *outsider* se constrói para além do comportamento dos personagens. Na primeira “fase” de Jim Jarmusch, podemos observar que a fotografia se opõe à estética colorida da *new wave*, gênero musical predominante na época. A música era muitas vezes caracterizada por novos sons eletrônicos de sintetizadores, e o visual das bandas era composto por vistosas roupas de *nylon* (MCKNIGHT-TRONTZ, 2005). Ao optar por jazz como trilha sonora (ou rock dos anos 1950, no caso de *Estranhos no Paraíso*), há um afastamento da década de 1980 na questão da sonoridade e na valorização desses *outsiders* da indústria fonográfica estabelecida.



Figura 3: Fotogramas de *Férias Permanentes* (esq.),  
*Estranhos no Paraíso* (dir.) e *Down by Law*

Fonte: *Férias Permanentes* (1980), *Estranhos no Paraíso* (1984) e *Down by Law* (1986).

Além disso, é importante pontuar que *Estranhos no Paraíso* foi lançado em um momento de aceleração do uso da imagem, marcado pela criação do canal MTV (*Music Television*), em 1981, que exibia vídeos musicais de curta duração muitas vezes influenciados pela publicidade (CORRÊA, 2007). Considerando esse contexto, o filme surgiu como um completo dissenso ao que estava em voga naquele momento. Compreendemos o conceito de dissenso para além de “oposição ou discordância”, considerando a visão de Rancière a respeito da relação entre estética e política. Por esse viés, o dissenso relaciona-se com uma potência crítica, “no sentido de que novas formas de circulação da palavra, da exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível” (2012a, p. 63).

A construção da “imagem” *outsider* abarca a questão do espaço e da narrativa. As práticas artísticas permitem uma reconfiguração do espaço comum, em uma abordagem que possibilita “um recorte dos tempos e espaços, [...] da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

A narrativa de *Estranhos no Paraíso* é dividida em três partes: *The New World* (O Novo Mundo), *One Year Later* (Um Ano Depois) e *Paradise* (Paraíso). Na primeira, o jovem Willie recebe, inicialmente a contragosto, a visita de sua prima Eva, recém-chegada de Budapeste. Um ano depois, eles se reencontram em Cleveland juntamente com Eddie, amigo de Willie. Por fim, os três partem para a Flórida.

O desencanto com o *american dream* (sonho americano) pode ser representado de diversas formas. Há um tipo de cinema que mostra os “estigmas da dominação”, no entanto, há maneiras menos óbvias de se mostrar relações entre oprimidos e opressores: em um “regime estético da arte” que se distancia

de uma produção artística com fins sociais bem definidos podemos apreender “novas formas de subjetivação política” (RANCIÈRE, 2012a, p. 81).

O título da primeira parte remete a uma “terra prometida” de progresso e de felicidade, um *novo mundo* cheio de oportunidades. Assim que Eva chega a Nova York, ela caminha por partes da cidade que mostram o resultado da crise fiscal de 1970 que assolou a cidade: “a reestruturação capitalista e a desindustrialização vinham havia anos corroendo a base econômica da cidade, e a rápida suburbanização deixara boa parte do centro empobrecida” (HARVEY, 2008, p. 54). Esses problemas se somavam a um contexto mais amplo, como a crise do petróleo de 1973, o escândalo de Richard Nixon (1968-74), e a derrota na Guerra do Vietnã (1975) (HOBSBAWM, 1995).

No filme, Eva passa por uma rua em que se lê, escrito em grafite: “*US out of everywhere – yankee go home*”. Anteriormente usada durante a Guerra de Secessão, a frase “*yankee go home*” passou a ser utilizada indiscriminadamente contra os estadunidenses como forma de protesto. A primeira frase (*US out of everywhere*) atesta que se trata de uma manifestação anti-imperialista. Desde 1945, os Estados Unidos exercem um papel de “império indireto”: “os Estados Unidos desfrutam de maior poder global do que qualquer outro Estado. Dominam o mundo não apenas militarmente, mas também em grande parte cultural e economicamente...” (LIEVEN, 2004, p. 2, tradução nossa).



Figura 4: *Estranhos no Paraíso*



Fonte: frame do filme *Estranhos no Paraíso*.

Mesmo em um momento de crise econômica e de acirramento do conservadorismo político na década de 1980, os Estados Unidos não deixaram de representar um “novo mundo” para imigrantes, como os personagens húngaros Eva e Willie. Willie, que na verdade se chama Bela, não suporta o seu nome de batismo e não gosta que seus parentes conversem com ele em húngaro. Quando seu amigo Eddie descobre que ele é da Hungria, Willie faz questão de frisar: “eu sou tão americano quanto você”.

A sua “inserção” na sociedade norte-americana aparece de algumas formas no filme. Willie quase nada tem dos predicados de “cidadão exemplar” (CUNHA, 2017), como uma família nos moldes “pai, mãe e filhos”, emprego e poder aquisitivo para comprar produtos novos. No entanto, ele exalta o que detém desse “novo mundo”, como se evidencia na cena em que o personagem fala com orgulho da comida congelada (apropriadamente chamada *TV Dinner*) que costuma consumir, para espanto da sua prima húngara.

Há uma sequência do filme em que podemos observar com mais veemência a inserção parcial de Willie na sociedade estadunidense. No primeiro segmento do filme (O Novo Mundo), Willie e Eva assistem a um jogo de *baseball*. Ela inicialmente parece pouco interessada, mas ainda assim ele explica a função do *quarterback* (jogador da equipe ofensiva) no jogo. Quando Eva faz uma pergunta, Willie não sabe o que responder e se irrita, dizendo “apenas assista ao jogo”. Esse plano é intercalado por uma tela preta que dura cerca de dois segundos. No próximo plano, eles continuam acompanhando à programação da TV, mas trata-se de um filme de ficção científica, conforme infere-se pelos diálogos e barulhos de “nave espacial”. Novamente, a tela de transição preta aparece e a cena é retomada mostrando os dois assistindo a um desenho animado (de novo infere-se pelo som).

O estilo singular de Jim Jarmusch é construído por meio de uma articulação entre espaços vazios e uma narrativa mais convencional. Desde o seu primeiro filme, *Férias Permanentes* (*Permanent Vacation*, 1980), podemos observar que Jarmusch inclui em seus filmes cenas em que seus personagens estão em deslocamento, seja caminhando, dirigindo ou andando de trem, como em *Mystery Train* (1989) e *Dead Man* (1995). Ao alongar a duração dessas cenas, Jarmusch afasta-se do cinema de “imagem-ação”, que “supõe uma ação que a desvele, ou suscita uma reação que se adapte a ela ou a modifique” (DELEUZE, 1990, p. 14). Também nesse sentido, de uma forma mais simbólica, o cinema de Jarmusch está distante de uma lógica associada ao *American way of life*, que pressupõe um avanço em direção ao progresso. Em *Estranhos no Paraíso*, com as intercalações de telas pretas, o espectador pode se ater a mudanças sutis nos personagens, sentindo a passagem do tempo:

Da erotização das bordas do quadro ao jogo das distâncias, em meio a variações de intensidade, passagens, ausências, silêncios, movimentos reversíveis, estados de transição, fases da metamorfose – todas as mudanças de ritmo que vêm perfurar a cena, bem como o sujeito/espectador posto aí, transformam toda “mensagem” em objeto difícil de apanhar, perigoso, pouco controlável. (COMOLLI, 2015, p. 174)



Figura 5: Fotogramas de *Estranhos no Paraíso*

Fonte: frame do filme *Estranhos no Paraíso*.

Nesse sentido, o pensamento de Comolli alinha-se às ideias de Rancière propostas em *O Espectador Emancipado*: “há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo” (2012a, p. 63). Os frequentes planos de câmera fixa no cinema de Jim Jarmusch opõem-se à estética do modo de vida neoliberal:

A cultura visual contemporânea está amplamente sincronizada com o pulso do neoliberalismo: a proliferação e circulação de imagens 24/7 em várias mídias é estruturalmente integrada à política econômica da velocidade. (JARVIS, 2019, p. 9, tradução nossa)

Tendo em vista o viés de Dardot e Laval (2016, p. 16), para além de uma doutrina socioeconômica, o neoliberalismo “produz certos tipos de relações sociais, certas maneiras de viver, certas subjetividades”.

A sociedade atual é caracterizada por nos expor constantemente a uma espécie de caleidoscópio de imagens provenientes de diversos dispositivos móveis, computadores e televisões. De que forma poderíamos refletir sobre a sociedade com a atenção fragmentada em vários focos? Podemos considerar, portanto, que “o cinema lento oferece não apenas uma estética alternativa, mas uma intervenção biopolítica no trabalho de percepção” (JARVIS, 2019, p. 24, tradução nossa).

O ritmo lento, no caso de Jarmusch, é “uma estratégia própria de uma operação artística” (RANCIÈRE, 2012, p. 121), que se alinha à proposta de mostrar os Estados Unidos de uma forma menos interessante para *outsiders*. A construção estética não acontece por meio de um “choque de elementos heterogêneos” (RANCIÈRE, 2012a, p. 69), mas sim através de uma relação sutil, como em um dos planos mais conhecidos do filme em que Eva, Eddie e Willie chegam à Flórida. A mensagem “*Welcome to Florida*” escrita em um muro está integrada à paisagem de forma “realista”, basta a falta de cor para sugerir uma sensação de apatia na vida dos personagens.

A opção por mostrar os personagens viajando para a Flórida na última parte do filme não parece ter sido arbitrária. Nesse estado surgiu o *New Urbanism*, um movimento que visava à construção de comunidades semelhantes aos condomínios de classe média que conhecemos hoje:

A primeira experiência mais visível desse movimento foi a cidade de *Seaside*, na Flórida, inaugurada em 1981, que atraiu, segundo Robert Davis – seu fundador e participante ativo do *Congress of New Urbanism* – muitos compradores à procura de uma combinação de novas casas, urbanismo tradicional e um sentimento de comunidade.[...] Sua paisagem tornou-se mundialmente conhecida quando serviu de cenário de uma amável, tranquila, pequena e “perfeita” cidade para o filme “*The Truman Show*”, onde Truman Burbank, interpretado por Jim Carrey, vivia aparentemente

feliz, até descobrir fazer parte de um filme da vida real transmitido pela TV, no qual era o protagonista. (FRÚGOLI, 2001)

No decorrer do século XX, nos Estados Unidos, foram criados subúrbios destinados às classes médias, que buscavam fugir de “problemas urbanos” em áreas centrais, como a violência e a deterioração. Trata-se da “lógica do condomínio”, um modo de vida que parece idílico, mas que faz o indivíduo submergir em uma ilusão:

A psicanálise nos ensina a reconhecer com suspeita tais produções da cultura, que acenam com uma região de extraterritorialidade protegida, um espaço abrigado onde se concentraria a realização do prazer retinto de liberdade hedonista. Aprendemos com a experiência neurótica que o passo seguinte à montagem de uma fantasia de tal expressão é o estranho sentimento de servidão que nos acorrenta à repetição de uma mesma rotina fantasmática. (DUNKER. 2011, p. 1)

O filme *Estranhos no Paraíso* mostra uma oposição ao artificialismo excludente de lugares como *Seaside*. Os personagens procuram alguma emoção “do lado de fora” e encontram uma Flórida cinzenta, esvaziada de diversidade. Podemos dizer, portanto, que não se trata simplesmente de uma metáfora que permanece atual, mas de uma imagem que foi potencializada com a crescente expansão da construção de condomínios no mundo globalizado.

### **Considerações finais**

Imagens modelares dos Estados Unidos, projetadas pela mídia, ajudaram a reforçar os valores do *American way of life*. Em seus filmes, Jim Jarmusch adota uma estratégia artística que não aparece como um simples contraponto a esse modelo, e dessa forma, afasta-se da representação de uma visão maniqueísta sobre os *outsiders* nos Estados Unidos.

Ao evitar um viés dicotômico, a problematização acerca da vivência dos imigrantes nos Estados Unidos em *Estranhos no Paraíso* se torna mais densa. Os personagens não expressam sentimentos de segregação e/ou isolamento como os músicos de jazz descritos pelo sociólogo Howard Becker. Ainda assim, eles

aparecem em cena na maior parte do tempo sozinhos, permitindo ao espectador perceber que de fato os *outsiders* estão à parte do resto da sociedade.

Ainda que Willie se considere um estadunidense por viver no país e aderir aos hábitos culturais locais, ele não tem possibilidades concretas de acessar o “sonho americano”. Através da construção estética, apreende-se uma visão condizente ao desencantamento que é a vida para imigrantes como os primos húngaros. Mesmo quando eles buscam algo novo em seus deslocamentos pelos Estados Unidos, acabam encontrando sempre as mesmas paisagens cinzentas. A análise de filmes como *Estranhos no Paraíso*, assim como de outros longas-metragens de Jim Jarmusch, pode ser continuamente desdobrada na medida em que a questão da imigração (e suas consequências sociais) permanece sendo um problema contemporâneo.

No imaginário criado por Jarmusch, temos a tensão entre as pessoas que migraram de África, da Ásia, das Américas e do Oriente Médio para os Estados Unidos em busca das condições de vida publicizadas pelo *American way of life*. Com as variadas fases de migrações, a nação estadunidense apresenta a complexidade das sociedades multiculturais, ao mesmo tempo que seus modos de vida idealizados pelo consumo posicionam os migrantes como *outsiders* do *status quo* estabelecido pelo *American way of life*. A correlação entre estabelecidos e *outsiders* nos filmes de Jarmusch evidencia “os desafios de uma efetiva integração social e desenvolvimento econômico que impedem a solidariedade étnica” (ROOPNARINE, 2008, p. 153). De forma mais direta, Jarmusch problematiza o modo como o *American way of life* e a glória de Hollywood romantizam e/ou ignoram “evidências dos conflitos sociais que promovem uma mentalidade *outsiders/insiders*” entre os migrantes (ROOPNARINE, 2008, p. 153).

## Referências

ANDREW, G. *Stranger than Paradise: Maverick film-makers in recent American cinema*. Nova York: Limelight, 1999.

AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BECKER, H. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

COELHO, P. Desconstruindo a Beleza americana: discursos sobre família no cinema. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 15, p. 98-122, 2014.

COLLINS, P. H. Aprendendo com a outsider within. A significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100006>.

COMOLLI, J. L. O espelho de duas faces. In: YOEL, G. (org.). *Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 165-203.

COOPER, M. *Family values: between neoliberalism and the new social conservatism*. Nova York: Zone Books, 2017.

CORRÊA, L. J. A. Breve história do videoclipe. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO CENTRO-OESTE, 8., 2007, Cuiabá. *Anais [...]*. Cuiabá: Intercom, 2007. p. 1-15. Disponível em: <https://bit.ly/3ILaJZP>. Acesso em: 9 dez. 2021.

CUNHA, P. R. F. *American way of life: representação e consumo de um estilo de vida modelar no cinema norte-americano dos anos 1950*. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo) – Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2017.

DARDOT, P.; LAVAL, C. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DUNKER, C. I. L. A lógica do condomínio ou: o síndico e seus descontentes. Leitura flutuante. *Revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise*, São Paulo, v. 1, p. 1-8, 2011.

ELIAS, N.; SCOTSON, J. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FRÚGOLI JR., H. Celebration: a busca da cidade perfeita e a vida real. *EURE*, Santiago, v. 27, n. 81, p. 123-127, 2001.

HARVEY, D. *O neoliberalismo: história e implicações*. São Paulo: Loyola, 2008.

HOBBSAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JARVIS, B. "You'll never get it if you don't slow down, my friend": towards a rhythm analysis of the everyday in the cinema of Jim Jarmusch and Gus Van Sant. *Journal of American Studies*, Cambridge, v. 54, n. 2, p. 385-406, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0021875818001421>.

KARNAL, L. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

KING, G. *American Independent Cinema*. Nova York: I. B. Tauris, 2005.

LACKEY, E. *Arbitrary reality: the global art cinema of Jim Jarmusch*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – University of Kansas, Kansas, 2012.



LIEVEN, A. *America right or wrong: an anatomy of american nationalism*. Nova York: Oxford University Press, 2004.

MCKNIGHT-TRONTZ, J. *This ain't no disco: new wave album covers*. São Francisco: Chronicle Books LLC, 2005.

MIGLIORE, R; MOUSINHO; L. Outsiders na telona: alteridade e dialogismo em ghost dog e no cinema de Jim Jarmusch. *ANIMUS – Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, Santa Maria, v. 18 n. 38, p. 111-129, 2019.

MORAN, I. P. Punk: the do-it-yourself subculture. *Social Sciences Journal*, Danbury, v. 10, n. 1, p. 58-65, 2010.

NEIBURG, F. Apresentação à edição brasileira. In: ELIAS, N.; SCOTSON, J. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 7-12.

ORTNER, S. B. *Not Hollywood: independent film at the twilight of the American dream*. Londres: Duke University Press, 2013.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, J. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012a.

ROOPNARINE, L. United States Virgin Islands migration. *Social and Economic Studies*, v. 57, n. 3/4, p. 131-156, 2008. São Francisco: Chronicle Books LCC, 2005.

SKLAR, R. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1975.

WALLERSTEIN, I. *European Universalism: the rhetoric of power*. Londres: New Press, 2006.

WOODWARD, K. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA; T., HALL, S; WOODWARD, K. (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. p. 2-43.

WYNTER, S. Unsettling the coloniality of being/power/truth/freedom towards the human, after man, its overrepresentation – an argument. *The New Centennial Review*, East Lansing, v. 3, n. 3, p. 257-337, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1353/ncr.2004.0015>.

submetido em: 6 out. 2020 | aprovado em: 7 abr. 2021

## **Experimentações narrativas em *Twin Peaks: The Return*: narração paramétrica na ficção televisiva contemporânea<sup>1</sup>**

## **Narrative Experiments in *Twin Peaks: The Return*: parametric narration in contemporary television fiction**

*Henrique Bolzan Quaioti<sup>2</sup> e Rogério Ferraraz<sup>3</sup>*

---

1 Este artigo é uma versão atualizada do trabalho *Narração paramétrica na televisão*, apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Televisão do XXIX Encontro Anual da Compós, realizado entre 23 e 25 de junho de 2020.

2 Mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi e doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP). Email: [hquaioti@gmail.com](mailto:hquaioti@gmail.com).

3 Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi com pesquisa financiada pelo Instituto Ânima (IA). Email: [rogerioferraraz@uol.com.br](mailto:rogerioferraraz@uol.com.br).

## Resumo

O objetivo deste artigo é identificar a existência de narração paramétrica – conceito originalmente aplicado por David Bordwell a certas obras fílmicas – na ficção televisiva contemporânea, bem como apontar uma hipótese sobre o propósito do uso desse modo narrativo. Para tanto, elegemos como corpus a série *Twin Peaks: the return* (2017), dirigida por David Lynch e escrita por ele e por Mark Frost. Acreditamos ser possível identificar que existe pelo menos um evento narrativo na série que pode ser considerado paramétrico, que denominamos “Dale Cooper letárgico”. Através da análise desse evento, pretendemos demonstrar, que, usando uma narrativa paramétrica, Lynch e Frost subvertem grande parte das convenções que a própria série original engendrou em 1990, trazendo, assim, novas experimentações à ficção televisiva.

## Palavras-Chave

Análise da ficção televisiva, narração paramétrica, *Twin Peaks: the return*.

## Abstract

This paper aims to identify the existence of parametric narration – a concept originally applied by David Bordwell to certain film works – in contemporary television fiction and to hypothesize the purpose of using this narrative mode. To this end, we chose the TV series *Twin Peaks: The Return* (2017), directed by David Lynch and written by himself and Mark Frost. We believe we can identify at least one narrative event in the series that can be considered parametric, that we call “lethargic Dale Cooper”. Analyzing this narrative event, we intend to demonstrate that Lynch and Frost subvert most of the conventions that the original series itself engendered in 1990 by using a parametric narrative, thus bringing new experiments to television fiction.

## Keywords

Analysis of television fiction, parametric narration, *Twin Peaks: The Return*.

## Introdução

O objetivo deste artigo é identificar a existência de narração paramétrica na ficção televisiva, bem como apontar uma hipótese sobre o propósito do uso desse modo narrativo. Para tanto, elegemos como corpus de análise *Twin Peaks: The Return* (2017), série dirigida por David Lynch e escrita por ele e Mark Frost. De acordo com David Bordwell (1985), que elaborou esse conceito para descrever, originalmente, certos tipos de narrativas cinematográficas, o modo narrativo paramétrico “aplica-se a cineastas isolados e filmes esparsos” (p. 274, tradução nossa<sup>4</sup>). Por esse motivo, acreditamos ser possível encontrar esse tipo de narrativa na série em questão<sup>5</sup>, mesmo que Bordwell nunca o tenha identificado em outras obras de Lynch e Frost, fílmicas ou televisivas.

É importante ressaltar que isso não é o mesmo que dizer que *Twin Peaks: The Return* seja uma série estruturada como narrativa paramétrica em sua integralidade. O que o artigo se propõe a fazer é identificar esse modo narrativo em apenas uma parcela da série, isto é: existe pelo menos um eixo narrativo na série que pode ser considerado paramétrico, comprovando, assim, um caso de narrativa paramétrica na televisão. O artigo não perde de vista que, em outras partes, a série opera segundo outros modos narrativos, porém, identificar todos eles não é o objetivo deste trabalho.

Tem-se em mente, conforme apontam Simone Maria Rocha e Renato Luiz Pucci Júnior, que, ao escolher uma determinada perspectiva metodológica analítica, o “pesquisador da televisão não precisa partir do marco zero [...], pois muito do que é praticado pelos pesquisadores de cinema pode ser transposto para o estudo dos programas televisivos ou, pelo menos, experimentado com larga chance de sucesso” (ROCHA; PUCCI JR, 2016, p. 9). Sendo assim, este artigo

---

4 No original: “this mode of narration applies to isolated filmmakers and fugitive films”.

5 Vale ressaltar que vários críticos consideraram *Twin Peaks: The Return* como uma obra cinematográfica, um filme em longa-metragem de 18 horas, apresentado em formato de narrativa seriada na televisão, como foi o caso de Inácio Araújo (2017), por exemplo. Além disso, a obra foi eleita como melhor filme de 2017 e melhor filme da década (2010-2019) pela prestigiada revista *Cahiers du Cinéma*, o que gerou polêmicas e intensos debates.

foi pensado a partir das análises fílmicas neoformalistas<sup>6</sup> de Bordwell (1985) e Kristin Thompson (1988) e reelaborado para as diferenças que estão presentes em uma análise de outro meio, a televisão.

Como Rocha e Pucci Jr. (2016) observam, “entre análise fílmica e análise televisual há diferenças não desprezíveis”, principalmente em relação à “longa duração dos produtos seriados” (p. 10). Isso não é diferente com o objeto deste artigo, *Twin Peaks: The Return*, que possui, no total, aproximadamente 18 horas de material em vídeo, tamanho gigantesco se comparado a um longa-metragem. Rocha e Pucci Jr. levantam esta questão:

Ao menos desde meados da primeira década deste século, têm sido realizadas tentativas mais bem sucedidas, no sentido de estabelecer os fundamentos da metodologia analítica de produtos televisivos. O nome de maior destaque é Jeremy Butler. Em *Television style* (2010), além de fazer o levantamento dos embates de pesquisadores e críticos diante dessa problemática, ele efetua análises que têm servido e ainda servirão de modelo. No entanto, Butler não responde à questão central, acima levantada: qual o peso heurístico, isto é, capaz de proporcionar conhecimento, da análise de cenas pertencentes a um produto de dimensões colossais? (ROCHA; PUCCI JR, 2016, p. 11)

Ter esse problema a ser debatido não reduz a efetividade e os méritos metodológicos deste artigo, pelo contrário. De fato, é tarefa árdua, para não dizer impossível e inócua, realizar a análise de todos os episódios de *Twin Peaks: The Return* – nem mesmo a análise fílmica de um longa-metragem se presta a isso –, porém acreditamos que a análise de um “evento narrativo” possa contribuir para desvendar aspectos narrativos do produto como um todo.

Simone Rocha denomina o que seria um evento narrativo:

No caso das narrativas ficcionais, uma das dificuldades em se trabalhar com tais produtos diz respeito ao volume significativo do material em questão.

---

6 Em seu livro *Breaking the Glass Armor* (1988), Thompson redige um capítulo chamado *Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods*. Nele, a autora faz uma explicação sobre o que é um método analítico e como a análise neoformalista é uma abordagem possível dentre tantas outras. Para Thompson (1988), tal abordagem “é pensada para ser a mais apropriada para filmes altamente estilizados ou não usuais” (p. 5, tradução nossa). No original: “a formalist method is thought to be most appropriate to highly stylized or unusual films”.

Nesse sentido, as unidades de análise nem sempre são precisas e muitas vezes o que os autores adotam são trechos (como cenas, sequências, capítulos ou episódios) de uma narrativa. Ainda que difícil, temos a convicção de que a visão do conjunto é que seria a mais produtiva para a questão que apontamos neste texto e, portanto, optamos por adotar o que chamamos de “eventos narrativos” como forma de adentrar no material. Esses eventos compõem uma trama (ou uma sub-trama) e poderiam ser traduzidos pelos acontecimentos, pelas ações que garantem o desenvolvimento da história [...]. Um evento pode ou não durar vários capítulos e, em função das características do consumo de narrativas seriadas televisivas, necessitar do recurso da redundância (THOMPSON, 2003). Acompanhá-lo permite ao analista visualizar o entrelaçamento das tramas, o uso de indicadores temporais claros, e a inserção de causas pendentes para a devida articulação de sequências separadas temporalmente. (ROCHA; PUCCI JR., 2016, p. 185-186)

Para este artigo, selecionamos o que denominamos evento narrativo “Dale Cooper Letárgico”. No entanto, antes de esmiuçá-lo, é necessário contextualizar a série televisiva que deu origem ao produto que é objeto de análise deste artigo: *Twin Peaks* (1990-1991). Esta série televisiva, elaborada por Mark Frost e David Lynch, foi transmitida pela rede televisiva americana ABC. *Twin Peaks* contou com duas temporadas, estreando em 8 de abril de 1990 e encerrando em 10 de junho de 1991, totalizando 30 episódios<sup>7</sup>. A história principal envolve a investigação do misterioso assassinato de Laura Palmer (Sheryl Lee), colegial popular que morava na pequena cidade de Twin Peaks. Esta investigação fica a cargo do agente especial do FBI Dale Cooper (Kyle MacLachlan), juntamente com o trabalho da polícia local. Conforme o investigador tenta desvendar o mistério do assassinato, o espectador toma conhecimento, juntamente com o personagem, de realidades insólitas de cada habitante de Twin Peaks, e os acontecimentos vão se tornando gradativamente mais macabros e inexplicáveis. Com isso, o programa foi considerado um marco (FERRARAZ, 2007) e contribuiu para que a transformação do modo de fazer séries para a televisão, conforme apontam autores como

7 Além das duas temporadas da série, *Twin Peaks* rendeu livros e um longa-metragem dirigido e escrito por David Lynch, *Twin Peaks: os últimos dias de Laura Palmer* (Twin Peaks: Fire Walk With Me, EUA, 1992).

Jason Mittell (2012, 2015), Kristin Thompson (2003), Jean-Pierre Esquenazi (2011) e Cássio Starling Carlos (2006).

O último episódio da segunda temporada – vigésimo segundo da segunda temporada e trigésimo no total –, vimos o protagonista da série, o agente do FBI Dale Cooper, adentrar o Black Lodge, outra dimensão, representada por séries intermináveis de salas e corredores com cortinas vermelhas e habitado por personagens estranhos<sup>8</sup>. Um destes personagens dirige-se ao agente e o alerta sobre o surgimento do seu *doppelgänger*. Irrompe, então, o “Evil Cooper”, o duplo maligno de Dale Cooper. Enquanto o agente Cooper (também referido como Good Cooper) fica preso no Black Lodge, o “Evil Cooper” liberta-se. Na última cena desse episódio, vemos o *doppelgänger* do mal, que os demais policiais pensam tratar-se do agente Cooper, chocar sua cabeça contra o espelho do banheiro e, através da imagem refletida, surgir a figura do espírito maligno e assassino BOB (Frank Silva). Somente os personagens daquela outra dimensão e os espectadores da série têm essa informação.

A partir de uma frase dita por Laura Palmer ao agente Dale Cooper quando ambos se encontram no Black Lodge, no último episódio da segunda temporada da série, em 1991, “eu o verei novamente em 25 anos”, por muito tempo especulou-se uma volta de *Twin Peaks*, o que finalmente ocorreu, em 2017<sup>9</sup>, quando Lynch e Frost se reuniram novamente e realizaram o projeto *Twin Peaks: The Return*<sup>10</sup>, uma espécie de minissérie em 18 episódios. O programa foi produzido e exibido pelo canal por assinatura Showtime nos Estados Unidos e teve distribuição internacional via Netflix.

---

8 Pensamos aqui no estranhamento freudiano, também denominado *o inquietante (das unheimliche)* (FREUD, 2010). Vale observar que Ferraraz e Magno (2019) empreenderam uma análise da presença do inquietante em *Twin Peaks: The Return*.

9 A ideia original era que o novo programa fosse gravado para ser exibido em 2016, quando se completassem exatamente os 25 anos daquela frase, cruzando o tempo diegético com o não diegético, mas, por várias razões, desde a pré-produção até a pós-produção, isso não foi possível.

10 *Twin Peaks: The Return* pode ser considerada a terceira temporada da série de 1990, pois retoma os acontecimentos da série após 25 anos de seu término. Para simplificar a compreensão, a série sempre será referida com seu nome original, *Twin Peaks: The Return*, ou apenas *The Return*. A Showtime deu a Lynch total liberdade criativa para que dirigisse e, juntamente com Frost, roteirizasse todos os 18 episódios a sua maneira. Na série original, não houve essa liberdade e Lynch acabou dirigindo somente 6 dos 30 episódios transmitidos ao longo das duas temporadas.



A principal linha narrativa da terceira temporada, ambientada em 2016, conta as ações macabras praticadas pelo “Evil Cooper” e, paralelamente, “Good Cooper” conseguindo escapar do Black Lodge. Ao voltar para a nossa dimensão, o corpo do agente Cooper aparece no lugar do corpo de Dougie Jones, homem com as mesmas características físicas de Cooper e interpretado pelo mesmo ator. Dougie é casado com Janey-E (Naomi Watts), com quem teve um filho chamado Sonny Jim, e trabalha como agente de seguros. No momento em que o espectador é apresentado a Jones, ele está com uma prostituta. Depois de terminar o encontro, ela vai tomar banho e, no quarto, sozinho, o braço esquerdo de Dougie fica dormente. Ele passa mal, cai e vomita no chão. Inesperadamente, ele é haurido para trás e seu corpo se desmaterializa para ser substituído pelo corpo do agente Cooper, que se transporta através de uma tomada, retornando à dimensão terrestre após 25 anos aprisionado. Estranhamente, o bom Cooper volta em um estado mental letárgico, não conseguindo falar ou agir corretamente; é exatamente este evento narrativo que será o objeto de análise deste artigo.

O acontecimento descrito ocorre no episódio 3 de *Twin Peaks: The Return*. Depois de vários acontecimentos inusitados, Cooper, no episódio 4, chega até a casa de Dougie e é recebido por Janey-E, que acredita tratar-se de seu marido. *The Return* tem 18 episódios, e o personagem do agente federal não aparece em apenas dois deles; dos 16 em que ele participa, 11 são quando Cooper está letárgico, despertando para seu estado normal apenas no 16º episódio. Desse modo, o corpus deste estudo pode ser delimitado do episódio 3 ao 15, contendo, aproximadamente, pouco mais de 2 horas de material em vídeo. A Tabela 1 esquematiza o evento narrativo em lógica temporal:

Evento narrativo do Dale Cooper letárgico

Episódio	Minutagem aproximada	Tempo total
3	26:00 ~ 31:30 + 41:40 ~ 51:20	15:10
4	23:22 ~ 41:46	17:20
5	11:00 ~ 12:21 + 14:06 ~ 25:30 + 38:06 ~ 39:39 + 56:13 - 58:34	16:30
6	01:45 ~ 18:36 + 39:40 ~ 45:35	22:50
7	33:46 ~ 42:20	08:40
9	10:00 ~ 18:15	08:15

## Evento narrativo do Dale Cooper letárgico

Episódio	Minutagem aproximada	Tempo total
10	09:35 ~ 12:00 + 15:20 ~ 18:20 + 20:50 ~ 21:25	06:00
11	34:00 ~ 37:40 + 39:40 ~ 57:00	22:30
12	13:20 ~ 13:50	00:30
13	02:00 ~ 07:00 + 28:20 ~ 34:20 + 36:00 ~ 39:00	14:00
15	38:00 ~ 42:00	04:00
Tempo total do evento narrativo:		126
min aprox.		

Tabela 1: Minutagem do evento narrativo "Dale Cooper letárgico"

Fonte: elaboração dos autores.

A tabela nos mostra todos os momentos em que o evento narrativo "Dale Cooper letárgico" marca presença nos episódios, com a minutagem do tempo em que ele se inicia e termina e, adiante, o tempo total de tela do evento narrativo em cada episódio.

Agora que delineamos o corpus deste trabalho, podemos voltar para a questão metodológica da análise. Um conceito fundamental neste artigo é o de "modo narrativo", que Bordwell (1985) define como "o processo pelo qual o *syuzhet* e o estilo do filme interagem no processo de informar e canalizar a construção da *fabula* pelo espectador" (p. 53, tradução nossa<sup>11</sup>). Para entendermos melhor, devemos, primeiramente, conceitualizar o significado de *syuzhet*, estilo e *fabula*<sup>12</sup>. Bordwell (1985) toma emprestado dos formalistas russos<sup>13</sup> o termo *syuzhet* que, sinteticamente, quer dizer o conjunto estruturado de todos os eventos causais apresentados no filme como "ações, cenas, pontos de virada e reviravoltas" (BORDWELL, 1985, p. 50, tradução nossa<sup>14</sup>), tudo apresentado na ordem em

11 No original: "the process whereby the film's *syuzhet* and style interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the *fabula*".

12 O termo *fabula* será utilizado neste artigo sem o acento, pois não estamos nos referindo à palavra em português, mas sim ao termo utilizado por Bordwell, emprestado dos formalistas russos.

13 Conceitos que serão usados nesse artigo como *syuzhet*, *fabula*, motivação, retardamento e paralelismo se tornaram todos indispensáveis da teoria narrativa contemporânea e foram cunhados, originalmente, pela crítica formalista russa, na década de 1920, mais especificamente para trabalhos em literatura.

14 No original: "actions, scenes, aiming points, plot twists".

que o espectador assiste. A *fabula* é a construção mental da narrativa a partir do *syuzhet*, tentando sempre preencher elipses e estabelecer uma cronologia linear, mesmo que os eventos não sigam tal ordem no *syuzhet*. Para estilo, ele conceitua:

No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. (BORDWELL, 2013, p. 17)

Bordwell ainda diz que, em produtos narrativos (como é o caso do nosso objeto *Twin Peaks: The Return*), “esses dois sistemas coexistem” e o “*syuzhet* incorpora o filme como um processo ‘dramatúrgico’”, enquanto o “estilo incorpora em um aspecto técnico” (BORDWELL, 1985, p. 50, tradução nossa<sup>15</sup>). Na chamada narrativa clássica, por exemplo, o estilo deve ser invisível<sup>16</sup>, existente apenas para reforçar o *syuzhet* e conformar-se às convenções do cinema clássico.

Já na narração paramétrica, o “estilo é organizado no filme de acordo com princípios distintos da *syuzhet*, assim como um poema narrativo exhibe padrões prosódicos ou uma cena operística cumpre uma lógica musical” (BORDWELL, 1985, p. 281, tradução nossa<sup>17</sup>). Kristin Thompson (1988), que contribuiu com diversas análises de filmes paramétricos, diz que “podemos caracterizar como paramétricos os filmes que permitem ao jogo de dispositivos estilísticos um grau significativo de independência do funcionamento e da motivação narrativa” (p. 247, tradução nossa<sup>18</sup>), ou seja, na narração paramétrica, diferentemente

---

15 No original: “in a narrative film these two systems coexist [...]. The *syuzhet* embodies the film as a ‘dramaturgical’ process; style embodies it as a ‘technical’ one”.

16 Ideia próxima ao conceito de “transparência” aplicado à decupagem clássica, conforme descrito por Ismail Xavier (2005).

17 No original: “In parametric narration, style is organized across the film according to distinct principles, just as a narrative poem exhibits prosodic patterning or an operatic scene fulfills a musical logic”.

18 No original: “we may characterize as parametric those films that allow the play of stylistic devices a significant degree of independence from narrative functioning and motivation”.

da narrativa clássica, os aspectos estilísticos formam um sistema distinto e independente da construção do *syuzhet*.

Porém, isso não significa dizer que o estilo tem maior importância que o *syuzhet*, mas “a estrutura estilística pode se tornar tão cuidadosamente organizada quanto a estrutura narrativa” (BORDWELL, 1985, p. 279, tradução nossa<sup>19</sup>). Como Thompson (1988) explica, a norma paramétrica é governada “por um princípio estruturante no qual a motivação artística se torna sistemática e em primeiro plano em todo o filme: a motivação artística cria padrões que são tão ou mais importantes que as estruturas do *syuzhet*” (p. 247, tradução nossa<sup>20</sup>).

Reforçamos que a narração paramétrica não é um movimento artístico em si, e pode ser encontrada em obras de diversos cineastas isolados e filmes esparsos. Bordwell aponta que “cineastas em períodos e culturas muito diferentes utilizaram princípios paramétricos. Alguns têm feito isso de forma consistente (Ozu, Bresson), outros esporadicamente (Lang, Dreyer, Fassbinder, Godard)” (BORDWELL, 1985, p. 310, tradução nossa<sup>21</sup>). Além disso, a escolha por uma análise de forma paramétrica é importante neste caso, porque, assim como Bordwell (1985) argumenta que acontece, por exemplo, com os filmes do cineasta Robert Bresson<sup>22</sup>, ela ajuda a revelar as causas formais de uma aura de mistério e transcendência que espectadores e críticos geralmente atribuem ao trabalho de David Lynch.

### Os parâmetros do Dale Cooper letárgico

*Twin Peaks: The Return* trata de um *comeback* do mesmo universo da série produzida em 1990, contém os mesmos personagens, cenários e dá continuação às tramas da antiga série. Entretanto, em se tratando de aspectos narrativos,

---

19 No original: “stylistic structure can become as thoroughly organized as narrative structure”.

20 No original: “structuring principle in which artistic motivation becomes systematic and foregrounded across a whole film: artistic motivation then creates patterns that are as important as or more important than the *syuzhet* structures”.

21 No original: “filmmakers in widely differing periods and cultures have utilized parametric principles. Some have done so consistently (Ozu, Bresson), others sporadically (Lang, Dreyer, Fassbinder, Godard)”.

22 Cineasta francês, diretor de *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), *Pickpocket* (1959) e *Au hasard Balthazar* (1966), entre outros filmes.

estilísticos e temáticos, a nova temporada apresenta pouca ou quase nenhuma semelhança com a original. Ainda assim, para fazer a análise do evento narrativo do retorno, precisaremos retomar alguns aspectos da série inicial. O personagem principal, Dale Cooper, ficou afamado como um personagem de televisão icônico por causa de suas principais características identitárias, como estar sempre com o visual alinhado e um terno preto impecável, fazer o sinal de positivo com os dedos (Figura 1), tomar café preto a todo momento (Figura 2) – e ainda dizer sua frase bordão logo após tomar o primeiro gole: “*it’s a damn good coffee*” – e comer a torta de cereja do restaurante Double R Diner (Figura 3). Outro motivo importante da série dos anos 1990 é o uso de sapatos de salto alto vermelhos por Audrey Horne (Sherilyn Fenn), que se apaixona por Cooper (Figura 4)<sup>23</sup>.



Figura 1: Motivo da série de 1990.

Fonte: *frame* da série televisiva *Twin Peaks*.

23 Em ordem cronológica de aparição das marcas: Figura 4 – episódio 1; Figura 2 – episódio 2; Figura 1 – episódio 3; Figura 3 – episódio 4. O bordão “*damn good*” é proferido por Cooper pela primeira vez no segundo episódio.



Figura 2: Motivo da série de 1990.

Fonte: *frame* da série televisiva *Twin Peaks*.



Figura 3: Motivo da série de 1990.

Fonte: *frame* da série televisiva *Twin Peaks*.



Figura 4: Motivo da série de 1990.

Fonte: *frame* da série televisiva *Twin Peaks*.

O evento narrativo “Dale Cooper letárgico” na série de 2017 é, ao mesmo tempo, uma linha narrativa com motivações muito simples – fazer o agente do FBI acordar deste estado mental para, enfim, confrontar seu *doppelgänger* do mal – e muito complexa em sua construção do *syuzhet* e estilo. Além de contar com o conhecimento prévio da série antiga por parte do espectador para ser entendido em sua totalidade, em mais de 2 horas de tela, acontecem pouquíssimos eventos na narrativa deste evento narrativo. Este entendimento perpassa um mecanismo presente nos filmes paramétricos que Bordwell (1985) denominou “norma intrínseca”. O autor explica a função da norma intrínseca na análise do filme *O batedor de carteiras*, dirigido por Robert Bresson:

[...] a narração paramétrica estabelece uma norma intrínseca distinta, geralmente envolvendo uma gama excepcionalmente limitada de opções estilísticas. Ela desenvolve essa norma de maneira aditiva. O estilo, portanto, entra em relações de troca, dominantes ou subordinadas, com o *syuzhet*. [...] A estratégia de tratar o padrão estilístico como um conjunto de diferenças rigoroso, ainda que aditivo, colocado sobre a *syuzhet* não desafia os nossos processos normais de percepção de uma narrativa fílmica. A estratégia

frustra, particularmente, o método principal de gerenciamento de tempo de assistir o filme – a construção de uma *fabula* linear. O filme paramétrico luta contra o tempo, levando ao extremo a tendência de ‘espacialização’. (BORDWELL, 1985, p. 288-289, tradução nossa<sup>24</sup>)

O que o autor expõe é que a estratégia de tratar o padrão estilístico como um conjunto rigoroso, ainda que aditivo, de diferenças estabelecidas sobre o *syuzhet* desafia nossos processos padrões de percepção da narrativa de um filme. Da mesma maneira, a norma intrínseca do evento narrativo “Dale Cooper letárgico”, em *The Return*, se utiliza de uma gama limitada de opções estilísticas que varia do começo ao fim, independentemente do *syuzhet*. Essa norma é limitada a uma amplitude menor de variações possíveis sobre uma relação de imagens ou um parâmetro, mais espalhadas ao longo do filme. Um conjunto de componentes paramétricos passa por várias permutações, repetidas nos segmentos episódicos de estilo cuja norma se repete, com pequenas variações, e não fazem a narrativa avançar em direção a sua resolução – o despertar de Cooper. “Como de costume, as porções iniciais do filme estabelecem a norma intrínseca” (BORDWELL, 1985, p. 304, tradução nossa<sup>25</sup>) e, neste caso, o estilo do evento narrativo limita-se ao plano médio, com pouca mobilidade da câmera e enquadramentos centrais de certos “motivos” (THOMPSON, 1988<sup>26</sup>). O clássico campo/contracampo é usado para exibir Cooper e os motivos, mas aqui isto não é usado como uma técnica convencional devido à velocidade do corte.

A norma intrínseca somada à repetição dos motivos tem função de quebra de expectativa causal dos acontecimentos da narrativa. Iniciemos exemplificando o momento, no quarto episódio de *The Return*, em que o vagaroso Cooper está na casa de Dougie Jones e, inesperadamente, sente vontade de urinar. Após algumas cenas

24 No original: “Parametric narration establishes a distinctive intrinsic norm, often involving an unusually limited range of stylistic options. It develops this norm in additive fashion. Style thus enters into shifting relations, dominant or subordinate, with the *syuzhet*. The spectator is cued to construct a prominent stylistic norm, recognizing style as motivated neither realistically nor compositionally nor transtextually. The viewer must also form assumptions and hypotheses about the stylistic development of the film”.

25 No original: “As usual, the initial portions of the film establish the intrinsic norm”.

26 Segundo a denominação de Thompson, *motifs* (aqui traduzido como motivos) são repetições de padrões que funcionam como dispositivos decorativos independentes da narrativa do filme.



cômicas, Cooper vê seu reflexo no espelho atentamente em um enquadramento muito semelhante ao utilizado na cena final da série nos anos 1990, e a estilização mantém o plano estático por um longo tempo na esperança de que o personagem possa se reconhecer e, talvez, acordar do transe; no entanto, ele continua no estado letárgico. Logo em seguida, o filho de Dougie, Sonny Jim, avista quem ele acha que seria o pai se trocando para o trabalho. Em um plano médio sem movimentação de câmera, Sonny Jim faz o sinal afirmativo com a mão e, em contracampo, Cooper replica, sorrindo (Figura 5); eis aí a aparição do primeiro motivo.

Logo após esta cena, Cooper, com a gravata na cabeça por ainda não entender como deve se vestir, desce para tomar o café da manhã. Após uma arrastada interação entre Cooper e a criança, a esposa de Dougie coloca uma xícara de café em cima da mesa e, quase que hipnotizado, Cooper olha fixamente para o seu conteúdo e pronuncia "coffee!" (Figura 6), como se estivesse recordando a antiga paixão. Ele dá um gole e, rapidamente, cospe o café no chão por estar muito quente, mantendo, sem embargo, um sorriso de contentamento por ter experimentado a bebida. A cena é cortada e Cooper continua no estado letárgico.



Figura 5: Motivo da série antiga que é reinterpretado em *The Return*

Fonte: *frame* da série televisiva *Twin Peaks: The Return*



Figura 6: Motivo da série antiga que é reinterpretado em *The Return*

Fonte: *frame* da série televisiva *Twin Peaks: The Return*

A partir das ocorrências de Cooper no episódio 4, podemos perceber que o evento narrativo se desenvolve em um contraste entre elementos banais e engraçados, e isso se repetirá, com pequenas variações, até que o agente do FBI desperte para seu estado normal. Além disso, podemos constatar a introdução dos motivos visuais que irão se repetir e variar ao longo de todo o evento narrativo. Lynch e Frost recuperam objetos e gestos que, no passado, se tornaram as características marcantes de Cooper, como o café preto ou o sinal positivo com a mão, e os transformam em motivos que são parte integral do estilo do evento narrativo.

Estes motivos não são desassociados à narrativa, pois são elementos já trabalhados na série original, mas, por outro lado, nunca servem para a construção da *syuzhet*, pelo contrário: retardam a elaboração de causa e consequência que a *syuzhet* clássica propõe. Cooper nunca desperta ao entrar em contato com os motivos que visivelmente remeteriam a sua antiga caracterização e, assim, a narrativa não avança em direção à resolução. A maioria desses motivos opera de modo tão inegável e perceptível que não demanda uma extensiva análise, porém devemos pensar sobre

como se dão as apresentações dos motivos durante todo o evento narrativo para pontuar e ratificar as demais características paramétricas.

O episódio 5 nos apresenta um novo motivo. Janey-E leva Cooper para o trabalho de Jones, e o personagem repara em uma estátua de um policial logo na frente do edifício. Novamente, uma cena lenta e estática de campo/contracampo, enquadrando primeiro Cooper para, logo em seguida, enquadrar a estátua, que empunha um revólver em posição de disparo. Cooper replica o movimento da estátua, assim como fez com Sonny Jim, como se estivesse lembrando de sua história pregressa como agente federal do FBI (Figura 7) e, novamente, o estilo visual faz questão de alongar os planos para evidenciar o objeto que tanto foi caro ao personagem na série de 1990. Adiante, Cooper lentamente vai até a entrada do prédio, onde encontra um colega de trabalho de Dougie segurando vários copos de café. Imediatamente Cooper prende-se às bebidas, remetendo, como no café da manhã do episódio 4, a sua antiga característica identitária. Justamente devido ao café, Cooper segue Phil até o elevador e chega ao trabalho, mas não sem antes dar um bom gole, que o faz arregalar os olhos.



Figura 7: Motivo da série antiga que é reinterpretado em *The Return*

Fonte: *frame* da série televisiva *Twin Peaks: The Return*.

Temos em outro episódio um escalonamento na construção de expectativa, através da elaboração estilística de que Cooper irá despertar baseado nos elementos marcantes da própria narrativa de 1990, porém, de novo, a esperança é anulada e seguimos com o personagem em estado letárgico. O motivo do café manifesta-se também no episódio 6 e é muito próximo, estilisticamente, de como ele foi exibido no episódio 5, produzindo praticamente uma cacofonia visual<sup>27</sup>.

Já no episódio 7, podemos ver Cooper em ação pela primeira vez em quase sete horas televisivas da série, todavia a cena, em sua totalidade, dura poucos segundos. Neste episódio, um assassino de aluguel corre na direção de Cooper e Janey-E e aponta uma arma de fogo na direção de quem ele pensava ser Jones. Cooper, em uma cena com movimentação de câmera dinâmica e repleta de cortes, bloqueia a arma do assassino e, em seguida, o atinge com um golpe no pescoço, desarmando-o. Em uma cena que remete, de imediato, aos melhores momentos do agente federal na série de 1990, Lynch e Frost desafiam a nossa percepção do evento narrativo, pois transformam completamente não só a estilização visual que vínhamos acompanhando até então, mas também a agilidade com que vemos o personagem agir. Depois de somente 25 segundos de ação, Cooper retorna ao estado letárgico como se nada tivesse acontecido e Lynch e Frost, mais uma vez, manipulam a construção da expectativa com um constructo de personagem da série anterior. Vale ressaltar que esta é uma das únicas variações estilísticas durante todo o evento narrativo analisado.

No episódio 9, Cooper e Janey-E estão sentados na sala de espera da delegacia para esclarecer o ocorrido com o assassino e um policial se aproxima de Cooper, e entrega a ele uma xícara de café, repetindo, assim, o motivo de outros episódios. O policial se retira de cena e novamente um padrão estilístico se repete. Cooper é enquadrado em primeiro plano e depois de um vagaroso *travelling in* em seu rosto, vemos outro motivo surgir no contracampo:

27 Para mais referências da cacofonia visual na narração paramétrica, ver o capítulo "The Sheen of Armor, the Whinnies of Horses: Sparse Parametric Style in *Lancelot du Lac*", em Thompson (1988).

a bandeira dos Estados Unidos e, no fundo, a canção *America the Beautiful*, performada pela banda da Força Aérea Americana (Figura 8).



Figura 8: Motivo da série antiga que é reinterpretado em *The Return*

Fonte: *frame* da série televisiva *Twin Peaks: The Return*.

Um outro campo/contracampo se repete e, em seguida, entra uma mulher de salto alto vermelho pela porta que estava à esquerda da bandeira enquadrada, com um movimento de câmera lateral enquanto ela anda até a direita do quadro (Figura 9). Ela continua caminhando, mas a câmera volta-se para uma tomada que tinha ficado para trás. Aqui, vemos o motivo da nação americana, pela qual Cooper desempenha toda a sua afeição e seu esforço de trabalho, simbolizada pela bandeira e reforçada pela canção de fundo. Observamos também o motivo do salto alto vermelho, característica marcante do visual do interesse romântico de Cooper na série de 1990, porém nem seu patriotismo nem sua paixão amorosa o despertam de seu estado letárgico. Posteriormente, a câmera focaliza a tomada, que não tem ligação nenhuma com a série anterior, mas são utilizados os mesmos recursos estilísticos (campo e contracampo lentíssimos) já aplicados nos padrões anteriores.



Figura 9: Motivo da série antiga que é reinterpretado em *The Return*

Fonte: *frame* da série televisiva *Twin Peaks: The Return*.

No episódio 11, Cooper, enquanto toma café, conversa com o chefe de Jones para participar de uma negociação. Quando o agente desce do prédio, Mike, um dos seres da outra dimensão, o chama para entrar em um café, de onde Cooper sai com uma grande caixa de papelão direto para a negociação. No local combinado, os negociantes questionam "Dougie" a respeito do conteúdo da caixa, porém ele se mantém incapaz de responder devido a sua letargia. Desconfiados, um deles se aproxima da caixa e a abre: uma torta de cereja. A transação é um sucesso e os envolvidos vão comemorar comendo a torta presenteada por Cooper em um restaurante. Cooper, com mordidas vagarosas, se delicia com um pedaço (Figura 10). Nota-se que sua expressão facial é análoga a que vimos na série original quando ele experimenta a torta (Figura 3), o que aproxima visualmente o personagem àquele momento.



Figura 10: Motivo da série antiga que é reinterpretado em *The Return*

Fonte: *frame* da série televisiva *Twin Peaks: The Return*.

Um dos negociadores come um pedaço e murmura “*This pie is so damn good*”, frase bordão de Cooper na série original e que ainda não havia sido pronunciada em nenhum momento em *The Return*. De imediato, Cooper para de comer e atenta-se ao que foi dito, repetindo “*damn good*”, e abre os olhos em espanto, como se seus estímulos estivessem se reavivando. Esta falsa percepção é rapidamente quebrada quando o negociador pede um brinde levantando seu copo e Cooper, ainda letárgico, ergue as mãos para pegar a bebida. Assim, o espectador é introduzido a um dos motivos mais emblemáticos da série dos anos 1990: o bordão de Cooper. A instantânea associação com o personagem do antigo agente federal é inevitável. Entretanto, esta esperada ligação de causa e consequência é negada, mais uma vez, pelo *syuzhet*.

Agora que todos os possíveis motivos que poderiam despertar Cooper do seu transe foram apresentados, suas repetições, com pequenas variações, no episódio 13 (o café e a torta de cereja), já se tornam previsíveis: o espectador entende que estes motivos não o despertarão. Depois de seis episódios analisados neste evento narrativo, podemos denotar que estes motivos se tornam parte de

uma norma intrínseca do trabalho paramétrico, que existem somente para chamar atenção para eles mesmos e que a relação espacial de Dale Cooper com os motivos funcionará como material para variantes de estilo durante todo o evento narrativo. No episódio 15, Janey-E oferece um bolo para Cooper: a seguir, acompanhamos, por 1 minuto e 20 segundos, o personagem dando lentas garfadas no bolo, em um plano de enquadramento totalmente imóvel, até que ele liga a televisão e está passando o filme *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950).

De repente, outra referência à série original: um personagem do filme diz “chame Gordon Cole”, que coincidentemente é o mesmo nome do antigo chefe de Cooper no FBI, interpretado pelo próprio David Lynch<sup>28</sup>. Em um *travelling in* no rosto de Cooper, vemos a mesma expressão facial de espanto de quando ele ouviu “*damn good*” no episódio 11. O motivo da tomada – que até então era o único que não remetia ao seriado anterior – reaparece com sons de curtos elétricos ao fundo – aí sim remetendo ao universo anterior de *Twin Peaks*, que já trazia tais efeitos sonoros como um motivo. Cooper levanta-se, engatinha até a tomada, introduz nela o garfo com que comia o bolo e leva um imenso choque elétrico. Cooper desperta de sua letargia no episódio seguinte e volta a ser o agente especial do FBI, que havia desaparecido há 25 anos.

### **Narração paramétrica na ficção televisiva**

Bordwell (1985) expõe que “padrões estilísticos tendem a ser veículos para o processo do *syuzhet* de nos levar a construir a *fabula*” (p. 275, tradução nossa<sup>29</sup>), como no caso da narração clássica, no qual a técnica cinematográfica é usada, principalmente, para reforçar o arranjo causal, temporal e espacial dos eventos no *syuzhet* e o estilo, neste caso, seria “invisível”. Ainda segundo o autor, na narração do “cinema de arte”, por mais que o estilo seja mais proeminente em virtude de seu desvio das normas clássicas, também “permanece subordinado

28 Na verdade, o nome do personagem em *Twin Peaks* já era uma homenagem ao clássico de Billy Wilder, um dos filmes preferidos de Lynch.

29 No original: “stylistic patterns tend to be vehicles for the *syuzhet*’s process of cueing us to construct the *fabula*”.



às funções definidas pelo *syuzhet*: criar realismo, expressar subjetividade, comentário autoral ou uma combinação desses fatores” (p. 275, tradução nossa<sup>30</sup>). No entanto, no evento narrativo de *Twin Peaks: The Return* analisado, o estilo é organizado de maneira distinta da construção do *syuzhet*. Por outro lado, porém, os artifícios estilísticos alcançam uma proeminência estrutural que é mais do que simplesmente ornamental.

Ainda segundo Bordwell (1985), o cinema de arte solicita uma leitura simbólica para interpretar o filme e é exatamente burlando esta regra que Lynch e Frost operam na construção desta narrativa, pois aqui não há o que interpretar. O evento narrativo também não enfatiza uma ambiguidade psicológica e não expressa a subjetividade do personagem como na narração do cinema de arte, mas valoriza a opacidade justamente porque Cooper está em um estado em que não há profundidade psicológica. Por outro lado, também, o evento narrativo não contém a redundância de uma narrativa clássica: o método de Lynch e Frost para evitar que a história caminhe para a resolução (Cooper voltar a agir como um agente do FBI) não é por causa e consequência.

Não é ignorado que, enquanto Cooper não desperta de seu transe, ele interage com Sonny Jim, Janey-E, o chefe do trabalho de Dougie, entre outros personagens, mas essas ações não caminham em direção a solucionar o problema do personagem principal. Levando em consideração a jornada de Cooper para despertar, o evento narrativo é um grande tempo morto, não existindo desenvolvimento linear causal. Enquanto a *syuzhet* apresenta os motivos analisados que supostamente levariam à evolução da história do personagem, o estilo apresenta-se em longos planos mortos, muitas vezes estáticos, que se alongam para o corte. Cooper tem o objetivo de despertar com a justificativa de acabar com as maldades que seu *doppelgänger* do mal vem praticando em uma linha narrativa paralela à sua, mas parece que cada vez mais ele se distancia de seu propósito, ou seja, assistimos a quase duas

---

30 No original: “remains subordinate to *syuzhet*-defined functions: to create realism, expressive subjectivity, authorial commentary, or a play among such factor”.

horas de uma anti-ação. Por mais que este seja um acontecimento narrativo, suas repetições e simetrias estilísticas não servem à ação da *syuzhet* e não ajudam a reconstruir a linha da *fabula*. Em vez disso, muito do interesse estilístico permanece independente das funções narrativas.

Não perdemos de vista, na análise, que as longas cenas de Cooper tomando café preto em diversos momentos da narrativa ou comendo torta de cereja no restaurante Double R Diner enquanto nenhuma outra ação ocorria já existiam em *Twin Peaks* nos anos 1990; porém, na série atual, diferentemente de antes, essas cenas têm o papel de gerar incômodo justamente porque remetem à série antiga, mas o personagem que vemos representado na tela não chega nem perto do entendimento que os espectadores carregavam de Dale Cooper. Carregado de ironia em relação à série anterior, o valor deste evento narrativo está menos na temática a que ele se propõe – mesmo porque nenhuma temática significativa é vislumbrada no horizonte da narrativa – e mais na habilidade de mudar a percepção habitual do espectador das convenções audiovisuais por meio da desfamiliarização. Mais do que isso, o evento narrativo tem o mérito de transformar as convenções estabelecidas pela própria série *Twin Peaks* nos anos 1990.

Como vimos, na época de sua exibição, *Twin Peaks* foi uma das pioneiras nos contornos de um novo modo de narrativa televisiva que vinha surgindo na época. A série experimentou, de diversas formas, inovar a narrativa de seu tempo. Além disso, *Twin Peaks* abriu as portas para séries como *Arquivo X*, *Lost* e tantas outras ao longo dos anos. Todas estas mudanças estéticas e narrativas oportunizadas pela série fizeram que se abrissem portas para que as séries se tornassem um objeto de culto (CARLOS, 2006; ESQUENAZI, 2011; THOMPSON, 2003).

Por isso, *Twin Peaks* pode ser considerado um dos responsáveis pela introdução de uma seriefilia, que foi sendo desenvolvida ao longo dos anos. Para François Jost, a seriefilia pode ser entendida como uma prática cultural e “substituiu a cinefilia e, embora dela se distinga, ela se apropriou de alguns de seus traços: o conhecimento preciso das intrigas, das temporadas, dos comediantes,

de suas carreiras, dos autores de suas trajetórias e dos acasos e percalços da realização de seus projetos, das datas de difusão etc.” (JOST, 2012, p. 24). A esse respeito, Mungiolli ainda acrescenta que:

A compreensão desse fenômeno comparando-o à cinefilia possui implicações importantes que, para além da paixão pelas tramas indica o crescimento de uma cultura de séries [...] e não apenas o conhecimento de uma série em especial (embora isso seja também possível). Também implica a criação e o desenvolvimento de grupos especializados para assistência e discussão das séries, incluindo reuniões e encontros presenciais ou online para debates e realização de publicações (online ou impressas) que extrapolam os limites da academia, da indústria de comunicação ou dos chamados profissionais da televisão. É, portanto, a dimensão cultural e simbólica desses produtos aliada à sua importância econômica na indústria de televisão e de entretenimento em geral que tem chamado a atenção de pesquisadores e criado terreno propício para a cultura das séries. (MUNGIOLLI, 2017, p. 2)

Com certeza, *Twin Peaks* foi uma das séries pioneiras nesse processo cultural. Ferraraz (2007) aponta que o fato de o mundo misterioso de *Twin Peaks* ter sido exibido pela televisão contribuiu para que o seriado tenha se tornado objeto de culto como nenhuma outra obra de David Lynch até então. Alguns dos exemplos desta seriefilia é que até hoje é editada uma revista sobre a série, chamada *Wrapped in Plastic*, ou o fato de serem feitas convenções anuais de fãs de *Twin Peaks* na cidade em que a obra foi filmada, em que atores, roteiristas e diretores da série são convidados para dar palestras<sup>31</sup>.

Seja no aspecto estético ou narrativo, seja no aspecto da cultura de fãs, *Twin Peaks* de fato possibilitou novos caminhos para se produzir e se consumir as séries televisivas que viriam a seguir, conforme apontam Thompson (2003) e Mittell (2012, 2015). Para Mittell (2012, p. 38), *Twin Peaks* “proporcionou aos espectadores e aos executivos da televisão um vislumbrar das práticas narrativas que as séries iriam desbancar”, abrindo “as portas para outros programas que no início da década de 1990 tomaram a liberdade criativa na forma de

31 Existe um documentário que registra os acontecimentos deste festival chamado *Return to Twin Peaks* (2007).

narrar, mais notadamente *Seinfeld* (1989-1998) e *The X-Files* (1993-2002). Ambos acrescentam aspectos essenciais ao repertório da complexidade narrativa com maior sucesso de audiência”.

Muitas destas mudanças radicais que foram introduzidas na narrativa televisiva daquela época e que contribuíram para esta criação de um “culto seriefílico” já foram absorvidas pela maioria das séries televisivas atuais, transformando (e talvez padronizando) completamente estas narrativas. O que era desafiador e complexo para a época de *Twin Peaks* pode não gerar hoje o mesmo efeito nos espectadores. Como podemos ver na análise do evento narrativo “Dale Cooper letárgico”, usando uma narrativa paramétrica carregada de repetições de motivos e com poucas variações, Lynch e Frost em *The Return* subvertem grande parte das convenções que a própria série original ajudou a criar.

Cada cena analisada provoca o espectador com a possibilidade de relações causais e temporais com cenas da antiga série, mas parece não levar a lugar nenhum. Através do modo paramétrico, a *fabula* nos nega de novo e de novo dar prosseguimento à história, com a estrutura processando sua lógica própria. Se o espectador tentar presumir que o café preto é mais do que um café preto ou uma torta de cereja é mais do que uma torta de cereja, ou seja, se o espectador tentar interpretar simbolicamente estas variações de motivos em relação à ação da *syuzhet* ou em relação à série antiga, provavelmente acabará frustrado.

Em vista disso, a hipótese desse artigo é de que, em *Twin Peaks: The Return*, David Lynch e Mark Frost se propuseram a romper com muitas das convenções que eles ajudaram a construir nos anos 1990. Esta proposta é acentuada pela utilização do modo paramétrico, pois ele “explora os próprios limites da capacidade do espectador. O senso de uma ordem cujo grão mais fino podemos avistar, mas não compreender, ajuda a produzir efeitos conotativos [...] que surgem de uma manipulação formal que, em um sentido forte,

não significa nada” (BORDWELL, 1985, p. 306, tradução nossa<sup>32</sup>). Talvez o que Lynch e Frost buscaram afirmar, em relação a série antiga, fosse: uma torta de cereja é só uma torta de cereja. E, assim, engendraram uma série que, uma vez mais, conseguiu trazer novas experimentações à ficção televisiva, especialmente no que tange aos aspectos estilísticos e narrativos.

## Referências

ARAÚJO, I. Volta de 'Twin Peaks' é a grande aventura cinematográfica do ano. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 31 jul. 2017. Disponível em: <https://tinyurl.com/a2mb5afy>. Acesso em: 10 fev. 2020.

BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, D. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Unicamp, 2013.

CARLOS, C. S. *Em tempo real: Lost, 24 horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV*. São Paulo: Alameda, 2006.

ESQUENAZI, J. *As séries televisivas*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

FERRARAZ, R. O mundo estranho de Twin Peaks: um pequeno marco nos seriados de televisão. *RuMoRes*, São Paulo, v. 1, n. 1, 2007.

---

32 No original: “Like decorative art, parametric cinema exploits the very limits of the viewer’s capacity. The sense of an order whose finest grain we can glimpse but not grasp helps produce the con notative effects of which thematic criticism records the trace”.

FERRARAZ, R.; MAGNO, M. I. C. O retorno a um mundo estranho e maravilhoso: *Twin Peaks: The Return* e o inquietante freudiano – uma análise focada no estilo individual e em certas estratégias recorrentes de David Lynch. In: ROCHA, S. M.; FERRARAZ, R. (org.). *Análise da ficção televisiva: metodologias e práticas*. Florianópolis: Insular, 2019. p. 149-173.

FREUD, S. O inquietante. In: FREUD, S. *Obras Completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 247-283. v. 14.

JOST, F. *Do que as séries americanas são sintoma?* Porto Alegre: Sulina, 2012.

MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. Nova York: New York University Press, 2015.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *MATRIZES*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 29-52, 2012.

MUNGIOLI, M. C. P. Poética das séries de televisão: elementos para conceituação e análise. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XL., Curitiba, 2017. *Anais [...]*. Curitiba: Intercom, 2017.

ROCHA, S. M.; PUCCI JR., R. L. Introdução. In: ROCHA, S. M.; PUCCI JR., R. L. (org.). *Televisão: entre a metodologia analítica e o contexto cultural*. São Paulo: A lápis, 2016. p. 9-18.

THOMPSON, K. *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1988.

THOMPSON, K. *Storytelling in film and television*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

TWIN Peaks: the return. Produção de David Lynch e Mark Frost. Los Angeles: Showtime, 2017. *Online* (1.080 min.).

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

submetido em: 9 jun. 2021 | aprovado em: 18 out. 2021

## **Borrando as fronteiras do audiovisual:** o pensamento crítico sobre as imagens em múltiplas mídias

## **Blurring the borders of audiovisual:** thinking critically about images on multiple media

*Sofia Franco Guilherme*<sup>1</sup>

---

1     Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), na linha de pesquisa Cultura Audiovisual e Comunicação. Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA-USP). E-mail: [sofia.guilherme@usp.br](mailto:sofia.guilherme@usp.br).



**Resumo**

Resenha do livro MUANIS, F. C. *Convergências audiovisuais: linguagens e dispositivos*. Curitiba: Appris, 2020.

**Palavras-chave**

Audiovisual, mídia, convergência, linguagem, comunicação.

**Abstract**

Review of the book MUANIS, F. C. *Convergências audiovisuais: linguagens e dispositivos*. Curitiba: Appris, 2020.

**Keywords**

Audiovisual, media, convergence, language, communication.



As imagens televisuais e digitais se tornaram, especialmente no fim do século XX e início do XXI, parte fundamental da cultura e permeiam diversos aspectos da vida cotidiana na contemporaneidade. Rodowick (1995) propõe a cultura audiovisual como uma mudança histórica de paradigma produzida pelo surgimento de novas tecnologias de comunicação digital na sociedade. Essas tecnologias promovem a convergência midiática e novas formas de transmissão de informação. Desta maneira, é necessário desenvolvermos um pensamento interdisciplinar na investigação das transformações na comunicação, nos modos de representação e na produção, circulação e leitura de signos neste ecossistema multimidiático.

O livro de Felipe Muanis, *Convergências audiovisuais: linguagens e dispositivos*, está inserido neste contexto cultural e investiga o audiovisual produzido em múltiplas plataformas e suportes, da televisão ao cinema e à internet, seus diversos gêneros e suas relações com outras mídias e linguagens. A coletânea de textos escritos ao longo dos últimos anos estabelece diálogos transversais sobre questões estéticas,

éticas e políticas de obras audiovisuais por meio da análise de objetos distintos, enfrentando os desafios da pesquisa que se dedica a pensar sobre a pluralidade e as imbricações dos meios de comunicação na contemporaneidade.

Os 19 capítulos do livro podem ser divididos em blocos temáticos, como apontado pelo autor na apresentação da obra. O primeiro conjunto de textos volta-se às “demandas e urgências da televisão, em diálogo direta ou indiretamente com a realidade brasileira do audiovisual” (p. 14). No bloco seguinte, os textos exploram as fronteiras entre as imagens televisivas e o cinema, analisando as relações entre objetos destes dois meios entre si e também com a literatura e outras linguagens artísticas. Na parte final do livro, os capítulos se debruçam sobre as expressões do documentário, buscando expandir os limites por meio da análise de objetos em diversos suportes.

Com esta organização, fica claro o objetivo do autor ao reunir este conjunto de textos em um único volume, reforçando a fluidez das fronteiras entre os variados produtos audiovisuais encontrados:

Cada vez mais torna-se difícil discutir audiovisual e seus objetos isoladamente, e o eixo condutor desta pesquisa é justamente um foco nesses entrelugares, nos espaços imprecisos em que se mesclam e que devem ser considerados para uma definição do campo audiovisual contemporâneo em suas mais diversas manifestações, seja do cinema para televisão, passando pela literatura, pelas vídeoinstalações e projeções mapeadas. (MUANIS, 2020, p. 17)

Destacamos a proposta feita por Muanis no primeiro capítulo de uma alfabetização audiovisual para o desenvolvimento do senso crítico sobre o que se assiste. De acordo com esta perspectiva, o entendimento da sintaxe e gramática das imagens contribui para a criação de um quadro de referências e a capacidade de distinguir entre diferentes produções, percebendo-as como discursos e identificando seus aspectos positivos e negativos, não apenas enquanto conteúdo, mas também no que diz respeito a sua forma. Esta proposta é especialmente importante para a desmistificação da televisão enquanto meio mais problemático e alienador, e apresenta potencial nas disputas por democratização da produção audiovisual. Como problematiza Muanis: “resta saber se a solução é jogar televisão na fogueira

ou, para que todos sobrevivam, amplie-se a consciência, mude-se o discurso secular e democratize-se de verdade o escrever audiovisual” (p. 41).

Ainda acerca da televisão e sua qualidade, o autor reposiciona este conceito, pensado não como algo inerente aos programas, mas na circulação e nas possibilidades de leituras dos telespectadores. Produções consideradas ruins pelos críticos especializados, intelectuais, e até mesmo pelo público, podem ser bem-sucedidas na criação de debates e de experiências para os espectadores.

No campo da produção, Muanis aponta o fortalecimento da TV pública e políticas que favoreçam a regionalização e as produtoras locais como uma maneira de disseminar a pluralidade de discursos e representações de identidades diversas nas quais o público possa se reconhecer. A defesa de uma televisão aberta, que de fato seja democrática, é colocada pelo autor como uma “questão ética, mas também por sobrevivência e relevância”. Essa televisão pública forte, independente, seria capaz de trazer vozes plurais para os embates discursivos contemporâneos, mas depende de repensarmos a regulamentação deste meio de comunicação no Brasil. Segundo Muanis:

Muito poucas vezes o Brasil, seu povo e os seus governantes, entenderam, valorizaram e buscaram construir uma TV de fato pública. Que ela sobreviva ao obscurantismo e possa sobreviver e se fortalecer no futuro, mas para isso precisamos vencer a nossa absoluta indigência e cinismo com relação às políticas de radiodifusão no país. (MUANIS, 2020, p. 103)

O conjunto de textos sobre documentário em suas múltiplas vertentes talvez seja o que melhor demostre a discussão sobre as transposições de fronteiras do audiovisual nos variados suportes e plataformas nos quais pode ser produzido, circulado e consumido. Como o título e a capa do livro sugerem, os textos investigam as representações possíveis por meio da linguagem audiovisual em múltiplos dispositivos. Na capa, o cachimbo reproduzido em várias telas remete à obra de René Magritte, referenciada no capítulo 11 para iniciar a discussão sobre “como materialidades diversas podem modificar e ampliar a noção de texto” (p. 204). O autor conclui que diferentes suportes ampliam as formas de leitura e possibilidades textuais de

um produto audiovisual e abrem outras percepções e experiências, sem contradizer o suporte original da produção.

Dos textos que dizem respeito aos documentários, três se dedicam a analisar os conteúdos documentais e três estão voltados à variedade de meios e dispositivos utilizados nesta produção. O primeiro trio se insere nas discussões partindo da característica do documentário de se preocupar com “uma hipotética representação da realidade” (p. 235). O capítulo 13 analisa as estratégias empregadas na construção dos filmes *Justiça* (2004), de Maria Augusta Ramos, e *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, para explorar os limites da representação de acontecimentos do mundo histórico e sua relação com a ficção. Apesar de suas estratégias distintas – Ramos busca o apagamento das marcas de produção e Padilha posiciona Sandro do Nascimento como narrador e usa imagens de TV na construção do filme –, Muanis avalia que ambos levam ao afastamento do espectador do fato representado pois não aprofundam ou explicam determinadas questões. No capítulo seguinte, o autor reforça os aspectos éticos e de responsabilidade do documentário em sua análise de *Menino 23: Infâncias perdidas no Brasil* (2016), filme que considera “felizmente pedagógico” ao confrontar a dura realidade de crianças negras e pobres no país enquanto busca resgatar do esquecimento e da invisibilidade o genocídio dos negros que é parte da nossa história. As imagens documentais do atentado às torres gêmeas do World Trade Center, em 11 de setembro de 2001, revisitadas 10 anos após o acontecimento, são o objeto de estudo do capítulo 15, que busca refletir sobre as transformações e ressignificações destas imagens com o passar do tempo e a sua relação com a memória do evento.

Os três textos seguintes do bloco sobre documentário conduzem o debate para o âmbito dos diferentes suportes e dispositivos em que a produção pode ser realizada. Esta discussão se volta, especialmente, para as relações com os meios digitais e as possibilidades que eles trazem para a linguagem audiovisual. O primeiro aponta para as possibilidades criativas de linguagem que o digital apresenta, relacionando-as com as vanguardas artísticas pela ampliação de formas e linguagens percebidas. Depois, no capítulo 17, explora o exemplo

das projeções mapeadas e a relação entre real e virtual por meio das sobreposições imagéticas sobre edifícios e intervenções artísticas urbanas nas cidades mediadas pela tecnologia. Por fim, o capítulo 18 reflete o documentário 3.0, aquele produzido digitalmente que apresenta possibilidades dialógicas de interatividade para produtores e receptores. Nesta análise, Muanis destaca a possibilidade de um documentário-interface, que interautores possam preencher com suas experiências e enunciações, posicionando as questões éticas e de evidencia da representação, tão caras ao documentário, para o contexto da interface.

Este conjunto de textos consegue ampliar as reflexões sobre o discurso documental para além do documentário enquanto gênero do cinema. Aspectos documentais atravessam diversas produções com as quais interagimos cotidianamente, seja em conteúdo para as plataformas digitais e redes sociais, produções jornalísticas ou artísticas, na televisão, no cinema ou na internet, e no espaço urbano como um todo. O documental, como demonstrado nos capítulos desta obra, pode ser produzido a partir de várias linguagens e em múltiplos suportes.

*Convergências audiovisuais: linguagens e dispositivos* é uma leitura que aponta para a potência de borrarmos as fronteiras das diferentes produções audiovisuais e pensarmos nas questões transversais e interdisciplinares que permeiam as imagens e discursos midiáticos com os quais entramos em contato na contemporaneidade.

## Referências

MUANIS, F. C. *Convergências audiovisuais: linguagens e dispositivos*. Curitiba: Appris, 2020.

RODOWICK, D. N. Audiovisual Culture and Interdisciplinary Knowledge. *New Literary History*, Baltimore, v. 26, n. 1, p. 111-121, 1995.

submetido em: 7 dez. 2021 | aprovado em: 9 dez. 2021

## **Uma crítica sobre os processos midiáticos de exclusão**

## **A critique of media processes of exclusion**

*Andrea Limberto*<sup>1</sup>

---

1 Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas da ECA-USP. Docente na área de Comunicação Social do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial de São Paulo (Senac São Paulo). E-mail: [andrealimberto@gmail.com](mailto:andrealimberto@gmail.com).

**Resumo**

Resenha do livro SOARES, R. L. *Sutileza e grosseria da exclusão nas mídias*. São Paulo: Alameda, 2020.

**Palavras-chave**

Cultura audiovisual, crítica de mídia, estigmas sociais, discursos, narrativas.

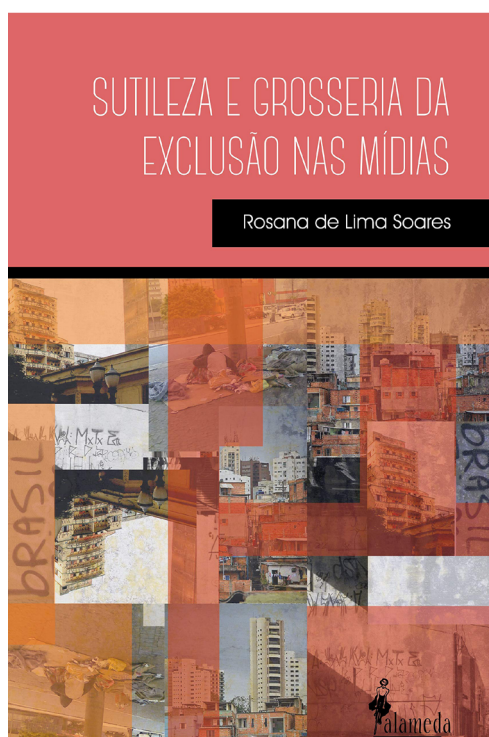
**Abstract**

Review of the book SOARES, R. L. *Sutileza e grosseria da exclusão nas mídias*. São Paulo: Alameda, 2020.

**Keywords**

Audiovisual culture, media criticism, social stigmas, discourses, narratives.





A obra *Sutileza e grosseria da exclusão nas mídias*, de Rosana de Lima Soares (2020), é lançada num momento em que precisamos de apontamentos para seguir fazendo pesquisas acadêmicas que se apoiem numa perspectiva crítica e que possam nos ajudar a pensar como agir enquanto sujeitos sociais. Uma visão assim não pode ser obtida no calor do momento; exige maturidade acadêmica e investimento de décadas em pesquisa. Isto porque a ação do tempo permite observar as viradas das linguagens das mídias, seus deslocamentos e o que significa essa atuação e em nome do que ela se levanta num ambiente de camadas tensas e mediadas pela visibilidade. O livro, publicado pela Alameda e originalmente apresentado em forma de tese de livre-docência na área de Jornalismo e Linguagem, defendida em 2015 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), recupera mais de uma década de pesquisa (2003-2015), em que a autora se concentrou nos estudos de mídia em um sentido amplo, visto que são discutidos tanto a especificidade das materialidades abordadas quanto os desafios a própria limitação genérica para entendermos o que é mídia. Enquanto temática, a autora aponta para as dinâmicas de estigmatização, estereotipação e de exclusão abordando-as

e acercando o problema conceitualmente, pois tais dinâmicas não estão dadas, ao mesmo tempo que as opera no sentido das análises.

Ainda que o tempo de uma trajetória de investigação não dê conta de todo o movimento de formação da nossa dinâmica midiática, em cada um dos objetos reside, resiste e se concentra a história pregressa, oferecida para que seus nós – a questão das exclusões, dos estigmas, das violências e das possibilidades de construção de algo nos lugares midiáticos marcados por visibilidade, saber e poder – sejam desamarrados. Isso é relevante, pois nos ajuda a ver caminhos que vão além da ideia de representação midiática e de um engessamento estático, como muitas vezes são pensadas as dinâmicas de identidade, e que façam jus às presenças plurais dos sujeitos e às dinâmicas entendidas na linha dos estudos de linguagem, em especial sobre o que é do domínio da narrativa, dos discursos e do pensamento sobre o real.

O livro encontra-se dividido em três partes que, de maneira inteligente, não se fixam em um ponto central, mas nos convidam para um percurso por vezes em ciranda, articulando produções midiáticas, mas muitas vezes em um nó – inspirado no nó borromeano de Lacan – que não se engole. Assim, estudamos vazões imaginárias nas *articulações narrativas nas mídias* (Parte I), marcas estruturantes nas *articulações discursivas nas mídias* (Parte II) e um escape bem real, pensando os *novos realismos nas mídias* (Parte III). Se os estigmas são entendidos como processos estruturais, sua presença e o combate a eles devem estar em todas as partes, em todos esses níveis. Ademais, a visada deve ter flexibilidade para ser sempre crítica na recuperação teórica, na metodologia e no recorte do objeto.

As narrativas aparecem como um caminho mais natural e palatável de entrada, uma vez que ambientam visões, sonhos, projeções e imaginários. Mas essa porta aberta de forma alguma é um escape e um descolamento em relação às factuais e a um contato com realidades que estão nelas pulsionando as viagens narrativas. Em sua primeira parte, o livro subdivide a vivência das narrativas midiáticas considerando estigmas em jornais e revistas: (1) primeiras leituras; (2) estigmas em telejornais diários: primeiras chamadas; (3) estigmas em filmes: primeiras imagens.

Como metáfora sígnica de uma doença, como se pode pensar com Sontag (1989), a questão da Aids, que mereceu atenção na base das pesquisas da autora (SOARES, 2001), continua mostrando desdobramentos tanto como tema sensível quanto como maneira de olhar processos de marcação na linguagem. Vemos seu desdobramento e ampliação para outros temas listados nas preocupações contemporâneas sobre os processos de alteridade na mídia, que dizem respeito, reciprocamente, aos imaginários dos próprios temas e, com a mesma intensidade, devolvem sobre como devemos criticar os processos midiáticos em seus propósitos de repetições e diferenças. São destacadas como temáticas sensíveis hoje: questões de gênero, questões étnicas, questões rurais ou urbanas, ambientalismo, povos indígenas, tráfico de drogas e, sobretudo nas mídias audiovisuais, temas relacionados à violência, imigração, pobreza e exclusão social, retratando em suas imagens sujeitos em situação de risco ou vulnerabilidade.

A abordagem da obra é sofisticada não só nas temáticas, mas também no acionamento dos conceitos e na variedade dos suportes. Dessa forma, a pluralidade em todos esses sentidos corrobora para uma metodologia que favorece a formulação da própria questão hipotética de base sobre os estigmas, acionando interdisciplinarmente áreas que, podemos dizer pelo contrário, foram incididas pelas dinâmicas de exclusão social: a Antropologia, a Sociologia, a Filosofia, a Psicanálise, as ciências da linguagem, os estudos culturais, as teorias do cinema e do audiovisual e a Comunicação.

Conceitualmente, o desafio se coloca em refazer as relações e ir além do que está solidificado nas identidades, na representação, nas visibilidades e nos reconhecimentos, não para retirar a estrutura de apresentações afirmativas, mas para exercitar uma crítica sobre a destinação dos lugares sobre os quais as afirmações estão dadas. Nesse percurso, é importante investigar as fronteiras entre as produções classificadas na referencialidade e aquelas classificadas na ficcionalidade.

A autora apresenta a ideia de narrativas de caráter realista, que podemos entender como traços factuais que marcam as produções e que, inicialmente, fazem o desenho da mancha gráfica para, depois, na última parte do livro,

ganharem formas novas e atuais dentro da chave dos realismos. O objetivo maior é observar e questionar as produções midiáticas como lugares de reforço e/ou transposição de processos de exclusão e inclusão e sair identificando estigmas, mas escapar diferenciando preconceitos e estereótipos.

Na segunda parte, o livro passa da observação de recorrências narrativas para o fato de que elas indicam um conhecimento comum em termos de formatos e de gêneros, ora marcando-os, ora desafiando-os. A reiteração de visualidades reafirma e, ao mesmo tempo, contamina formatos apontando para deslocamentos possíveis e novas visibilidades em novas formas discursivas. O capítulo II trata, assim, das articulações discursivas nas mídias, considerando: (1) a referencialidade e a ficcionalidade em narrativas audiovisuais; (2) as convergências e hibridismos em gêneros impuros; (3) os estigmas sociais e subjetividades: (in)visibilidades encenadas. A autora faz, ainda, uma incursão detalhada por produções audiovisuais contemporâneas e discute os elementos que tentam explicar os giros entre formatos e formatos discursivos como marcas de interatividade, colaboração, não-linearidade, fragmentação e hipertextualidade.

A presença dessas estratégias discursivas, mais do que indicarem pontualmente renovações formais, desafiam as construções de verdade e realidade dentro das narrativas, retomam a assunção de objetos e sujeitos a partir do questionamento do que é a sua representação fiel e objetiva, historicizam e contextualizam discursivamente sua presença e fazem da discussão proposta pela autora, ao longo de toda a obra, uma visada sobre os hibridismos como sintoma do momento atual. “A fala que se apresenta é um balbucio, uma busca do discurso em encontrar seu giro, seu lugar, mas é no vazio deste eixo ordenador que as histórias são contadas” (SOARES, 2020, p. 154).

Talvez o passo mais instigante do trabalho, por representar uma virada crítica, seja a indicação de uma possibilidade de entender os processos de subjetivação de maneira não essencializada, mas justamente em um processo que toma os sujeitos à revelia e reorganiza um pensar sobre si, colocando-o em outro lugar. Será esse lugar o do estigma social ou haverá uma margem,

haverá uma estranheza na ordem do discurso? Assim, discursos polifônicos e heterogêneos são acionados como levante de vozes de sujeitos plurais, em processos certamente tensos de mediação, mas que buscam gerar transformações. Quando os sentidos são desestabilizados e as ambiguidades são assumidas na realidade, em sua estrutura de ficção e fixação, propõem-se questionamentos com relação às políticas da representação e aos regimes de visibilidade, que incluem, especialmente, sujeitos periféricos.

Dessa reflexão, extrai-se uma diferenciação de termos-conceito, como estigmas, preconceitos e estereótipos, muitas vezes usados em outros trabalhos de forma descuidada e intercambiável.

Nesse sentido, retomamos a diferenciação entre preconceitos, estereótipos e estigmas: enquanto os primeiros circulam em torno da afirmação ou contestação dos discursos manifestos, o último diz respeito a embates entre formações discursivas em posições hegemônicas ou contra-hegemônicas. Os preconceitos e estereótipos visam acomodação e restabelecimento da ordem social, fazendo com que mesmo aqueles considerados outsiders sejam mantidos em seus lugares, sem perturbá-la; os estigmas, por sua vez, são desestabilizadores, pois podem propor reordenamentos e a irrupção de uma nova ordem, que só encontrará lugar se houver ruptura nos discursos correntes. (SOARES, 2020, p. 156)

Considerando o avanço dos trabalhos de análise, especialmente aqueles concentrados sobre as produções audiovisuais, aparece um desencaixe entre a imagem vista na cena narrativa imaginária, bem como seus contornos tracejados nas articulações discursivas, e a realidade da sua especificidade performática, isto é, narrativas que não apenas informam, mas também, e ao mesmo tempo, performam. A autora expõe, então, a urgência em estabelecer uma perspectiva crítica nas análises de discursos midiáticos. No capítulo III, Soares (2020) trata dos ditos *novos realismos* nas mídias, considerando-os sob as perspectivas: (1) das políticas da representação e regimes de visibilidade em práticas culturais; (2) da cultura audiovisual: visibilidades periféricas e reconhecimento social; (3) da crítica de mídia e estigmas sociais: entre reconhecimento e resistência.

A questão perseguida ao longo do trabalho retorna constantemente, reformulada no sentido de acrescentar um ponto de partida do percurso já realizado. Se o estigma é aquilo que se encontra deslocado e, por isso, nos desafia, uma última questão se coloca: como diferenciar, por meio da análise, uma contestação acomodada e uma postura crítica transformadora? Seguindo sua vocação, as artes nos desarmam dissolvendo posições enraizadas, como se, por meio delas, fosse possível pontuar o real que insiste em estar ainda alheio, em pertencer a um imaginário sempre redutor e precário, mas o único espaço possível de trocas simbólicas (SOARES, 2020).

Apresenta-se, então, um percurso em três tempos para a análise de produções audiovisuais, realizando uma incursão crítica que inclui pensar o próprio formato documental, questionar os modos de captura do outro e apontar caminhos fora da cena do visível. Há um pretense paradoxo que é conceitualmente interessante para o deslindamento – ou uma nova volta – nos nós. O momento máximo de ausência no campo do visível é também aquele de maior insistência, se os processos de mediação garantem que essa tensão esteja presentificada como formas da (in)visibilidade documentada. Considerando a expressão novos realismos (Jaguaribe, 2007), Soares (2020) investiga modos de percepção da realidade incluindo as vivências de *reality shows* no reverso das suas presenças visibilizadas.

A relevância da obra para a atualidade se dá ao olharmos para esse grande e diverso levantamento que cumpre seu fôlego tanto quantitativo quanto qualitativo e ao sermos incentivados a continuar girando a roda dos nós. Ainda, é importante que esse movimento seja no sentido de buscar caminhos e que estes sejam críticos desde o ponto em que nos inclui como sujeitos da pesquisa e que nos faça movimentar apoios coletivos.

Essa necessidade pode ser tomada como orientação por quem lê, porque o trabalho mostra – enquanto se realiza – o quanto estamos formados nos processos midiáticos, o quão plurais eles são e o quão emergencial é o apelo por produções mais inclusivas, mais polifônicas e que caiam rapidamente num abismo real, mas ressurgam dos contatos com as mobilizações sociais.

A autora enfatiza as temáticas relacionadas à exclusão, à pobreza, à violência, aos conflitos e aos modos de superá-los, bem como pontua que a atribuição de juízos de valores relacionados aos estigmas os hierarquiza em termos de aceitação ou rejeição, variando de acordo com contextos históricos e culturais. Ademais, Soares (2020) renova a questão central do seu investimento, que fica para nós: “[...] como propor modos de representação do ‘outro’ da forma mais ativa (e altiva) possível?” (SOARES, 2020, p. 262). Preservemos o respeito e o direito às diferenças nas hierarquias dos discursos, para que a nossa atividade narrativa rode sem fim e a nossa altivez, vinda do nada, seja tudo.

### Referências

JAGARIBE, B. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SOARES, R. L. *Imagens veladas: aids, imprensa e linguagem*. São Paulo: Annablume, 2001.

SOARES, R. L. *Sutileza e grosseria da exclusão nas mídias*. São Paulo: Alameda, 2020.

SONTAG, S. *Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

submetido em: 12 dez. 2021 | aprovado em: 13 dez. 2021