

RuM<sup>o</sup>Res



**V.17**

Janeiro - Junho 2023

**N.33**



# RuMoRes

Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

N. 33, V. 17 (2023)

Janeiro – Junho de 2023

ISSN: 1982-677X

**RuMoRes** – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias é um periódico científico semestral sediado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), publicado por MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas e Metacrítica – Rede de Pesquisa em Cultura Midiática. A revista é voltada para a divulgação de artigos científicos, resenhas e entrevistas que contribuam para o debate sobre crítica de mídia e comunicação, com textos originais e inéditos (de autoria individual ou coletiva) de autores/as com titulação mínima de doutor/a ou doutorando/a, vinculados a instituições de ensino superior, recebendo-os em sistema de fluxo contínuo. Os artigos devem ser encaminhados em arquivo word, fonte TNR 12, espaçamento 1,5, seguindo as orientações encontradas nas “Condições para submissão”. A revista conta com apoio da Agência de Bibliotecas e Coleções Digitais da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP.

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)

**Conselho Científico e Editorial**

Ana Lúcia Enne  
 (Universidade Federal Fluminense)

Angela Prysthon  
 (Universidade Federal de Pernambuco)

Athina Karatzogianni  
 (University of Leicester)

Atilio José Avancini  
 (Universidade de São Paulo)

Beltrina Corte  
 (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Catherine Driscoll  
 (University of Sydney)

Cláudio Rodrigues Coração  
 (Universidade Federal de Ouro Preto)

Daniel Gambaro  
 (Universidade Anhembi Morumbi)

Eduardo Vicente  
 (Universidade de São Paulo)

Eduardo Victorio Morettin  
 (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)

Fernando Resende  
 (Universidade Federal Fluminense)

Gislene Silva  
 (Universidade Federal de Santa Catarina)

Ivan Paganotti  
 (Universidade Metodista de São Paulo)

José Carlos Marques  
 (Universidade Estadual Paulista)

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

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)

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

Maria José Brites  
 (Universidade Lusófona do Porto)

Maria Luisa Sanchez Calero  
 (Universidad Complutense de Madrid)

Mayra Rodrigues Gomes  
 (Universidade de São Paulo)

Nara Lya Cabral Scabin  
 (Universidade Anhembi Morumbi)

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

Rogério Ferraraz  
 (Universidade Anhembi Morumbi)

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

Sam Bouriczer  
 (Université de Lille)

Samuel Paiva  
 (Universidade Federal de São Carlos)

Sandra Fischer  
 (Universidade Tuiuti do Paraná)

Sara Pereira  
 (Universidade do Minho)

Tatiana Siciliano  
 (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Vander Casaqui  
 (Universidade Metodista de São Paulo)

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

**Equipe Editorial**

Amanda Souza de Miranda  
 (Universidade de São Paulo)

Caio Túlio Padula Lamas  
 (Universidade de São Paulo)

Cintia Liesenberg  
 (Pontifícia Universidade Católica de Campinas)

Eduardo Paschoal de Sousa  
 (Universidade de São Paulo)

Fernanda Elouise Budag  
 (Faculdade Paulus de Comunicação)

Jennifer Jane Serra  
 (Universidade de São Paulo)

Juliana Magalhães e Ribeiro Gusman  
 (Universidade de São Paulo)

Maressa de Carvalho Basso  
 (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais/Poços de Caldas)

Renata Costa  
 (Universidade de São Paulo)

Sofia Franco Guilherme  
 (Universidade Anhembi Morumbi)

Thiago Siqueira Venanzoni  
 (Centro Universitário FMU Fiam Faam)

**Universidade de São Paulo**

Reitor: Carlos Gilberto Carlotti Junior  
 Vice-Reitora: Maria Arminda do Nascimento Arruda

**Escola de Comunicações e Artes**
*Diretora*

Brasilina Passarelli

*Vice-Diretor*

Eduardo Henrique Soares Monteiro

**Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais**
*Coordenador*

Mateus Araújo Silva

*Vice-Coordenador*

Eduardo Santos Mendes

**Preparação de originais e revisão de textos**

Tikinet | Mariana Munhoz

**Diagramação**

Tikinet | Beatriz Luanni, Giovanna Begalli e Lucas Lima

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.17, n.33, 2023-

São Paulo: ECA/USP, 2023-

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

## 7 EDITORIAL

### ENTREVISTA

- 12 **O papel do crítico em tempos de crises:** entrevista com Mauricio Stycer  
*Amanda Souza de Miranda*

### DOSSIÊ

- 22 **Em busca de João Gilberto e Germano Mathias:** um possível encontro entre as poéticas de Sérgio Sant'Anna e João Antônio  
*Cláudio Coração, Márcio Serelle*
- 35 **Imagens, inteligência artificial e a incontornabilidade da metacrítica**  
*Felipe Muanis*
- 58 **Divulgação científica e crítica de mídia no canal *Nunca vi 1 cientista* no YouTube**  
*Amanda Souza de Miranda, Sofia Franco Guilherme*
- 78 **Percepção de moda no Instagram:** uma análise dos perfis de Camila Coutinho e Garotas Estúpidas  
*Raíssa Nascimento Silva Zogbi, Juliana Doretto*
- 99 **Balizamentos da crítica:** diversidade e ativismo em plataformas audiovisuais  
*Thiago Siqueira Venanzoni, Rosana de Lima Soares*
- 121 **Angola Janga:** a circulação crítica de uma história de reconhecimento  
*Ercio Sena*
- 139 **Demandas por diversidade como parâmetro para a crítica da/na mídia**  
*Maressa de Carvalho Basso, Natalia Engler Prudencio*
- 153 **Análise discursiva de filmes brasileiros e crítica da mídia:** considerações metodológicas  
*Caio Túlio Padula Lamas*
- 177 **Estrutura narrativa, subjetivação e memória social como expressões da crítica de mídia em *Tempos de paz***  
*Cíntia Liesenberg, Fernanda Elouise Budag*
- 197 **Articulações do político e do social em uma narrativa audiovisual humorística ancorada no contexto da pandemia de covid-19**  
*Nara Ly Cabral Scabin, Eduardo Paschoal de Sousa*

- 221** ***Incrível! Fantástico! Extraordinário!* do rádio à internet:** observações sobre um fenômeno intermediático do horror audiovisual brasileiro  
*Genio Nascimento, Laura Loguercio Cánepa*
- 256** **Checagem de fatos como crítica de mídia:** critérios e potenciais formativos da verificação jornalística  
*Ivan Paganotti*

## EDITORIAL

### Modalidades da crítica midiática em tempos críticos

Lançada em 2007, a revista RuMoRes chega a sua 33ª edição com significativas mudanças. Ao longo desses 17 anos, muitas foram as transformações no campo da comunicação em suas articulações com os estudos de linguagem e as práticas midiáticas, especialmente se considerarmos hoje as injunções tecnológicas advindas de mídias digitais e redes sociais. Seja em termos teórico-metodológicos, seja em termos prático-analíticos, nessas quase duas décadas as pesquisas em comunicação – e suas aplicações – têm demonstrado a vitalidade e a centralidade de uma área que não teme se reinventar, fazendo da variedade de abordagens, conceitos e métodos a sua força.

Atentos a esses desdobramentos, o MidiAto e, a partir deste número, a Rede Metacrítica de Pesquisa em Cultura Midiática, propõem uma mudança que visa, antes de tudo, visibilizar o percurso que, há uma década, tem guiado suas investigações e atividades. Participam da Rede, além do MidiAto (USP), os grupos de pesquisa Mídia e Narrativa (PUC Minas), Quintais: cultura da mídia, arte e política (UFOP), Sociedade mediatizada: processos, tecnologia e linguagem (PUC Campinas), Representações, Mediações e Humor na Cultura Audiovisual (UAM) e Checar – Checagem, Educação, Comunicação, Algoritmos e Regulação (Umesp).

Se os estudos da crítica de mídia têm se mostrado cada vez mais necessários ao campo da comunicação, atualmente ganham destacada relevância porque pesquisadores e pesquisadoras se deparam com questões de grande complexidade. Tais problemas demandam ampla diversidade de respostas a respeito das naturezas da crítica de mídia, dos lugares onde ela se encontra, dos sujeitos que a praticam, das perspectivas teóricas que a orientam, de suas implicações e compromissos. Com esta nova proposta editorial, portanto, a revista RuMoRes pretende estimular a publicação de estudos da crítica de mídia em diferentes instâncias: 1) análise crítica de produtos difundidos nas diferentes mídias;

2) análise de críticas publicadas ou veiculadas na própria mídia; 3) análise de críticas que circulam de forma dispersa pela sociedade; 4) análise de críticas de mídia realizadas por acadêmicos, com interesse na percepção dos modos de se criticar; 5) estudos teóricos sobre crítica de mídia, reflexões sobre teorias da crítica e sobre posicionamentos políticos da crítica. Desse modo, o redirecionamento editorial da revista abre-se a contemplar estudos situados nessas vertentes.

Assim, dois eixos se colocam como norteadores do percurso destacado nesta edição: como fazer a crítica *de* diferentes práticas midiáticas hoje? Como é feita a crítica *em* diferentes práticas midiáticas? Derivada a partir deles, uma outra pergunta nos interpela: como fazer a crítica diante de novas modalidades contemporâneas, seus modos de circulação e apropriação midiáticas? Buscando responder a essas indagações, os doze textos aqui reunidos propõem trajetos para o estabelecimento de uma crítica midiática voltada para o tempo presente, ancorada nas tradições das críticas cultural e jornalística e, especialmente, mobilizada para o estabelecimento de uma crítica social. A crítica de mídia, portanto, mostra-se como um ofício situado na confluência das atuais crises políticas, ambientais e econômicas – em suas injunções tecnológicas – para nelas intervir e atuar, propondo caminhos possíveis não apenas para reflexões críticas, mas para a efetiva mudança social.

Os artigos desta edição atestam esse gesto crítico ao propor temáticas relacionadas à representação, diversidade, interseccionalidade, periferias, jornalismo, cinema, literatura, televisão, internet, rádio, recepção, curadoria, entre outros aspectos que compõem o cenário multifacetado para se fazer a crítica de objetos empíricos presentes nas mídias. Assim, o dossiê “Modalidades da crítica midiática em tempos críticos”, tem início com o crítico de televisão Mauricio Stycer em entrevista a Amanda Souza de Miranda, do MidiAto. Por meio de um diálogo franco e questionador, em “O papel do crítico em tempos de crises” Stycer aborda problemáticas percebidas em sua longa atuação como crítico de televisão, propondo modos de pensar a crítica de mídia hoje e os desafios colocados pelas recentes crises vividas no Brasil e no mundo. Os estudos empreendidos por autores e autoras de diversas instituições e áreas de inserção, que se reúnem em rede para o enfrentamento do lugar e do papel da crítica de mídia, representam uma amostragem relevante, pertinente e consistente.

Os artigos “Em busca de João Gilberto e Germano Mathias: um possível encontro entre as poéticas de Sérgio Sant’Anna e João Antônio”, de Cláudio Coração (UFOP) e Marcio Serelle PUC Minas), e “Imagens, inteligência artificial e a incontornabilidade da metacrítica”, de Felipe Muanis (UFJF e UTAD/Portugal), trazem perspectivas metateóricas para a conformação de um campo da crítica em suas interfaces com aspectos estéticos e imagéticos da cultura, especialmente no que diz respeito ao borramento de fronteiras entre referencialidade e ficcionalidade. No primeiro, os autores apontam aproximações entre as poéticas dos autores na crítica da vida urbana moderna, por meio da análise dos contos “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, de Sérgio Sant’Anna, e “Abraçado ao meu rancor”, de João Antônio. O segundo texto reflete sobre a imagem digital e evidencia como a inteligência artificial contemporânea, ao quebrar o referente real da imagem técnica, oferece uma mudança de paradigma para a imagem.

Nos artigos “Divulgação científica e crítica de mídia no canal *Nunca vi 1 cientista* no YouTube”, de Amanda Souza de Miranda (MidiAto/USP) e Sofia Franco Guilherme (UAM), “Percepção de moda no Instagram: uma análise dos perfis de Camila Coutinho e Garotas Estúpidas”, de Raíssa Zogbi (PUC Campinas) e Juliana Doretto (PUC Campinas), e “Balizamentos da crítica: diversidade e ativismo em plataformas audiovisuais”, de Thiago Siqueira Venanzoni (Fiam-Faam) e Rosana de Lima Soares (USP), as novas modalidades da crítica são acionadas de maneira mais direta ao se voltarem para um canal do YouTube, perfis do Instagram e plataformas audiovisuais on-line. Miranda e Guilherme discutem novas formas de apresentação de problemas e soluções da ciência em conteúdo audiovisual para público amplo, analisando como esse conteúdo circula no canal *Nunca vi 1 Cientista*, com 200 mil inscritos. No texto seguinte, Zogbi e Doretto exploram a percepção do público sobre a moda por meio de influenciadoras digitais, identificando indícios de sua influência no processo de construção de subjetividades. Ao tratar de plataformas audiovisuais, Venanzoni e Soares empreendem um debate sobre a função e o papel da crítica midiática na organização de conteúdos presentes em plataformas ou agregadores audiovisuais, compreendendo que aspectos da crítica condicionam sua produção, elaboração, circulação e mediação com os públicos.

Os textos seguintes, por sua vez, ressaltam aspectos relativos às lutas identitárias, políticas de representação, construção de visibilidades e disputas por reconhecimento social

como operadores teórico-metodológicos nos quais articular a crítica de mídia. Em “Angola Janga: a circulação crítica de uma história de reconhecimento”, Ercio Sena (PUC Minas) aborda a política de reconhecimento na circulação crítica de *Angola Janga – Uma história de Palmares* (2018), explorando a repercussão em torno da obra em quadrinhos que retrata a resistência das populações escravizadas na reconstituição da história do Quilombo dos Palmares. A aceleração dos processos de midiaticização e a questão de como fazer a crítica de mídia diante de novos modos de circulação e apropriação, especialmente no que diz respeito ao reconhecimento de identidades e diferenças de grupos minoritários, é o tema tratado por Maressa de Carvalho Basso (PUC Minas/Poços de Caldas) e Natalia Engler Prudencio (MidiAto/USP) em “Demandas por diversidade como parâmetro para a crítica da/na mídia”.

No campo das produções audiovisuais cinematográficas, Caio Túlio Padula Lamas (MidiAto/USP), em “Análise discursiva de filmes brasileiros e crítica da mídia: considerações metodológicas”, aborda, do ponto de vista metodológico, a análise discursiva de filmes em seus diálogos com a crítica de mídia, ambas pensadas como um conjunto de valores e procedimentos que orientam determinados aspectos de obras específicas. De modo semelhante, o artigo “Estrutura narrativa, subjetivação e memória social como expressões da crítica de mídia em *Tempos de paz*”, de Cíntia Liesenberg (PUC Campinas) e Fernanda Elouise Budag (Fapcom e USJT), interpela uma produção fílmica brasileira para apreender como sua construção narrativa interrelaciona diferentes esferas de abordagem que, articuladas entre si, permitem a apreensão de sentidos da obra em torno da memória social e de processos de subjetivação.

Encerrando o dossiê, três textos acionam diferentes maneiras de se pensar a crítica da cultura audiovisual em sentido amplo, partindo de produções multimodais e intermediáticas. Em “Articulações do político e do social em uma narrativa audiovisual humorística ancorada no contexto da pandemia de covid-19”, Nara Lya Cabral Scabin (UAM) e Eduardo Paschoal de Sousa (USJT) examinam as dimensões políticas e sociais do volume *#Colapso* da série *5x Comédia*, produzida pela plataforma Amazon Prime, explorando as potencialidades políticas e críticas do humor e as interações dialógicas do humor brasileiro contemporâneo. Nos interstícios do humor e do horror, no texto “*Incrível! Fantástico!*

*Extraordinário!* do rádio à internet: observações sobre um fenômeno intermediário do horror audiovisual brasileiro”, Genio Nascimento (UAM) e Laura Loguercio Cánepa (UAM) exploram algumas conexões intermediárias estabelecidas pelo programa de rádio brasileiro *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, reinventado em mais de uma dezena de produtos de mídia impressa e audiovisual.

Por fim, Ivan Paganotti (Umesp) enfatiza a importância, em tempos críticos, de buscarmos maneiras rigorosas e eficazes de mobilização contra a desinformação, a manipulação e o obscurantismo. Em seu artigo “Checagem de fatos como crítica de mídia: critérios e potenciais formativos da verificação jornalística”, o autor avalia como veículos jornalísticos de checagem de fatos podem, indiretamente, realizar a crítica de mídia propondo uma tipologia dos efeitos pedagógicos da verificação jornalística como uma crítica de mensagens, veículos, meios, recepção, controle e, ao mesmo tempo, discutindo propostas para alterar o sistema midiático e os critérios metacríticos para a análise do próprio jornalismo.

Em sua nova etapa, RuMoRes agradece, uma vez mais, a seus colaboradores e colaboradoras – editores, comissões, autores, pareceristas, revisores, diagramadores, leitores – e, nessa edição, à parceria de longo tempo estabelecida com a Tikinet, responsável pelo acompanhamento do processo editorial e pela nova identidade visual da revista. Agradecemos, ainda, à Universidade de São Paulo, representada pela Escola de Comunicações e Artes e pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, pelo apoio e incentivo à produção e difusão científicas. Com isso, esperamos que não apenas em seus conteúdos, mas também em sua expressão gráfica, a revista possa seguir trilhando novos caminhos e propondo formas originais e inventivas de realizar a divulgação científica, a consolidação das pesquisas em comunicação e a assunção do espaço fundamental à democracia representado pela educação, pela ciência e pela universidade brasileiras. Que por meio desse esforço constante e persistente, revelado nas diversas facetas do incansável trabalho realizado em nossas instituições, possamos reafirmar espaços de resistências e reexistências, tecendo esperanças e utopias. Boas leituras!

*MidiAto e Rede Metacrítica*

*julho de 2023*

## O papel do crítico em tempos de crises: entrevista com Mauricio Stycer<sup>1</sup>

Amanda Souza de Miranda<sup>2</sup>

---

1 Jornalista e crítico de TV, autor de *Adeus, controle remoto: uma crônica do fim da TV como a conhecemos* (Porto Alegre, Arquipélago, 2016), *Topa tudo por dinheiro: as muitas faces do empresário Silvio Santos* (São Paulo, Todavia, 2018) e *O homem do sapato branco: a vida do inventor do mundo cão na televisão brasileira* (São Paulo, Todavia, 2023), entre outros. Mestre em Sociologia pela USP. E-mail: mauriciostycer@uol.com.br.

2 Doutora em jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina. Jornalista na Agência de Comunicação da mesma universidade. Pesquisadora vinculada ao Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas (MidiAto), da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: amanda.souzademiranda@gmail.com.

*Jornalista, escritor e um dos mais conhecidos e lidos críticos de TV do Brasil, Mauricio Stycer concedeu, por vídeo, esta entrevista à revista RuMoRes em abril de 2023 e falou sobre questões prementes de seu ofício. Ele refletiu sobre o papel da crítica na qualidade da TV aberta, os desafios diante das plataformas de streaming e as diferenças entre ser um crítico de entretenimento e de noticiário.*

*Stycer, que é autor de livros sobre TV e que lançou recentemente O homem do sapato branco, pela editora Todavia, de São Paulo, passou por diferentes etapas da sua carreira no portal UOL, de onde anunciou a saída em janeiro de 2023, após ter migrado da editoria de Entretenimento para Notícias.*

*Com uma crítica de TV que passou do texto para o vídeo e para o podcast, ele fala também sobre um cenário em que a conversação nas redes tem se tornado mais polemista, assim como aborda o papel dos produtores de conteúdo no universo digital e sua aparente vocação para a polêmica.*

**Rumores – Quando o principal crítico de cinema do *The New York Times* anunciou recentemente que estava deixando o posto, você registrou e compartilhou um trecho de uma resposta na qual ele criticava a cultura dos *fandoms*. O quanto esse espaço que as redes sociais abriram pra crítica do público e para crítica (e às vezes o ódio) ao crítico modificaram seu ofício?**

A minha experiência de escrever nesse mundo digital foi de 15 anos mais ou menos, primeiro um ano e meio no iG e depois mais de 13 anos no UOL. Eu vivi diferentes momentos ao longo desse período. No início, a partir de 2008, nos primeiros anos do Twitter, houve experiências muito enriquecedoras de interação entre o meu trabalho e a opinião de leitores, de seguidores e outros críticos. Houve várias conversas muito enriquecedoras via redes sociais nesse momento inicial do Twitter, a rede social que eu acho que se adequou a conversa sobre televisão, sobre crítica, sobre cinema.

Pensando nos dias de hoje, pensando no que o A. O. Scott, crítico do *The New York Times* escreveu, eu acho que a gente vive uma dificuldade de conversar nas redes sociais, que se

tornaram um ambiente muito bélico e pouco propício ao diálogo. Eu não percebo um ambiente amistoso para trocas.

Eu ainda converso, mas cada vez sinto que diminuiu muito o que eu chamaria de um jornalismo colaborativo, de troca, de ouvir sugestões, de ouvir reparos ao meu trabalho e fazer modificações. Hoje há uma predominância do discurso não disposto a troca, uma predominância da vontade de impor a sua vontade e as suas ideias e de determinar rumos de conversa.

**R – “Fazer uma cobertura de TV séria, honesta, criteriosa, sem aliviar para ninguém”:  
foram suas palavras ao anunciar sua despedida de um dos portais que usou a crítica  
de mídia como projeto jornalístico nos últimos anos. Como era essa cobertura quando  
você entrou e como estava quando você saiu do projeto?**

Quando eu fui para o UOL eu lembro que falei para a então diretora de conteúdo, Márion Strecker, que queria fazer uma cobertura de TV “de botar para quebrar”. Queria fazer algo sério mesmo, botar para quebrar nesse sentido. E é isso que essa frase quer dizer: fazer uma cobertura sem aliviar para ninguém, não aceitar nenhum tipo de interferência e nenhum tipo de pressão, nem ser condescendente.

O UOL me deu todas as condições de trabalho ao longo dos 13 anos que eu fiquei lá. Nunca houve nenhum tipo de resistência, de pedido para não tratar de algum assunto ou para aliviar, para não pegar pesado com algum canal, programa ou apresentador... me deram as condições que eu considero as ideais para o trabalho do crítico, que é independência total.

Às vezes, eu modulava um pouco o tom do texto. Eu comecei a perceber também que eu podia falar as mesmas coisas, às vezes de um modo mais suave. Acho que eu nunca fui um crítico agressivo, mas às vezes um pouco duro, um pouco seco demais e percebi que eu podia atenuar um pouco. Entendi que eu precisava ser às vezes mais didático, demonstrar melhor alguns dos meus argumentos – e isso às vezes tornava os textos um pouquinho mais suaves. Mas em nenhum momento eu estava deixando de dizer o que pensava.

Não chega a ser uma crítica ao UOL, mas eu acho que ao seu crescimento: houve o aumento do número de pessoas fazendo coisas parecidas, uma concorrência maior em matéria de opinião. E eu percebi nos últimos anos que era preciso subir um pouco o tom de voz para conseguir espaço na *home*, na página inicial, que é fundamental para qualquer pessoa que escreve lá.

Instintivamente, não é uma coisa muito racional, os colunistas foram percebendo que precisavam subir um pouco o tom para conquistar esse espaço, o que se tornou uma espécie de disputa e implicou na minha visão de que o aumento de temperatura não corresponde exatamente aos fatos. Um certo exagero, às vezes em palavras para o título e em observações – e não estou me excluindo, eu fiz parte disso também.

**R – Antes de sair do UOL, você também fez um texto anunciando que não iria cobrir o BBB 2022 pois havia pedido para deixar a área de Entretenimento e se transferir para Notícias. Você também anunciou que seguiria escrevendo sobre TV, mas com foco em outras questões. Como era um ano eleitoral, a política pareceu ganhar uma predominância entre os assuntos que tratava. Considera que o noticiário seria espaço central para se falar sobre política e “politizar” a audiência? Qual seria o papel do entretenimento nesse debate?**

Desde 2009, quando escrevi sobre o BBB pela primeira vez, fiz uma cobertura levando muito a sério o programa. E, como eu sempre observei, minha prioridade era entender por que ele causava tanto interesse no público. Quase sempre me dediquei a escrever sobre o papel do apresentador, que é uma coisa muito importante, o papel do diretor e o papel do editor do programa, que eu brincava chamando de Mister Edição – porque era um exercício fantástico de edição resumir algo que fica 24 horas no ar em 30 minutos, 40 minutos de televisão.

E eu acho que no início e por alguns anos isso funcionou muito bem. Acho que tinha um diálogo ali, provocava os espectadores, mas sempre tentando evitar ao máximo falar sobre os participantes, que eu acho que era a tentação maior.

Mas aí chegou um momento em que ficou muito fácil e repetitivo esse trabalho. Não tinha muita variação. Depois, também arrebatou um público, um fã clube que começou a me surpreender e, por outro lado, cansar. Qualquer coisa que eu escrevia tinha uma audiência muito grande.

Senti um cansaço e foi também um período que teve uma mudança na editoria, que era chamada de TV e Famosos e virou Splash. Acho que teve uma infantilização no momento que houve essa transição do próprio nome da editoria, me causou algum incômodo trabalhar em uma área que se chamava Splash – e aí coincidiu ao mesmo tempo com uma angústia minha em relação à situação da mídia no país.

Havia uma pressão que estava ocorrendo durante o governo Bolsonaro, sobre a mídia e a forma como diferentes canais de televisão estavam lidando com o governo. Eu percebi que tinha ali um caminho interessante para eu tentar escrever e tentar descrever um ambiente que era muito pouco normal. Foi aí que eu fiz esse pedido para o UOL, de mudança de editoria, saindo do Splash e indo para Notícias, área que inclui política, mas com essa ideia de continuar escrevendo sobre televisão.

Eu diria que foi uma experiência mais ou menos bem-sucedida. Foi difícil me adaptar e nesse processo eu acabei fazendo dois livros, então eu também perdi um pouco o foco que eu tinha que ter nesse trabalho. Acho que foi uma experiência, enfim, eu tive a intenção, foi boa, mas não sei se o resultado foi realmente o que eu esperava.

**R – Como foi esse processo de transição de uma crítica de mídia centrada no texto para uma crítica que também precisava ser feita em rede social, podcasts e vídeos no *streaming*? Foi uma demanda da empresa ou você notou essa necessidade de explorar outras mídias?**

Isso foi também uma demanda da empresa. Os novos tempos fizeram com que esses outros nichos tivessem que ser explorados, mas foi uma mistura das duas coisas. Eu nunca resisti ao novo, sempre tive curiosidade de ver, de experimentar e percebi que houve interesse do UOL de me engajar em outros formatos e outras plataformas além da escrita.

Eu entrei para o Twitter a pedido de uma chefe no iG. Eu entrei no Facebook a pedido de uma chefe no UOL. E eu acho que no Instagram também foi pedido de alguém que falou para eu entrar. Não foram iniciativas minhas, mas eu entendo perfeitamente e procurei me comunicar nessas plataformas, entender a lógica delas e ver como poderia funcionar o meu trabalho lá.

O Twitter eu acho que foi a principal plataforma que eu usei que foi útil para mim. Vídeo e podcast eu também encarei, mergulhei em ambos, mas aí eu sofria com uma agonia que é a do improviso: opinar, para mim, é uma coisa muito séria. Cada texto meu opinativo é muito burilado, muito pensado a partir das palavras certas, que numa crítica é algo essencial.

Quando você vai para o improviso, muitas vezes você não consegue reproduzir exatamente o que está pensando, então eu sofri um pouco com isso nos vídeos. Várias vezes eu pensava: será que eu falei besteira? Ficava agoniado, arrependido de ter dito algumas coisas. Então, era muito aflitivo para mim, mas ao mesmo tempo legal. E eu fui também encontrando um tom, fazendo as coisas de um jeito mais divertido, bem-humorado, levando às vezes para o lado do humor algumas coisas e tentando atenuar o peso de uma crítica falada, porque é realmente muita responsabilidade.

**R – Você historicamente fez a cobertura dos principais produtos de TV fechada, sendo um jornalista que acompanhou também a transição de modelos de negócio para o *streaming / on demand*. No Brasil, o país de um produto tão específico como as telenovelas, quais os efeitos dessa mudança para a audiência e como isso dialoga com o seu trabalho?**

Falando da realidade do Brasil hoje, em abril de 2023, a TV aberta ainda é o meio de comunicação mais importante dos brasileiros. Então, a produção sobre TV aberta, para quem acompanha a televisão profissionalmente, ela é obrigatória e exige uma seriedade muito grande.

Os números de audiência indicam que ela já não tem o mesmo peso que tinha e isso é real. Primeiro foi a TV a cabo que roubou uma parcela de Classe A e B e, mais recentemente,

nos últimos cinco anos, as plataformas de *streaming* que estão competindo também com a televisão aberta e com a TV por assinatura.

No caso das novelas, em particular no Brasil, elas têm uma importância muito grande no hábito de ver televisão e ajudaram a formar o espectador brasileiro. Há várias gerações de espectadores que foram formados dramaturgicamente pelas novelas, e isso é uma coisa que não morre de uma hora para outra.

Eu acho que assistir uma série é uma coisa às vezes muito mais prazerosa do que uma novela porque é mais rápido, mais fácil, você não precisa acompanhar por tanto tempo. Então, são experiências diferentes de consumo, que hoje são possíveis e que colocam em questão essa primazia na novela.

Mas, ainda assim, se você olhar as plataformas de *streaming*, é interessante ver como elas também apostam em novelas. O Globoplay nem se fala, além das próprias novelas brasileiras, tem novela mexicana, portuguesa e turca. A Netflix tem novela colombiana, coreana. E a HBO diz que vai fazer uma novela brasileira. É um gênero que parece que a gente tem isso no nosso sangue.

**R – Como crítico de TV, você também faz críticas ao jornalismo, usando inclusive o diálogo com críticos da academia como recurso. Considera que o acirramento político e os riscos à democracia trazidos pela ascensão de líderes como Donald Trump e Jair Bolsonaro dão uma nova dimensão a esse trabalho?**

De certa forma isso retoma a questão que foi da minha transição do entretenimento para essa área de notícias. Foi muito em função disso, do meu incômodo mesmo de ver como o jornalismo de alguns canais foi adotando uma posição, na minha opinião, distante da objetividade e muito próxima do engajamento político.

Se formos olhar a história do Brasil e da política em paralelo à história da mídia, isso sempre aconteceu: sempre houve veículos mais ou menos próximos de diferentes governos. Não acho que isso foi inventado durante o governo Bolsonaro (2019-2022), mas eu acho, por algum motivo, que durante aquele governo, talvez porque era mais agressivo, determinados grupos de mídia apoiaram ou “passaram pano” para posições que claramente

precisavam ser condenadas porque colocavam em risco a democracia, valores humanistas e direitos fundamentais.

Aí você vê o jornalismo ignorar ou relatar fingindo objetividade, dando espaço para discursos de ódio nos próprios telejornais, sem distanciamento. E isso me chamou muita atenção e me estimulou a tentar de alguma maneira pontuar no meu trabalho. Achei que era um imperativo mesmo, uma obrigação da minha página naquele momento.

Foi muito duro, muito cansativo, aumentou o nível de *haters*. E foi triste também, eu acho que fiquei muito decepcionado com posições que vi adotadas em algumas empresas jornalísticas. Foi uma demanda a partir desse olhar mais ético para a profissão, uma coisa bem pessoal, ninguém pediu, foi um incômodo e uma preocupação com os rumos que o país estava tomando e a forma como a cobertura daquele governo vinha sendo feita.

Eu parei de ler comentários nessa fase. Eu sempre li comentários e sempre aproveitei e dialoguei, mas durante esse período em que eu escrevi sobre telejornalismo eu parei de ler porque se tornou realmente um ambiente inóspito para mim.

**R – YouTube, Reels, TikTok, influencers. É possível trabalhar com uma crítica especializada e difundida ao grande público para essas novas plataformas e seus principais atores? Quais seriam os seus desafios?**

Eu não tenho ainda uma resposta muito clara sobre isso. Eu sei que é importante e que o crítico de mídia precisa estar atento a esses ambientes e essas plataformas, precisa saber o que está acontecendo.

Mas, ainda assim, eu percebo que é um terreno muito de produção de barulho, são espaços em que existe uma disputa pela atenção muito grande, então eu acho que os produtores de conteúdo nessas plataformas mais novas têm buscado chamar atenção para o próprio trabalho. E isso acontece, seja por meio de declarações polêmicas próprias, seja por meio de convidados que não são figuras de expressão máxima, mas que têm algum grau de visibilidade e que também estão dispostas a fazer comentários que vão gerar barulho, polêmica etc.

Eu não queria generalizar, mas percebo que isso tem acontecido com uma certa frequência em podcasts e YouTube. Mas ao mesmo tempo eu já percebi uma produção de conteúdo

interessante há bastante tempo vindo da Internet. Um exemplo óbvio é o Porta dos Fundos, que não passou pela televisão, que produziu sempre à margem do ambiente mais tradicional e produz conteúdo muito relevante na área de humor e na área de política.

Alguns podcasts estão também se tornando relevantes e geram conteúdo importante, por exemplo o podcast do Mano Brown, que é uma coisa muito interessante – ele não é jornalista, mas está produzindo conteúdo jornalístico. Eu acho que esse tipo de conteúdo merece a atenção da mídia e do crítico, mas nesse momento mais recente eu entendi que muitas vezes não deveria entrar nesses assuntos porque eram situações criadas só para gerar barulho.

**R – No livro *Adeus, controle remoto* você já reflete sobre uma primeira ruptura da TV “tradicional” para a *on demand*, circulando de outras formas e tendo suas narrativas reconfiguradas. Ainda com relação a essas produções que circulam nas redes, com larga difusão, mas não são sistematicamente criticadas por críticos especializados, você considera que é possível consumi-las e até criticá-las como se fossem uma “TV expandida”, ou uma nova forma de se fazer/ver/consumir TV?**

Quando a gente fala da televisão são duas coisas: o aparelho de televisão e o conteúdo. Mas se está no audiovisual, digamos assim, e disponível para amplo consumo, já é de interesse do crítico de TV.

Existe uma disputa muito grande pela atenção do espectador, cada um usa suas armas para isso. Então, todo mundo quer chamar atenção e vai chamar atenção muitas vezes, fazendo mais barulho do que seria correto, exagerando, fazendo sensacionalismo, polêmica gratuita.

**R – Recentemente, você escreveu sobre a falta de representatividade racial em todas as áreas da TV. Como a questão da diversidade e das disputas por reconhecimento surgidas a partir das pautas identitárias têm se inserido na crítica de mídia?**

É um processo importante a busca pela ampliação da representatividade, como apontou o Joel Zito Araújo no livro dele sobre a representação do negro na TV. Então, eu quero lembrar que essa é uma questão antiga.

O livro e o documentário dos anos 2000 analisam historicamente como o negro foi representado na TV desde os primórdios e isso é exposto de uma forma absolutamente escancarada. É uma questão mal resolvida pela televisão e está mais presente nos últimos 10 anos. Um marco mais recente para mim é o da novela *Segundo Sol*.

Não foi a primeira vez, mas, em 2018, gerou uma ação do Ministério Público do Trabalho e tem outros casos anteriores também. Mas esse foi um caso particular, porque o próprio elenco se deu conta do problema e foi cobrar satisfações da Globo do porquê de todos os protagonistas de uma novela passada em Salvador serem brancos.

E eu acho que a partir daí, mesmo a Globo inicialmente não reagindo muito bem, ela absorveu o impacto do erro que tinha sido cometido nessa novela. Isso acho que gerou e acelerou um processo importante. Hoje acho que é uma questão programática mesmo, de se fazer em todas as áreas, na teledramaturgia, no jornalismo, no entretenimento – ampliar a representatividade racial dentro da televisão.

É evidente que o crítico de televisão não pode se omitir em relação a isso, pois é um assunto da realidade e faz parte do trabalho. Interessa ao crítico analisar a temática das novelas e vídeos e questionar se estão refletindo a nossa realidade. E uma das questões importantes da nossa realidade é o racismo.

**R – Passados tantos anos de dedicação ao ofício de crítica, o que você diria sobre o papel dos produtores de mídia e das audiências na qualidade da programação?**

A TV aberta é uma concessão pública, e como concessão pública tem uma série de exigências, responsabilidades para quem recebe essa concessão. Então, a qualidade da programação, em tese, deveria ser muito maior do que é. Existe uma responsabilidade constitucional dos padrões de produção na TV aberta.

Mas é difícil. O que o crítico pode fazer em relação a isso é apontar para o espectador os problemas que ele está vendo. Mostrar que ele está recebendo um produto de qualidade abaixo do que deveria, apontar um determinado problema e indicar que esse programa tem uma qualidade inferior do que seria esperado de uma televisão, que é uma concessão pública.

**Em busca de João Gilberto e Germano Mathias:**  
um possível encontro entre as poéticas de  
Sérgio Sant'Anna e João Antônio<sup>1</sup>

***In search of João Gilberto e Germano Mathias:***  
*a possible rapprochement between the poetics of*  
*Sergio Sant'Anna e João Antônio*

Cláudio Coração<sup>2</sup>, Márcio Serelle<sup>3</sup>

---

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias no 32º Encontro Anual da Compós, na Universidade de São Paulo (USP), de 3 a 7 de julho de 2023.

2 Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Comunicação – Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Coordenador do Grupo de Pesquisa Quintais: cultura da mídia, arte e política (CNPq/UFOP). E-mail: crcorao@gmail.com.

3 Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – Interações Midiáticas da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), com pós-doutorado na University of Queensland (Austrália). Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: marcio.serelle@gmail.com.

**Resumo** Este ensaio se fundamenta na análise dos contos “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, de Sérgio Sant’Anna, e “Abraçado ao meu rancor”, de João Antônio, para investigar aproximações entre as poéticas desses autores. A partir de diferentes perspectivas sociais, as narrativas convergem na fusão entre fato e ficção, entre autor e narrador e no desafio ao gênero literário. Orquestrados pela experiência fragmentária moderna e em diálogo com a estética de dois compositores brasileiros, João Gilberto (no texto de Sant’Anna) e Germano Mathias (no de João Antônio), os contos tecem a crítica da vida urbana em ruínas.

**Palavras-chave** Conto, gênero literário, intermedialidade, crítica cultural.

**Abstract** Based on the short stories “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, by Sérgio Sant’Anna, and “Abraçado ao meu rancor”, by João Antônio, this essay investigates possible rapprochements between the authors’ poetics. Informed by different social perspectives, the narratives converge in fusing fact and fiction, author and narrator and on challenging the literary genre. Structured by the modern fragmentary experience and in dialogue with the aesthetics of two Brazilian composers, João Gilberto (in Sant’Anna’s text) and Germano Mathias (in João Antônio’s text), the short stories criticize an urban life in ruins.

**Keywords** Short story, literary genre, intermediality, cultural criticism.

Em debate com o crítico Renato Pompeu, publicado na *Folha de S.Paulo*, em 19 de setembro de 1982 (SANT’ANNA, 2021), sobre o saldo da recepção crítica da coletânea de contos *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, o escritor Sérgio Sant’Anna (1941-2020) resume que o espírito do livro, mais especificamente o do conto homônimo, é construído sob o signo do “desafinado”, cuja referência remete, essencialmente, à canção de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, imortalizada na voz e no violão de João Gilberto.

A elegia mobilizada por Sant’Anna não é gratuita. No embate com o crítico, o escritor lança mão de uma prerrogativa que parece guiar a feitura de seu conto como um exercício a reivindicar, em estilo e linguagem, uma desafinação propositada na construção fragmentária do texto, a dar conta, justamente, de um personagem quase fantasma na travessia dos

anos 1970-1980. No conto, o narrador, carregado de elementos biográficos do autor Sant'Anna, pretende escrever sobre o concerto de João Gilberto no Canecão. Em jornadas pela boemia cultural da zona sul carioca, o escritor tenta aproximar-se do compositor para compreender e traduzir em palavras a busca mítica de João pela nota exata.

Estamos agora, na mesma década, em São Paulo, cenário do conto "Abraçado ao meu rancor", de João Antônio (1937-1996), publicado no livro homônimo de 1986. Nele, o narrador (no caso, o também autor transmutado João Antônio) se dispõe a enfrentar um percurso doloroso por uma metrópole – da cidade de São Paulo até o município vizinho de Osasco – transformada por códigos e signos com que ele, o autor-narrador, já não consegue lidar. A cidade ergue tapumes de linguagem como se as alterações de nome pudessem apagar a miséria: "Aí, Buraco Quente se chamou Jardim Beija-Flor. Continua sem saneamento básico nas ruas de terra. E vai de nome trocado" (ANTÔNIO, 2012, p. 429). Na cidade higienizada, a marginalia é fichada e documentada, os bondes saem de circulação, a cerveja é enlatada, os restaurantes são pasteurizados e a lâmpada de neon transforma o salão de sinuca em farmácia.

"Abraçado ao meu rancor" é também uma busca por um compositor fantasma – nesse aspecto, tal qual João Gilberto em "O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro" –, o sambista Germano Mathias, um dos principais representantes da batida de samba eminentemente paulista, ao lado de nomes como Geraldo Filme e Oswaldinho da Cuíca.

Revisitados após quatro décadas de sua fatura, esses dois projetos literários, conquanto com diferenças claras de perspectiva social, adquirem certa feição geracional. Paraphraseando Antonio Candido (1995) na apresentação de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, podemos afirmar que, por mais que individualidades prevaleçam no contemporâneo, a observação distanciada permite identificar como algumas diferenças dissolvem-se em características mais gerais de um período, por meio do compartilhamento de proposições críticas e de preceitos estéticos. Tanto a narrativa de Sant'Anna como a de João Antônio constituem poéticas do esgarçamento, que podem ser apreendidas como históricas na medida em que tornam determinadas experiências sociais fragmentárias formas literárias. São, cada uma a seu modo, literaturas de dentro para fora, isto é, da vida para o texto, como reivindicou João Antônio no manifesto "Corpo a corpo com a vida", de 1975.

Contra os “ismos”, isto é, contra uma estética falsa e importada, João Antônio demanda uma literatura feita a partir do “levantamento de realidades brasileiras” (ANTÔNIO, 1975, p. 143) em que a escrita seja o desdobramento de um compromisso, e não enformada *a priori*.

Essas poéticas são ainda marcadas historicamente porque – e aqui reside um paradoxo – dialogam com a ordem cosmopolita de um esgarçamento que é também ontológico, entre a escrita documental e a ficcional, que tem no chamado *novo jornalismo* estadunidense o paradigma da época. No referido manifesto, João Antônio, que já denominava parte de sua produção como conto-reportagem, exalta a indefinição presente em obras de Truman Capote e Norman Mailer, também encontrada em outras literaturas como a italiana e a alemã. “E, nessas nacionalidades, jornalismo e literatura andam se misturando na proporção do despropósito. Ou do propósito completo, se quiserem” (ANTÔNIO, 1975, p. 147).

Recuperemos, ainda, a avaliação de Sant’Anna (2021, p. 163) que, com algum sarcasmo diante de revistas estadunidenses como a *Rolling Stone* ou das crônicas de Aguinaldo Silva, declarou, em 1973, que “há um tipo de jornalismo que está mais perto das coisas e é mais eficiente do que qualquer literatura”. Também é possível identificar como o perfil de Frank Sinatra, escrito por Gay Talese (2004), outro autor do *novo jornalismo*, repousa, ao modo de um palimpsesto, sob o conto de Sant’Anna sobre João Gilberto. Designado para entrevistar Sinatra, Talese teve a conversa negada, mas, ainda assim, transitou pela cidade de Los Angeles e construiu uma narrativa ao redor e na atmosfera do personagem fantasma<sup>4</sup>.

### “O conto não existe”

A frase “O conto não existe” foi escrita por Sérgio Sant’Anna em ensaio para o Suplemento Literário de Minas Gerais, em 1973. Por seu efeito, titula o próprio ensaio (e também o livro póstumo em que ele foi coligido), em que Sant’Anna critica:

Aquilo que se convencionou chamar de CONTO está irremediavelmente agonizante, quase defunto. Os processos tornaram-se repetitivos, redundantes. E mesmo o inesperado (aquelas brincadeiras) é quase sempre previsível. O tipo de pessoa que antigamente se dedicava ao soneto agora escreve contos. (SANT’ANNA, 2021, p. 157, grifo do autor)

<sup>4</sup> Sobre a magnitude silenciosa de João Gilberto como mote narrativo, à guisa do perfil “Frank Sinatra está resfriado”, de Talese, ver também a reportagem *Ho-ba-la-lá: à procura de João Gilberto*, do alemão Marc Fischer (2011), adaptada para o cinema em 2018 por Georges Gachot.

Convém assinalar que Mário de Andrade já havia ironizado a forma na abertura da narrativa “Vestida de preto”, publicada em *Contos novos*: “Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade” (ANDRADE, 2015). Há, portanto, em determinada linhagem da literatura brasileira, o desafio reiterado à fixidez do gênero ou mesmo a recusa em identificar elementos estáveis na forma.

A atitude difere, por exemplo, da de ficcionistas argentinos que também escreveram crítica ou ensaio sobre a literatura. Tanto Julio Cortázar como Ricardo Piglia desenvolveram teses sobre o conto. Cortázar (2004) escreveu sobre o gênero em vários textos, entre eles, “Alguns aspectos do conto” e “Do conto breve e seus arredores”, além do ensaio sobre a narrativa de Edgar Allan Poe. O primeiro texto é mais conhecido, provém de uma transcrição de palestra proferida em Cuba, em 1963; nele Cortázar estabelece a base do conto a partir de um fragmento potente, com tempo e espaço condensados, que, como na fotografia, abre realidades para além do que está enquadrado. A comparação com a fotografia e com o modo como ela fixa determinado fragmento para “atuar no espectador ou no leitor como uma abertura” (CORTÁZAR, 2004, p. 151) seria realizada ficcionalmente em “As babas do diabo”, conto adaptado por Michelangelo Antonioni em *Blow-up*. Ainda que reconheça o caráter pouco classificável do gênero, Cortázar busca descrever o que considera a “ideia viva” do conto, por meio de algumas constantes e valores, como intensidade e tensão.

Ricardo Piglia (2004) estabelece sua tese sobre o gênero fundamentado na seguinte constatação: todo conto conta duas histórias. Partindo de uma anedota de Tchekhov, assinala que a duplicidade não está em um sentido oculto, não resulta da interpretação do leitor, pois as duas histórias estão no texto, e podem ser conduzidas, no conto, de diferentes formas. Segundo Piglia (2004), o recurso do conto clássico, por exemplo, é narrar uma história à superfície, em primeiro plano, enquanto outra é tramada no subsolo. “A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1” (PIGLIA, 2004, p. 90). Uma variação apontada por Piglia está na teoria do iceberg, extraída de Hemingway (que a chamava de teoria da omissão, aplicada pela primeira vez por ele no conto “Out of season”), em que o mais importante de uma narrativa não é contado. “A história é construída com o não dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p. 92).

No contexto brasileiro, como assinala Sérgio Sant'Anna, também se acumulam, na crítica, racionalizações sobre o gênero que chamam à ordem autores como ele que “busca[m] a passagem para um texto mais livre” (SANT'ANNA, 2021, p. 158). De fato, tanto nos contos de Sérgio Sant'Anna como nos de João Antônio não se trata mais do fragmento que adquire a forma fechada ou “esférica”, como diria Cortázar (2004), mas de fragmentos que, como iremos sustentar, representam a experiência descosida da modernidade nos centros urbanos brasileiros. Tampouco há, nesses autores, o efeito surpresa de uma história secreta, como propõe Piglia (2004). O comentário de Paulo Rónai à obra *Dedo-duro*, de João Antônio, publicada em 1982, registra a quebra dessa moldura. “Pois nem sei se são contos, apesar de o autor batizá-los assim, já que estes escritos, refratários a qualquer classificação, não admitem rótulos” (RÓNAI, 2012, p. 593).

Podemos apreender no diálogo das poéticas de Sérgio Sant'Anna e João Antônio com o caráter fusional de outras escritas do período, o modo como o fragmento, na condição de ruína e não de totalidade, ata a forma literária e aspectos destrutivos de um tempo. A conhecida narrativa *Rastejando até Belém*, da estadunidense Joan Didion (2021), publicada em 1967, abre com a seguinte frase: “O centro cedia” (DIDION, 2021, p. 89). Nessa reportagem denominada pela autora de “ensaio”, a jornalista percorre o distrito de Haight-Ashbury, em São Francisco, nos Estados Unidos, para registrar “hemorragias sociais” de uma nação em que a euforia acerca da liberdade e da experimentação havia desaguado em desamparo. O texto, narrado em primeira pessoa, é um conjunto de cenas da juventude naquele distrito. Por meio desses quadros e seus personagens, a autora-narradora fixa o ocaso da contracultura. “Foi a primeira vez que lidei de forma direta e categórica com as evidências da atomização, a prova de que as coisas desmoronam [...]” (DIDION, 2021, p. ii). Esse trabalho, de acordo com Didion, era uma tentativa de aceitar a desordem e lidar com a ruptura geral para continuar escrevendo; talvez, por isso, tenha sido pouco compreendido em sua publicação, recebendo retorno “amplamente despropositado” (DIDION, 2021, p. iii).

### **Pontos e contrapontos de um concerto**

A defesa estética que Sant'Anna faz da obra *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* é uma aposta discursiva em uma atmosfera intrínseca a sua contística: um certo erotismo

da linguagem a serviço de um movimento maior, ou mais delineado, de esgarçamento. O primeiro elemento é construído ludicamente a partir do trabalho na superfície da linguagem, por meio de jogos com palavras – como em “Edgar Allan Poe(t)” (SANT’ANNA, 2014, p. 177) – ou em exercícios de metalinguagem em que a narrativa se volta sobre si em reflexão sobre a escrita. “A propósito do que disse o André sobre o ensaio como um espetáculo em si: este autor, como vocês devem estar observando, também escreve como ensaiasse (ou rascunhasse) o ato de escrever. Escreve sobre ele escrevendo” (SANT’ANNA, 2014, p. 187). Desse modo, não seria exagero prever que o narrador (no caso, o próprio autor Sant’Anna) estabelece essa postura desafinada, a refletir sobre os limites e os desafios da linguagem na construção do conto, bem como a se emaranhar nesse fio desarranjado.

Os limites não são apenas os do gênero literário, vale dizer, mas do próprio literário ao apontar aquilo que a palavra organizada não alcança ou pode ser mais bem expresso por outras artes ou mídias. Em uma das passagens do conto, o autor descreve assim a chegada de Miúcha:

Se aqui fosse um filme, a câmera poderia mostrar a Miúcha saindo da praia e subindo a Montenegro, até chegar ao Nicteroy, distribuindo beijos gerais e sentando-se entre o autor e o Nelsinho.

Mas como aqui é um livro, são as palavras que pegam a Miúcha saindo da praia e subindo a Montenegro, até chegar ao Nicteroy, distribuindo beijos gerais e sentando-se entre o autor e o Nelsinho.

Infelizmente as palavras não podem mostrar a tarde azul transformando-se em tarde cinza. (SANT’ANNA, 2014, p. 201)

Em “Cenários”, outro conto do livro, o narrador faz a descrição de 16 paisagens em que o texto sempre se encerra com a frase “Não, não é bem isso”. Há, nos fragmentos, esforços de uma descrição verbal vívida seguida da consciência de um hiato angustiante e frustrante entre a palavra e o que ela busca representar – como na perseguição de João Gilberto à sonoridade acurada. Todavia, é na tentativa sempre falha de representação que a narrativa “Cenários” se constrói. Um dos fragmentos descreve o quadro *Nighthawks*, de Edward Hopper (também citado no conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”), e tenta captar em vão, por meio de palavras, o silêncio e a solidão que vêm das cores e da luz da lanchonete iluminada na pintura.

O texto é um exercício de écfrase, recurso da retórica de efeito estético bastante desenvolvido em outras obras do autor, como o romance *Um crime delicado* (SANT'ANNA, 1997). No fragmento literário que busca mostrar o quadro de Hopper, temos algo entre a referência ou a transposição midiática, categorias da intermedialidade conforme os estudos de Irina Rajewsky (2012), em que no cotejo evidenciam-se diferenças entre a pintura e a literatura como modos de expressão e os limites de ambas para expressar a realidade.

Já o esgarçamento social dessa literatura remete às frestas de relações dos seres humanos urbanos no mundo contemporâneo, com seus dilemas de existência e frivolidade. Esse esgarçamento tem um componente hedonista, de culto à vida e a suas idiossincrasias fundadas na boa vida boêmia artística da cidade do Rio de Janeiro. No entanto, esse mesmo detalhamento de vida, especificamente no conto "O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro", de Sant'Anna, faz-se pelo elemento nostálgico e melancólico.

O conto tem como pano de fundo a volta do "exílio" de João Gilberto, em 1979, que, em sua partida de Nova Iorque para o Rio de Janeiro, recebe uma gaiola (*cage*, em inglês, em mais um jogo de palavras) de presente do músico estadunidense e vanguardista John Cage. A recepção de João Gilberto no aeroporto do Galeão, no Rio de Janeiro, evoca "Samba do avião", de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, outro cânone da moderna música brasileira. No conto, a chegada do compositor confunde-se com a volta dos exilados políticos depois da promulgação da Anistia em 1979, mais notadamente de Luís Carlos Prestes, que, a partir dali, vai se confluir numa presença fantasmática tal qual João Gilberto.

Toda a expectativa de desenlace desse texto está em uma possível apresentação musical de João Gilberto no Rio de Janeiro. Mas, diante do impasse em torno do concerto, o contista-narrador, esse autor (alcunhado no texto), envolto em relações líquidas e movimentos boêmios, revela-se nos fragmentos da cena cultural carioca de então. Marcada pelo retorno ao processo dito democrático, essa cena tem a presença solar de Caetano Veloso, a encenação de *Macunaíma* (obra literária modernista de Mário de Andrade) pelo grupo teatral de Antunes Filho, a recepção de artistas reclusos em meio a demandas da alta sociedade do consumo etc.

É por meio desse trânsito que Sant'Anna organiza ou tenta organizar, como narrador imbuído na ordem dos acontecimentos, um movimento crítico fincado em fragmentos que compõem o quadro multifacetado das imagens do conto. "Pois está difícil, hoje em dia,

não escrever em fragmentos. Por que a realidade, cada vez mais complexa, também se estilhaçou” (SANT’ANNA, 2014, p. 187), reflete o autor-narrador. Logo, a peça literária é um instrumento para orquestração de experiências variadas e fragmentárias do protagonista no Rio de Janeiro, para reger, ao modo de um concerto de João Gilberto, as idiossincrasias comuns da vida, a boemia literária, a fragilidade do campo artístico e da solidão etc. No debate que cerra com Pompeu, Sant’Anna vai dizer que:

Se “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” tem mulher, futebol, samba e cachaça, em sua partitura há também algo mais vasto que o próprio Renato [Pompeu], generoso e impiedoso, parece às vezes reconhecer. Há, por exemplo, o projeto para a construção de uma casa. E é essa noção de projeto – implicando necessariamente espaço, forma e estrutura, ou seja, linguagem – que talvez o redima da banalidade para torná-lo uma peça a mais do mosaico da arte contemporânea. (SANT’ANNA, 2021, p. 42)

Vislumbra-se, pois, que o hedonismo escorregadio de Sant’Anna é peça decisiva para decifrarmos o movimento dessa literatura que situa o mundo contemporâneo e suas armadilhas. O encadeamento desse mosaico-projeto é parte do andamento e do ritmo do texto, que se assume, nas referências caleidoscópicas do tempo e do repertório do autor, uma construção desafinada dos fragmentos, que é um elogio ao mito em torno de João Gilberto. Não por outro motivo, no arremate final do conto, João Gilberto acaba por substituir outro ícone, ligado à cultura de massa, no show do Maracanã. No caso, ainda uma vez, o cantor estadunidense Frank Sinatra.

Tem-se, por meio das imagens obtidas por uma Rolleiflex, o registro elogioso de um tempo que se esvai; e surge este novo, coadunado à expectativa da embrionária Nova República, em que outra geração passa seu legado, sua guarda. Nesse sentido, João Gilberto reflete, no autor e em suas divagações, conquistas amorosas e sentimentos dúbios (em relação à profissão, ao rigor estético-literário, à vida comezinha de classe média ilustrada), uma possibilidade de reinvenção do espírito audaz, que parece mover, no sentido do pertencimento e do projeto crítico, o próprio ato de escrever.

Eis aí outra constatação, talvez, da ideia de *esgarçamento*. Para Benjamin (1987), na disposição que faz da ideia do fragmento como ímpeto “destrutivo” no mundo moderno, tal ideia assume-se do seguinte modo: “o que existe ele [o caráter destrutivo da modernidade] converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa

através delas. O caráter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale ser vivida, mas de que o suicídio não vale a pena” (BENJAMIN, 1987, p. 236).

Então, por essa pista a concepção de *desafinado* se enreda em um movimento mais audacioso de reflexão interna sobre a crítica intelectual ou sobre o lugar desse artista intelectual, “em meio às ruínas da modernidade”. Eis o movimento que nos leva a um possível dueto, ao mesmo tempo contrastante e complementar, de Sérgio Sant’Anna com seu colega contemporâneo, o escritor e jornalista João Antônio.

### **A exasperação do corpo a corpo com a vida**

Em “Corpo a corpo com a vida”, João Antônio parte do princípio de que o ato literário – seja ele qual for – não deve estar dissociado das faixas de vida da realidade social concreta. Essa premissa, quase um libelo sobre a literatura, nos faz pensar que a trajetória desse contemporâneo de Sant’Anna aproxima-se e se distingue por meio da roupagem perturbadora da cidade, do mundo e seus atores como condicionantes da vida que precisa ser dita por meio do conto. A personalidade das narrativas de João Antônio descreve os processos de marginalização ou a condição de sujeitos alocados no caldo da malandragem, nos termos também de um esgarçamento social.

São vidas de trânsito comovido. Impossível percorrê-las sem me sensibilizar. Quase tudo gente aparentemente sem grandeza, pouco percebida pelo registro oficial, quase nunca notícia em lugar nenhum da rádio, da tevê ou dos jornais do país de hoje. Mas são gentes nas quais tropeço aí pelas ruas. (ANTÔNIO, 2012, p. 574)

O imperativo sonoro, a trilha que organiza e conduz essas histórias não é a do *desafinado* bossa-novista, mas, preponderantemente, o samba ou, mais especificamente, o choro, o chorinho. Em outro trecho do manifesto, João Antônio assevera: “Precisamos de uma literatura? Precisamos. Mas de uma arte literária, como de um teatro, de um cinema, de um jornalismo que firam, penetrem, compreendam, exponham, descarnem as nossas áreas de vida” (ANTÔNIO, 1975, p. 145). Para João Antônio, o narrador deve integrar o que narra, mas não na condição de observador. “Digamos, um bandido falando de bandidos” (ANTÔNIO, 1975, p. 145).

Com esse movimento propositivo de João Antônio, a ideia de esgarçamento é distante do hedonismo de Sant’Anna, mas parece sustentar, com mais nitidez, o argumento de que

os fragmentos da vida diária devem se imprimir na feitura literário-jornalística. O fio de uma reportagem sobre aqueles que estão usualmente aquém do midiático busca elaborar um jogo em meio a fragmentos duros desse contato com a realidade que não pode ser plenamente ficcional. Um realismo “fervido na revolta” que, como definiu Alfredo Bosi (2012, p. 596), alcança os limites de uma reportagem e que “pende mais para a margem que para o centro da sociedade”. Para João Antônio, contudo, todas essas definições, ainda que sob o signo da hibridação, são insuficientes como projeto:

Literatura de dentro para fora. Isso é pouco. Realismo crítico. É pouco. Romance-reportagem-depoimento. Ainda pouco. Pode ser tudo isso trançado, misturado, dosado, conluiado, argamassado uma coisa da outra. E será bom. Perto da mosca. A mosca – é quase certo – está no corpo-a-corpo com a vida. (ANTÔNIO, 1975, p. 151)

Talvez, o caso mais emblemático dessa proposição seja o citado conto-reportagem “Abraçado ao meu rancor”. Durante todo o texto, o autor-narrador projetará a visita que fará à mãe no distrito de Presidente Altino em Osasco, a lembrança dos tempos idos comungados e os desvalidos da cidade urbana cosmopolita. O choro de João Antônio passa a ter mais evidência no eco que faz de ideia de pingente (o sujeito urbano pendurado de trem em trem a refletir uma condição moral/intelectual também trôpega), mais notadamente na evocação da figura do escritor e jornalista Lima Barreto (1881-1922).

Há nessa premissa ética um atributo na construção também estética do fragmento. Como dito, “Abraçado ao meu rancor” se manifesta também por meio da figura de um compositor fantasmático, o sambista Germano Mathias. Dessa vez, contudo, o que rege as partes do conto são os versos nostálgicos da canção “Lata de graxa”:

No coração da cidade  
Hoje mora uma saudade,  
A velha praça da Sé,  
Que é de tradição.  
Ai, que saudade,  
Da batucada feita na lata de graxa...  
Até o engraxate  
Foi despejado...  
... Só restou recordação.  
Onde enfiaram os sambas de Germano Matias? (ANTÔNIO, 2012, p. 431)

Não é só Germano Mathias que se engalfinha com as várias referências que o narrador mobiliza para um arrebatamento nostálgico na cidade que vibra, que teima em eliminar ou modernizar o chorinho, as mesas de sinuca, os códigos de sociabilidade. Tudo isso faz o narrador (um jornalista amargurado nas coberturas que realiza em sua profissão) professar uma sonoridade balizada e tocada numa sinfonia de decomposição da metrópole.

Em termos de tempo, é como se “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” e “Abraçado ao meu rancor” se espelhassem. Mylton Severiano (2005) apresenta uma autoavaliação de João Antônio sobre “Abraçado...”, no calor da hora de seu lançamento, em 17 de setembro de 1986:

Abraçado ao Meu Rancor vai indo. Não espero crítica à altura. Não temos mais críticas, só resenhas rápidas, mal embasadas e por gente que não entende da matéria. Se o nosso jornalismo está uma bosta, quem dirá o chamado jornalismo cultural? Crítica estética sobre os meus livros no meu país, então... estou mais longe disso do que da lua. Não obstante, escrevo. Como se tivesse um objetivo. O passarinho canta, o gato mia e o escritor escreve. Com gota, com ou sem quelação. (ANTÔNIO citado por SEVERIANO, 2005, p. 208)

Não seria exagero dizer, portanto, que o espelho entre os dois contos – e entre os dois autores – concentra-se na clarividência de uma proposição crítica da necessidade de criação, que nos dois casos fazem pela forma fragmentária regida por diferentes compassos, a denúncia da frivolidade na reflexão doída de narradores críticos e amargurados. O encontro de dois artistas como Sérgio Sant’Anna e João Antônio evoca fantasmas característicos (João Gilberto e Germano Mathias) para dilatá-los do ritmo incontestado do esgarçamento contínuo do atravessamento dos anos. Essa constatação – nada otimista, é bom que se diga – do tempo destrutivo da modernidade (nos termos de Benjamin) pressupõe, em grande medida, a vibração dos fragmentos como um projeto fundamentalmente crítico.

## Referências

ANDRADE, M. Vestida de preto. In: ANDRADE, M. *Contos novos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. Ebook.

ANTÔNIO, J. *Contos reunidos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

- ANTÔNIO, J. O corpo a corpo com a vida. In: ANTÔNIO, J. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975. p. 141-151.
- BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. Obras escolhidas: volume II. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOSI, A. Um boêmio entre duas cidades. In: ANTÔNIO, J. *Contos reunidos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012. p. 595-600.
- CANDIDO, A. O significado de Raízes do Brasil. In: HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 9-21.
- CORTÁZAR, J. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DIDION, J. *Rastejando até Belém*. São Paulo: Todavia, 2021.
- FISCHER, M. *Ho-ba-la-lá: à procura de João Gilberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.
- RAJEWSKY, I. Intermedialidade, Intertextualidade e "Remediação". In: DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte, UFMG, 2012. p. 15-46.
- RÓNAI, P. Duas palavras. In: ANTÔNIO, J. *Contos reunidos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012. p. 593-594.
- SANT'ANNA, S. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SANT'ANNA, S. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SANT'ANNA, S. *O conto não existe*. Recife: Cepe, 2021.
- SEVERIANO, M. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.
- TALESE, G. Frank Sinatra está resfriado. In: TALESE, G. *Fama e anonimato*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 257-307.

submetido em: 07 maio 2023 | aprovado em: 30 maio 2023

## **Imagens, inteligência artificial e a incontornabilidade da metacrítica**

### ***Images, artificial intelligence, and the inescapability of metacriticism***

*Felipe Muanis*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É professor da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), em Portugal, do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: fmuanis@gmail.com.

**Resumo**

Este texto discute a imagem digital e evidencia como a inteligência artificial contemporânea, ao quebrar o referente real da imagem técnica, oferece uma mudança de paradigma para a representação imagética. Essa ruptura cria um receio e uma desconfiança do real no espectador de toda e qualquer imagem, seja analógica ou digital, o que cria uma pergunta implícita para esse sujeito: “será isto real?”. A proposta deste artigo é mostrar que essa dúvida tende a se tornar indissociável das imagens e do observador contemporâneo, o que favorece o desenvolvimento de uma postura mais analítica e crítica, em que o observador abandona uma postura exclusivamente diegética para assumir também uma leitura metacrítica. Autores como Bernard Stiegler, Thomas Mitchell e Hans Belting serão analisados.

**Palavras-chave** Imagem digital, referente, inteligência artificial, mundo virtual, metacrítica.

**Abstract**

This text discusses the digital image and shows how contemporary artificial intelligence offers a paradigm turn for the imagetic representation by breaking the real referent of the technical image. This rupture creates in the viewer a fear and distrust of the reality of all and every image, be it analogic or digital, which creates an implicit question for this subject: “Is this real?”. This article aims to show that this doubt tends to become inseparable from the images and the contemporary observer, which favors the development of a more analytical and critical posture, in which the observer abandons an exclusively diegetic posture to assume a metacritical reading. Authors such as Bernard Stiegler, Thomas Mitchell, and Hans Belting will be analyzed.

**Keywords**

Digital image, referent, artificial intelligence, virtual world, metacriticism.

*A tecnologia está nos dando a chance de modificar essa relação, em uma direção que a aproximaria da relação da pessoa alfabetizada com a literatura: não é possível sintetizar um livro sem ter analisado literalmente a si mesmo. (STIEGLER, 2002, p. 163, tradução nossa)<sup>2</sup>*

Em 31 de janeiro de 1981, o diretor Richard Attenborough realizou a famosa cena do funeral de Gandhi, que estabeleceu o recorde de figurantes em cena, equivalente a 300 mil pessoas, e integrou o filme *Gandhi*, ganhador de 8 Oscars. Um pouco mais de 10 anos depois, em 1993, estreava *Jurassic Park*, que criou digitalmente dinossauros realistas, que contracenavam com pessoas reais. O filme de Steven Spielberg quebrou uma barreira a partir da qual tudo poderia ser representado em imagens com grande realismo, mesmo que seu referente não existisse há 65 milhões de anos. Esses dois filmes são emblemáticos, vistos hoje, para se pensar sobre o atual momento das imagens e a quebra de seu referencial.

Imagens como as do funeral de Gandhi, vistas por um jovem espectador da atualidade, acostumado com a profusão de imagens digitais, podem levar à uma conclusão hoje mais habitual, porém equivocada, de que aquela multidão ali representada não passaria de uma inserção digital, ou seja, de que aquelas pessoas não estavam lá. O recorde de figurantes no filme *Gandhi* não foi batido e dificilmente o será, uma vez que hoje as tecnologias digitais de imagem inserem facilmente pessoas em cena, o que facilita e barateia a produção de filmes que demandam grandes multidões – ou dinossauros.

As novas possibilidades digitais de *manipulação* da imagem – no sentido de manuseio, mas que também resultam em adulteração – inauguram um momento determinante para a história das imagens, bem como para sua teoria. É um novo momento de desconfiança das imagens, mas que não se pode confundir com questões relativas ao habitual e prejudicial iconoclasmo “maniqueísta e muito preso a um ódio da cultura de massa e da mídia”, como lembra Mitchell (apud PORTUGAL; ROCHA, 2009, p. 3.), presentes em escritos de autores como Baudrillard (1970), Débord (1997) e Bourdieu (1997). O que se verifica hoje é uma nova realidade das imagens trazida, sobretudo, pelas novas possibilidades da inteligência artificial, em que a quebra do referencial do objeto físico representado em uma imagem técnica

---

2 No original: “Technology is giving us the chance to modify this relation, in a direction that would bring it closer to the relation of the literate person to literature: it is not possible to synthesize a book without having analyzed literally oneself”.

passa a não ser mais uma condição determinante para a existência da imagem como ela se apresenta. Tomando de empréstimo a ideia de Bernard Stiegler (2002), a imagem perde o lastro do objeto que deveria *estar ali*, diante da câmera no momento de sua apreensão.

Por outro lado, a sociedade contemporânea continua a viver o fascínio pelo real, frequentemente acompanhando *reality-shows*, documentários, escritas de si, e, por vezes, parece não entender que a cada dia é a ilusão de algo que *não estava lá* que se apresenta como uma nova *realidade* das imagens mediadas. Teremos chegado ao ponto de, enfim, perceber a compreensão que temos da realidade e especialmente da imagem, na prática, como invenção e mimesis, como defendia Platão? Será então, mais do que nunca, necessário desconfiar das imagens para desacreditar do mundo? Voltar-se-ia, dessa maneira, ao simplismo iconoclasta, ou se iria muito além dele, para perceber que já se vive em um novo momento das imagens, sobre a qual é necessária uma readaptação do seu observador, uma nova postura dele em relação às imagens e ao mundo?



Figura 1: Fotograma do funeral de Gandhi, do filme *Gandhi* (EUA, 1982), direção de Richard Attenborough

Nesse sentido, cabe retomar o texto *Discrete Image*, ainda de 1995, de Bernard Stiegler. Nele, o filósofo francês antevê uma nova desconfiança das imagens, que hoje se poderia associar às cada vez mais elaboradas imagens de inteligência artificial, o que geraria um outro tipo de espectador/leitor delas. Este, apesar de continuar fazendo a transposição da imagem bidimensional para um espaço em profundidade dado pela perspectiva do *quattrocento*,

consegue, também, fazer, simultaneamente, o movimento para a superfície da imagem, permitindo uma metaleitura. Consequentemente, este leitor se capacita para uma análise mais apurada, uma metacrítica que não se limita ao conteúdo da imagem, mas também à imagem em si, em sua superfície, o que envolve também suas práticas e contextos de produção<sup>3</sup>.

Portanto, o que se pretende demonstrar com este texto, a partir de reflexões de Bernard Stiegler (2002), Hans Belting (2014) e Thomas Mitchell (1994), é a maneira como a quebra do referente das imagens digitais, mas sobretudo das recentes produções oriundas da inteligência artificial, têm mudado a imagem na contemporaneidade. Mas, mais do que isso, essas novas imagens, bem como as novas possibilidades e relações de leitura que elas oferecem, transformam aos poucos o observador, de alguém que antes apenas priorizava o conteúdo, para alguém que agora também reflete sobre a constituição da própria imagem, favorecendo um discernimento cada vez mais crítico sobre elas, desenvolvendo um olhar metacrítico.

## O referente das imagens

Todas as imagens figurativas existem a partir de um referente<sup>4</sup>, ou seja, elas se baseiam em algo que existe ou existiu. Se essa constatação é um tanto óbvia ao se falar da imagem técnica analógica, em que, para se fazer uma fotografia ou um filme, algo físico tem que estar materialmente diante da câmera para que depois sua presença se imprima na imagem, por outro lado, na imagem artesanal e na imagem digital, muitas vezes isso não se percebe de forma tão clara, porque a presença do referente não se faz necessária. Contudo, uma imagem artesanal, um desenho figurativo, por exemplo, sempre se baseará em um referente, mesmo que não se trate da representação de uma natureza morta ou de um modelo vivo, em que o objeto está diante do pintor que o representa na tela ou no papel.

Desenhar de memória implica criar uma imagem mental, interna, que atua como o referente do signo icônico concretizado pela imagem artesanal. A imagem mental, por sua vez, origina-se da experiência fenomenológica do homem, a partir de seu contato com a própria

---

3 É importante lembrar que essa lógica de pensar as imagens não começa pelas sintéticas, mas, muito antes, com as vanguardas e a arte moderna, em que os artistas saem do fundo da imagem para a superfície da tela, liberados, enfim, do realismo pelos aparatos de produção da imagem técnica – a fotografia e o cinema.

4 As imagens abstratas ou não figurativas não necessariamente partem de um referente, uma vez que, muitas vezes, o próprio processo de sua confecção lida com o acaso e as condições do contexto de produção.

realidade, com os objetos e corpos físicos de seu entorno. Como lembra Stiegler, “a imagem mental é sempre o *retorno* de alguma imagem-objeto, sua *remanência* – tanto como persistência retiniana quanto como assombração alucinatória ou regresso [*revenge*] do fantasma – um efeito de sua permanência” (STIEGLER, 2002, p. 148, grifos do autor, tradução nossa)<sup>5</sup>.

A imagem sintética, por sua vez, pode ser inteiramente baseada em um referente físico – como uma fotografia digital –, completamente criada a partir de referentes de uma imagem mental – como eventualmente em um videogame<sup>6</sup> –, ou pode, ainda, conjugar as duas possibilidades, integrando um referencial real a um referente imaginado, como, por exemplo, uma cena do filme *Jurassic Park* em que humanos e dinossauros estão presentes na mesma imagem.



Figura 2: Fotograma do filme *Jurassic Park* (EUA, 1993), direção de Steven Spielberg

Bernard Stiegler faz uma distinção clara entre o referente da imagem técnica e o da imagem sintética, e que redonda na presença do referente: na imagem técnica, a imagem do objeto é a comprovação do seu *estava ali*, ou seja, era uma imagem que transmitia a segurança de que sua

5 No original: “(...) the mental image is always the *return* of some image-object, its *remanence* – both as retinal persistence and as hallucinatory haunting or coming-back [*revenge*] of the phantasm – an effect of its permanence”.

6 Existem inúmeras formas de um videogame trabalhar com um referente de imagem, inclusive através da filmagem em rotoscopia. A criação de uma imagem mental é apenas uma das possibilidades, e não é excludente.

representação tinha lastro na realidade— por mais que escolhas de lentes, enquadramentos e filmes por si só já representassem uma distorção dessa mesma realidade. Por outro lado, na imagem sintética e digital, lida-se, muitas vezes, com um referencial que *não estava ali*, mas que simula a mesma presença do objeto impresso na imagem técnica. Para Stiegler, enquanto uma fotografia analógica pressupõe a presença do referente, a fotografia digital pressupõe sua manipulação e, por isso, inspira insegurança e incerteza quanto à realidade representada.

É bem verdade que as imagens analógicas sempre foram suscetíveis à manipulação. É o caso de algumas fotografias ao longo da história, sobretudo durante o regime soviético, como a foto capturada por Leo Ya Leonidov em 7 de novembro de 1919, na Praça Vermelha, por ocasião da Revolução Russa, em que se via Leon Trotsky e Lev Kamenev, depois deliberadamente apagados da imagem (Figuras 3 e 4). Outro exemplo é do filme *Um homme de têtes* (1898), de George Méliès, em que o diretor-ilusionista multiplica sua própria cabeça e brinca com ela através da múltipla exposição, que ele acabara de descobrir experimentando o cinematógrafo (Figura 5).



Figura 3: Fotografia original de Lenin e Totsky na Praça Vermelha, no segundo aniversário da Revolução Russa – Leo Ya Leonidov (7 de novembro de 1919)



Figura 4: Fotografia manipulada do segundo aniversário da Revolução Russa na Praça Vermelha, com Trotsky e Kamenev apagados – Leo Ya Leonidov (7 de novembro de 1919)



Figura 5: Fotograma do filme *Um homme de têtes* (França, 1898),  
direção de George Méliès

Contudo, a tecnologia digital facilitou e, com o tempo, popularizou ainda mais essas possibilidades, que não se limitam à inserção ou supressão de imagens, mas se estendem à criação de novas possibilidades do real a partir de um hipotético *estava ali*, que não era exatamente como se apresentava inicialmente. Isso também acontece na contemporaneidade: desde manipulações mais contundentes, como uma substituição de rosto de *deepfake*, até um filtro digital que em poucos segundos rejuvenesce, envelhece, maquia ou altera um rosto. Para Stiegler,

Manipulação é, ao contrário, a essência, ou seja, a regra da foto digital. E essa possibilidade, que é *essencial* para a imagem fotográfica digital, de *não ter sido*, inspira *medo* - pois essa imagem, ao mesmo tempo em que é infinitamente manipulável, *permanece* uma foto, preserva algo do *“que isso estava”* dentro de si, e a possibilidade de distinguir o verdadeiro do falso diminui na proporção em que as possibilidades de tratamento digital das fotos crescem (STIEGLER, 2002, p. 150, grifos do autor, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Apesar dessa desestabilização criada pela imagem digital, Hans Belting cita Raymond Bellour e lembra que, ainda assim, a imagem sintética continua ligada à representação, em que o aspecto relacional com o referente continua a existir. Se a imagem técnica, ao representar o *estava ali* do objeto diante da câmera, traz uma confiabilidade sobre sua existência, uma credibilidade no real que o referenciava, o digital agora retira essa certeza, e, no caminho inverso, fabrica uma imagem suspeita sobre seu referente.

Como lembra Mitchell (apud PORTUGAL; ROCHA, 2009, p. 3), toda a crise da imagem leva a uma crise da teoria. Stiegler (2002, p. 157) afirma que a imagem digital proporciona novos conhecimentos da imagem, tanto teóricos quanto científicos, e Belting, por sua vez, comentando o texto de Stiegler, conclui que as imagens digitais proporcionam uma modificação crítica de nossa percepção enquanto observadores:

As imagens sintetizadas digitalmente geraram em nós imagens mentais diferentes das suas predecessoras. Um dos efeitos peculiares das crises no trato com as imagens foi a modificação crítica da nossa percepção: “Através do seu desenvolvimento, a técnica que interrompe um estado de coisas inaugura outro” (BELTING, 2014, p. 56).

Nesse sentido, não seria exagero afirmar que as incertezas e inseguranças com relação às imagens digitais contemporâneas conferem a elas um caráter de instabilidade que era típico, anteriormente, de metaimagens, ou seja, imagens dúbias, selvagens, como diria Mitchell (1987), que, em sua indefinição e ambiguidade, resgatariam o observador de um olhar diegético para um olhar mais analítico e inquisidor, que vai além do que aquela imagem representa, mas o que ela é em si, na qualidade de imagem. É como se as imagens

---

7 No original: “Manipulation is on the contrary the essence, that is to say, the rule of the digital photo. And this possibility, which is *essential* to the digital photographic image, of *not having been*, inspires *fear* – for this image, at the same time that it is infinitely manipulable, *remains* a photo, it preserves something of the *this was* within itself, and the possibility of distinguishing the true from the false dwindles in proportion as the possibilities for the digital treatment of photos grow”.

digitais contemporâneas, pela simples possibilidade e maior frequência de manipulação, ganhassem uma força semelhante àquela atribuída às metaimagens, por trazerem seu observador para a superfície da imagem, desempenhando, assim, um olhar mais analítico<sup>8</sup>. As imagens digitais, em diversas mídias, como o cinema, a televisão, as fotografias ou vídeos de internet, trabalhados em manipulações de filtros, apagamentos, distorções, complementos e mesmo imagens integrais – criadas, por exemplo, pela inteligência artificial –, favorecem o crescimento e o desenvolvimento de um olhar crítico sobre elas.

### Crise da imagem, crise da teoria

Se as imagens estão em crise, da mesma forma está a teoria, sobretudo aquela que trata delas. Essa crise vai muito além da crítica ideológica às imagens, que ganhou força a partir de meados do século XX, com o fim da Segunda Guerra Mundial. As discussões do simulacro ou da sociedade do espetáculo, como apontadas respectivamente por Baudrillard e Débord, já não eram – e agora muito menos são – suficientes para compreender o atual momento das imagens, por mais que se constate seu afastamento cada vez maior do real.

A popularização de novas tecnologias da imagem digital leva a um aumento significativo e diuturno da variedade de ferramentas e manipulações das imagens. O que no início do século XX estava restrito a técnicos especializados, que conseguiam apagar de forma insuspeita um opositor político de uma foto, agora está disponível e pode ser facilmente operado por quem tenha um aplicativo de imagens em um *smartphone*, que, por sua vez, está no bolso da calça e pode ser acionado a qualquer momento. São essas novas práticas e usos, cada vez mais corriqueiras e acessíveis, que inundam as mídias digitais com imagens em que aquela fiabilidade do referente proporcionado pela imagem técnica são cada vez mais colocadas sob suspeita.

A segurança de que a imagem está atrelada a um referente da realidade vai desaparecendo cada vez mais e sendo substituída por uma constante percepção de dúvida das imagens, mas não no habitual sentido maniqueísta da manipulação mal-intencionada.

---

<sup>8</sup> Para mais detalhes sobre metaimagens, ver MUANIS, F. *A imagem televisiva: autorreferência, temporalidade, imersão*. Curitiba: Appris, 2018.

Agora, também para o público leigo e não especialista, o princípio de toda imagem digital na contemporaneidade é não ter mais um lastro seguro no real, de ser uma construção ficcional, pondo em xeque as representações do real a partir das imagens que, durante muito tempo, encontraram em sua tecnicidade uma (ilusória) sensação de segurança. Essa insegurança é explicada por Stiegler:

Quando a imagem visual sabe que, a partir de agora, a fotografia pode representar o que nunca se materializou diante da lente, ela começa a não olhar mais para a imagem fotográfica do “*isso foi*” da mesma maneira. Questionadas diante de toda imagem, seja analógica ou analógico-digital, a imagem visual mergulha em uma nova forma de conhecimento porque sabe que dentro de seu conhecimento está inscrito um irreduzível desconhecimento da imagem (STIEGLER, 2002, p. 159, grifos do autor, tradução nossa)<sup>9</sup>.

Ou seja, a partir da insegurança no referente – que pode ser observado, por exemplo, na imprecisão das imagens atuais feitas por inteligência artificial –, muda-se o paradigma da própria imagem que o senso comum passa a perceber no cotidiano: o que, com muito esforço e durante muito tempo, foi discutido por teóricos e estudiosos da imagem, concluindo que ela é apenas uma simples representação, no máximo verossímil, de um real inatingível, passa a ser um entendimento corriqueiro do senso comum.

Esse, contudo, não é somente um fenômeno da imagem em si, que é apresentada aqui apenas como mais um espaço de observação a partir do qual a noção do verdadeiro, mediada pela representação, atravessa um momento de mudança significativo ao se fazer passar como imagens de um mundo existente.

Os novos aplicativos de inteligência artificial, que se tornaram públicos no último ano e que vêm sendo cada vez mais conhecidos e utilizados, criam, de certo modo, a mesma ruptura com o real nos mais variados tipos de mediações. Há os aplicativos que escrevem textos (Chat GPT), produzem imagens estáticas (Midjourney, Canva, Dall-E) ou em movimento (Runway.ml, Gen-2), e mesmo que recriam artificialmente as vozes de

---

<sup>9</sup> No original: “When the visual image knows that, from now on, photography can represent what has never materialized before the lens, it begins not to look at the photographic image of the *this was* in the same way anymore. Called into question before every image, whether analog or analogic-digital, the visual image plunges into a new form of knowledge because it knows that within its knowledge is inscribed an irreducible nonknowledge of the image”.

peças existentes para que elas narrem textos que nunca foram proferidos pelo seu detentor (Modulate AI) (CHAN, 2023). Essas novas ferramentas, cada vez mais populares e com um potencial extremo de crescimento em uma velocidade espantosa (há quem diga que, atualmente, a tecnologia da inteligência artificial é capaz de dar um salto a cada três meses<sup>10</sup>), significariam a entrada da sociedade contemporânea em um tempo de desconfiança não apenas da imagem produzida por meios digitais, mas de tudo o que é mediado por eles, gerando, assim, um momento novo da relação não apenas do observador com a imagem, mas do utilizador com qualquer mídia.

Situações como essas se tornam ainda mais sensíveis em áreas em que o lastro com o real e a veracidade são fundamentais e determinantes para a estruturação do discurso. As discussões entre verdade e manipulação no jornalismo e sobre o real e a ficção no documentário são rotineiras tanto nos campos éticos quanto estéticos e teóricos. As possibilidades de inteligência artificial criam um componente incendiário nessas discussões, em que os parâmetros de percepção das imagens entrarão necessariamente em uma outra fase, como aponta Carlos Alberto Scolari:

A imagem jornalística, não só estática, mas também em movimento, tem servido, dentro de certos limites, como garantia de *veracidade*. A disseminação de imagens hiper-realistas geradas pela IA bane definitivamente essa ideia: de fotos da suposta prisão de Donald Trump a vídeos *deepfake*, estamos entrando em uma nova dimensão onde o conceito-chave é a *plausibilidade* e não a *veracidade* (SCOLARI apud PALÉS, 2023, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Todas as discussões sobre realidade e representação nos meios, transparência e opacidade da imagem, antes restritos aos acadêmicos, críticos, estudiosos da mídia e semióticos, talvez, no futuro – e isso já pode estar ocorrendo –, torne-se o pilar de uma nova relação entre usuários e mídia, uma vez que se evidencia para o utilizador comum

---

10 A velocidade das transformações e a amplitude da presença da inteligência artificial simulando o real fizeram com que este artigo necessitasse ser reaberto depois de pronto, porque outro exemplo contundente surgiu, dessa vez na música. A banda Breezer, em 2021, durante a pandemia, utilizou a inteligência artificial para criar supostas músicas do grupo Oasis, com a antiga formação dos irmãos Noel e Liam Gallagher. Em abril de 2023, o suposto álbum perdido do Oasis foi lançado no YouTube, intitulado projeto *Aísis*, assumindo que não é um disco real da banda inglesa, mas que, ainda assim, contou com a aprovação de muitos fãs, inclusive do próprio Liam Gallagher, que afirmou no Twitter que o resultado é “melhor do que muita coisa que está por aí”. (INTELIGÊNCIA..., 2022.)

11 No original: “La imatge periodística, no només estàtica sinó també les imatges en moviment, ha servit, dins d’uns certs límits, com a garantia de *veracitat*. La difusió d’imatges hiperrealistes generades per la IA bandeja definitivament aquesta idea: des de les fotos de la presumpta detenció de Donald Trump fins als vídeos *deepfake*, entrem en una nova dimensió on el concepte clau és *versemblança* més que *veracitat*”.

que nada é verdade, nem mesmo uma imagem realista. Dessa maneira, tudo pode ser ilusório e apenas uma representação, nunca a realidade, tal como a maioria ainda assume ou deseja crer. Essas tecnologias fornecem novas possibilidades por meio de usos e práticas, fazendo com que essas pessoas não apenas consumam, mas produzam seus próprios conteúdos e sentidos sobre o mundo. Por isso, passam a entender que esses conteúdos, assim como qualquer outro, podem ser forjados, são falsificações, construídos como um jogo de armar – no caso da imagem, a aquela discreta, descontínua, teorizada por Bernard Stiegler.

As pessoas começam, então, a desconfiar cada vez mais das imagens, dos sons e dos textos, mesmo daqueles que não foram manipulados. É daí que, talvez, em algum tempo, descontextualizando as imagens de uma história técnica do cinema, ninguém acredite, em breve, que o funeral de Gandhi mimetizado no filme contou com aquela quantidade de figurantes reais, que efetivamente *estavam lá*. A imprecisão a que leva a imagem digital contamina, para as novas gerações, mesmo a imagem analógica do passado, que tem seu referente material real, que também é visto com desconfiança e ganha, a reboque, suspeição.



Figura 7: Imagem de carnaval realizada através de inteligência artificial (Pedro Garcia de Moura)

Fonte: @carnavais\_artificiais (Instagram).



Figura 8: Imagem de carnaval realizada através de inteligência artificial (Pedro Garcia de Moura)

Fonte: @carnavais\_artificiais (Instagram).



Figura 9: Imagem de carnaval realizada através de inteligência artificial (Pedro Garcia de Moura)

Fonte: @carnavais\_artificiais (Instagram).

Aquela certeza proveniente da imagem técnica dá lugar à desconfiança de toda e qualquer imagem, desconfiança essa que não se limita à simples suspeita de quem está por trás das imagens ou discursos, habitual na história dos meios de comunicação, mas de que a nova realidade das imagens e das mídias não garantiria mais esse referente com fidedignidade, de uma hipotética segurança de que o que é representado, por exemplo, por uma imagem, *estava ali*. Essa característica tende a elevar o usuário das mídias para um novo patamar, a uma nova forma de se relacionar com elas, que exigirá cada vez mais uma posição metacrítica, pois ele forçosamente, com o tempo, vai se convertendo para um estado simultâneo de alternância entre um leitor despreocupado e um analista atento e especializado. Ele se torna aquele que sabe ler, no caso a imagem, tanto por seu conteúdo, inserindo-a na própria tradição de leitura herdada da perspectiva clássica, a qual migrou para a fotografia, o cinema e a televisão; como também se torna o analista que olha para a imagem e a traz para superfície. Esse modelo de leitor analisa o que na imagem pode ou não ser real, exercita seu olhar e parte de um princípio de desconfiança, que é uma variável que deveria ser levada em conta toda vez que se olha para toda e qualquer representação. A crítica nasceria, assim, justamente a partir de um poder de análise e de dúvida muito mais dinâmico. Para Bernard Stiegler,

(...) O que acontece primeiro com o analógico e, agora, com o analógico-digital, é da mesma ordem. Há uma grande crise, um questionamento generalizado, comparável ao que havia ocorrido na Grécia em relação à linguagem (da qual o sofisma e a resposta filosófica a ele são consequências epistêmicas). Desta crise nasceu uma crítica, um poder de análise extremamente dinâmico, que tanto perturbou o presente histórico ao expô-lo à noite do seu passado, que tinha sido literalmente preservado, como lhe trouxe a lucidez, um novo tipo de luz, uma *Aufklärung*, por assim dizer. Não devemos esquecer que esta época também tinha medo de escrever. Escrita, cuja ciência é a gramática (STIEGLER, 2002, p. 160, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Essa constatação da possibilidade de uma maior lucidez na decodificação da imagem e dos diversos produtos midiáticos, portanto, não deve ser confundida com

---

12 No original: "What happens first with the analog and, now, with the analogic-digital is of the same order. There is a great crisis, a generalized questioning, comparable to what had taken place in Greece with respect to language (of which sophistry and the philosophical response to it are epistemic consequences). From this crisis was born a critique, an extremely dynamic power of analysis, which both troubled the historical present by exposing it to the night of its past, which had literally been preserved, and brought to it lucidity, a new kind of light, an *Aufklärung*, so to speak. We ought not to forget that this epoch was also afraid of writing. Writing, whose science is grammar".

uma perspectiva necessariamente otimista ou teleológica de que a tecnologia resolverá os problemas da imagem, da representação e da ética, muito menos é igual a dizer que todos passarão a ser bons leitores de mídia. É apenas a observação de que os leitores estão mudando, e que, aos poucos, desenvolvem novas capacidades midiáticas. Necessitarão ser cada vez mais analistas e trarão seu olhar do fundo da imagem, de uma leitura por vezes descompromissada, para sua superfície, para uma leitura mais curiosa, refletindo sobre sua constituição, seu modo de produção. Isso interferirá não apenas em sua maneira de perceber a imagem e a mídia em questão, como na forma de produzir e viver a imagem, a mídia e o próprio mundo. Esse usuário se transformará, cada vez mais, em um metaleitor.

### **Metaimagem, metacrítica**

Metaimagens foram definidas por Mitchell (1994) como, entre outras particularidades, imagens autorreferentes, inconclusivas, que apresentam dualidades, que permitem formas diferentes de leitura. São imagens que exercem um poder de perturbação em quem a vê, resultando, por isso, na migração para um olhar mais atento, que busca leitura(s) mais refinada em decorrência da identificação de que se está diante de uma imagem mais complexa. As imagens digitais não transformam qualquer imagem em metaimagem, mas passam a oferecer, com base na popularização da desconfiança, a ampliação de uma forma mais cuidadosa de se relacionar com elas. Assim, todo espectador de um filme ou de uma fotografia digital, de posse dessas novas capacidades analíticas, desestabilizado por uma imagem que, ele já sabe, não necessariamente está conectada a um referente que *estava ali*, exerce um constante esforço no exercício de olhar. É nesse sentido que se evidencia o desenvolvimento de uma perspectiva crítica cada vez mais apurada do consumidor de imagens. Aquele que simplesmente assistia um filme ou visualizava uma imagem de forma diegética, seguindo a tradição da transformação da imagem em janela e espaço, estará cada vez mais apto a virar a chave de uma leitura mais diegética para uma mais analítica, sem que isso atrapalhe a apreensão do conteúdo. É evidente que este é um processo lento, demorado e desigual, de um espectador em transformação para um espectador-analista. Mas, ao que tudo indica, é uma transição irreversível.

É desta maneira que a própria crítica, que já era indissociável de qualquer processo receptivo, agora passa a ser ainda mais refinada e especializada, a partir do desenvolvimento das capacidades de análise com base na desconfiança da integridade das imagens e na consciência de que são descontínuas e discretas, como afirma Stiegler.

Tal transformação aponta também para uma renovação da crítica das imagens e, conseqüentemente, como dito anteriormente, da relação do leitor/espectador/observador com qualquer produto midiático como um todo. Ou seja, as imagens e as novas possibilidades trazidas pelos meios digitais, pelos *softwares*, aplicativos e inteligências artificiais, potencializam a leitura e tendem, com o tempo, a transformar qualquer um em um metacrítico das mídias, sobretudo as novas gerações, que já se formam nesse ambiente.

Nesse sentido, a própria crítica das imagens e das mídias se redimensiona, uma vez que não apenas a leitura, mas a relação entre mídia, usuário e conteúdo passa a ser diferenciada através de outras variáveis além da simples fruição. Tais materiais emulam outro tipo de relação com as imagens. Com outros leitores, outras espécies de conteúdo surgirão para atender a essas novas formas de leitura.

Mais do que isso, diante da maneira como as imagens digitais sintetizam uma realidade, um olhar mais crítico sobre elas passa a ser cada vez mais necessário. Situações antes consideradas perspectivas distópicas, tanto na ficção quanto nas análises teóricas, já são realidade. Como se relacionar com a substituição de rostos de uma pessoa no corpo de outra, feitas com cada vez mais precisão como é visto no *deepfake*?



Figura 6: *Deepfake* com os atores Miles Fisher e Tom Cruise

Fonte: <https://www.creativebloq.com/features/deepfake-examples>.

Como estabelecer se um autor específico escreveu um texto sobre um determinado tema, um fotógrafo produziu um ensaio original ou um artista conhecido fez uma pintura tematizando algo distinto do habitual, ou se tudo isso não foi resultado de operações em aplicativos de inteligência artificial? Com o aumento dessas possibilidades tecnológicas, impõe-se cada vez mais a necessidade do desenvolvimento de leituras mais atentas e críticas, em que a suspeita se torne uma dúvida constante sobre as imagens e os conteúdos midiáticos.

O problema não é reproduzir no cinema dinossauros que sabidamente não existem mais, mas emular pessoas, vozes, ações e realidades verossímeis, de modo a provocar uma percepção de realidade sobre algo que não é real, mas mimetiza um referente, de modo a se entender que ele de fato *estava ali*. Desse modo, a leitura crítica das mídias e sobretudo das imagens, para além de uma capacidade a ser alcançada, torna-se uma necessidade a ser desenvolvida, para permitir leituras mais complexas ou, no mínimo, menos imprecisas dos meios e do mundo em que se vive. Como alerta Hans Belting,

Na ficcionalização do mundo, Augé vislumbra o desencadear de uma «guerra dos sonhos». Os sonhos e os mitos estão ameaçados por uma «ficção total» que usurpa igualmente as imagens privadas e se infiltra nos mitos coletivos. Na era da tecnoficção e da ciberutopia, poderemos ainda compreender-nos como lugar das imagens e com a mesma certeza de sempre? Pertencer-nos-ão ainda as imagens com que vivemos? Ou estará a ficcionalização do mundo prestes a apoderar-se das imagens do Eu?

(...) Hoje, de uma forma mais decisiva do que antes, esmorece o imperativo de correspondência mimética entre o mundo das coisas e dos corpos e o mundo das imagens, mas convém recordar que não é aqui que reside a única lei da produção imaginal (BELTING, 2014, p. 107).

### Considerações finais

As novas possibilidades de inteligência artificial, sobretudo das imagens, geram cada vez mais uma camada virtual destas (MUANIS, 2020, p. 289), na qual se reúne a memória constituída de imagens mentais povoadas por imagens de inteligência artificial, imagens concretas de realidades falsas, projeções mapeadas, *games*, colagens e *assemblages* digitais, que põem em xeque o sentido referencial tradicional da imagem técnica. Esse campo virtual se torna uma outra camada de realidade, só que virtual, como se fosse não uma

extensão do homem, como dizia McLuhan, mas, usando o mesmo princípio, uma extensão da própria sociedade, a concretização do *Second Life* na vida cotidiana.

A análise apresentada, contudo, não pode enevoar o momento perigoso em que a sociedade se encontra diante do uso crescente, cada vez mais descontrolado e sem reflexão da inteligência artificial em suas formas mais diversas e nas mais diferentes mídias. Surgem, diariamente, cada vez mais pessoas envolvidas em sua criação que estão, não sem razão, assustados e pedindo responsabilidade, controle e regulação. Para eles, os governos dos países estão muito atrasados, discutindo hoje o que deveria ter sido discutido há cinco anos, o que demanda a urgência de uma resposta institucional ao desenvolvimento descontrolado da tecnologia de inteligência artificial.

Em declarações feitas a Alejandra Palés (2023), tanto Carlos Alberto Scolari quanto Eduard Bertran, diretor do Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, apontam que é necessária uma regulação da inteligência artificial e, sobretudo, de suas imagens, para que a sociedade não se aprofunde em uma perda do referencial nas mediações. Scolari defende que sempre se explicita o processo de produção de imagens da inteligência artificial, ou seja, para que se alerte que elas não têm um referencial que *estava ali* – o que se alinha às preocupações de Stiegler, vistas anteriormente, sobre o problema do desconhecimento das imagens.

Essa demanda, na verdade, não é nova, e, ainda que negligenciada, sempre se fez necessária nos discursos jornalísticos para evidenciar o enunciador e evitar tentativas de manipulação<sup>13</sup> da informação. Ou seja, “tem que ficar muito claro quem fez essa imagem, que pode ter valor informativo. O leitor precisa saber se há uma manipulação”<sup>14</sup>, como reforça Bertran (apud PALÉS, 2023).

Constata-se, por fim, que a atual crise das imagens e da teoria revela um paradoxo muito preocupante, porém, ao mesmo tempo, com alguma possibilidade de alento, que vem justamente do aumento da capacidade crítica do usuário das mídias e, no caso específico aqui

---

13 Ou seja, poderia absorver o exercício crítico do cine documentário, que questiona a si e suas práticas enquanto discurso e formas de manejo da realidade, o que começou a se aprofundar desde que Jean Rouch e Edgar Morin propuseram um *cinéma-vérité*, ainda em 1960. Sobre essa discussão, ver MUANIS, 2020, p. 75.

14 Tradução nossa. No original: “Há de quedar molt clar qui ha fet aquesta imatge, que pot tenir un valor informatiu. El lector ha de saber si hi ha una manipulació”.

tratado, do observador de imagens. De um lado, a sociedade caminha rapidamente para a tecnoficção, o que exige cuidados urgentes, inspira preocupação e pede por uma regulamentação mais rigorosa, já que hoje, mais do que nunca, não se pode ter certeza de nenhuma imagem, ou mesmo de nenhuma mediação, produzida com a tecnologia da inteligência artificial.

Os frequentes receios com essas novas tecnologias e seus usos aumentam progressivamente, em quantidade e intensidade, e a preocupação com um futuro dominado por mediações sintéticas considera que estas possam até mesmo destruir as relações humanas. Esse é o medo de mil personalidades científicas ligadas ao desenvolvimento tecnológico, que temem “riscos profundos para a sociedade e a humanidade” (GUERRA, 2023) e emitiram uma declaração pública com o pedido de se interromper por seis meses o desenvolvimento de novas tecnologias de inteligência artificial, para que se possa entender melhor seus desafios e dilemas e para que a sociedade possa se preparar e mesmo entender se tem capacidade de dominá-la – ou lidar com suas consequências – antes de prosseguir.

Por outro lado, é essa profusão de imagens sabidamente manipuláveis, seu risco e sua democratização, ainda que desigual e imperfeita, juntamente ao número cada vez maior das ferramentas e dos processos de produção delas, que já colabora com um aumento da capacidade analítica e crítica de seu usuário/observador. Assim, ainda que em um processo certamente lento e muito desigual, o observador começa a desenvolver capacidades outras de decodificação das imagens de que anteriormente ele muitas vezes não podia escapar, preso na falsa promessa da fidedignidade do real, do *estava ali* do referente dado pelas imagens técnicas. Dessa forma, é imperativa a necessidade do desenvolvimento não só de um pensamento, mas de uma prática constantemente crítica com relação às mídias e imagens contemporâneas.

A constituição desta prática como um hábito sempre foi necessária, mas agora é essencial para poder movimentar-se com um mínimo de lucidez entre representações, mediações e discursos na era da simulação e da quebra da ilusão da fidedignidade do referente da imagem técnica. Nada que já não fosse necessário antes, mas que agora é potencializado pelas novas possibilidades dos conteúdos, imagens, sons e textos sintéticos feitos pela inteligência artificial. Não se pode esquecer, todavia, que a promessa de uma maior compreensão da imagem ou das mídias, passa necessariamente também pelo

aumento da literacia e da alfabetização midiática do homem comum, para mitigar o desconhecimento das imagens.

Cabe, ainda, um último alerta de Hans Belting. Para o autor, não se pode confundir as *imagens virtuais* com as imagens de um *mundo virtual*. Segundo ele, as imagens virtuais, feitas sinteticamente no digital, continuam a ser imagens do nosso mundo que, tomando forma em computadores, ganham uma série de complexidades. A grande questão é o quanto, cada vez mais, constituímos em imagens um mundo virtual, que só existe na imaginação ou em uma realidade imagética complementar à nossa, outro espaço de mimesis, e que efeitos isso pode ter na maneira como o homem enxerga a si e à própria sociedade na qual vive, direcionando suas decisões políticas e de cidadania. Para Belting, quando o homem se reposiciona e se percebe de modo distinto, ele se desestabiliza na própria forma de entender a si próprio no mundo com um efeito desolador, pois, “quando deparam com imagens de índole inteiramente diversa, são invadidos pela impressão de estarem perante outra espécie e prenunciam então, com entusiasmo ou tristeza, o adeus à humanidade.” (BELTING, 2014, p. 108).

Assim, faz-se necessário que, por meio de um desenvolvimento maior das capacidades de olhar e de leituras cada vez mais críticas e analíticas de imagens e discursos desse universo, seja possível transitar de um lado a outro sem maiores ambiguidades dessas impressões de realidade – sem imaginar que dinossauros possam ser reais e que pessoas reais possam ser reduzidas a um simples código binário. Resta saber o que virá primeiro: uma regulação rigorosa dos usos dessas tecnologias, o desenvolvimento de novas capacidades de decodificação, que resultarão em um desenvolvimento da crítica midiática como uma atividade banal, porém necessária ao homem comum, ou, numa visão talvez não muito otimista, uma nova ordem social, mediada pela tecnoficção.

## Referências

BAUDRILLARD, J. *La société de consommation, ses mythes, ses structures*. Paris: Denoël, 1970.

BELTING, H. *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

BOURDIEU, P. *Sobre televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory: essays on visual representation*. Chicago: Chicago Press, 1994.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago, 1987.

MUANIS, F. *A imagem televisiva: autorreferência, temporalidade, imersão*. Curitiba: Appris, 2018.

MUANIS, F. *Convergências audiovisuais: linguagens e dispositivos*. Curitiba: Appris, 2020.

PORTUGAL, D.; ROCHA, R. Como caçar (e ser caçado por) imagens: Entrevista com W. J. T. Mitchell. *E-Compós*, Brasília, v. 12, n. 1, jan./abr. 2009.

STIEGLER, B. The discrete image. In: DERRIDA, J.; STIEGLER, B. *Echographies of Television: filmed interviews*. Cambridge: Polity Press, 2002. p. 147-163.

### Internet

CHAN, T. Another reason to worry about artificial intelligence – your voice can be stolen. *WBZ CBS News Boston*, Boston, 6 abr. 2023. Disponível em: <https://www-cbsnews-com.cdn.ampproject.org/c/s/www.cbsnews.com/amp/boston/news/artificial-intelligence-voice-duplication-theft-ai/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

GUERRA, A. R. “Padrinho” da inteligência artificial deixa Google e avisa para potencial maléfico da tecnologia. *Dinheiro Vivo*, Lisboa, 1 maio 2023. Disponível em: <https://www.dinheirovivo.pt/empresas/tecnologia/padrinho-da-inteligencia-artificial-deixa-google-e-avisa-para-potencial-malefico-da-tecnologia-16277316.html>. Acesso em: 3 maio 2023.

INTELIGÊNCIA artificial cria “álbum perdido” do Oasis e vocalista da banda elogia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 abr. 2023. Disponível em: [https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/04/inteligencia-artificial-cria-album-perdido-do-oasis-e-vocalista-da-banda-elogia.shtml?utm\\_source=twitter&utm\\_medium=social&utm\\_campaign=twfolha](https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/04/inteligencia-artificial-cria-album-perdido-do-oasis-e-vocalista-da-banda-elogia.shtml?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=twfolha). Acesso em: 20 abr. 2023.

PALÉS, A. Quin és el futur del fotoperiodisme si la IA ja guanya premis? *Ara*, Valencia, 25 abr. 2023. Disponível em: [https://www.ara.cat/media/intel-ligencia-artificial-fotografia-imatges-enganyen-ia\\_1\\_4685086.html](https://www.ara.cat/media/intel-ligencia-artificial-fotografia-imatges-enganyen-ia_1_4685086.html). Acesso em: 26 abr. 2023.

**Filmografia**

GANDHI. Direção e produção: Richard Attenborough. Índia, Grã-Bretanha, Estados Unidos: Goldcrast Films, 1982. (191 min).

JURASSIC Park. Direção: Steven Spielberg, Produção: Kathleen Kennedy, Gerald R. Molen. Estados Unidos: Universal Pictures, 1993. (127 min).

L'HOMME des têtes. Direção e produção: George Méliès. França: Star Film Company, 1898. (54 seg).

submetido em: 12 maio 2023 | aprovado em: 28 maio 2023

## **Divulgação científica e crítica de mídia no canal *Nunca vi 1 cientista* no YouTube**

## **Science dissemination and media criticism on the *Nunca vi 1 cientista* YouTube channel**

*Amanda Souza de Miranda*<sup>1</sup>, *Sofia Franco Guilherme*<sup>2</sup>

---

1 Doutora em jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina. Jornalista na Agência de Comunicação da mesma universidade. Pesquisadora vinculada ao Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas (MidiAto), da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: amanda.souzademiranda@gmail.com.

2 Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, mestre em Meios e Processos Audiovisuais e graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela mesma instituição. Docente dos cursos de Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Integrante do Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas (MidiAto) da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: sofiafrancog@gmail.com.

**Resumo**

Este artigo pretende discutir novas formas de apresentação de problemas e soluções da ciência em conteúdo audiovisual para um público amplo, analisando como esse conteúdo circula no Youtube, a partir do caso do canal Nunca vi 1 cientista, com 200 mil inscritos. Pretende-se, com isso, compreender como o conteúdo audiovisual de divulgação científica no YouTube difere de outras propostas já consolidadas da mídia tradicional, em uma abordagem de crítica de mídia que projeta a expansão das narrativas da TV para outras linguagens e dispositivos. Para tanto, selecionamos três episódios do canal sobre um mesmo tema e estudamos suas características centrais, como a linguagem e a performance das comunicadoras. Aspectos de sua circulação também foram mapeados a partir dos comentários da audiência. A conclusão é que esses novos produtos rompem com modelos mais formais de comunicação, como os conteúdos jornalísticos, proporcionando autenticidade na linguagem e nas trocas com a audiência, além de oferecerem uma abordagem crítica de forma acessível e dinâmica.

**Palavras-chave** Crítica de mídia, YouTube, divulgação científica, audiovisual

**Abstract**

This study aims to discuss new ways of presenting science problems and solutions in audiovisual content for a wide audience and analyze how this content circulates on YouTube based on the case of Nunca vi 1 Cientista, a channel with 200 thousand subscribers. We aimed to evaluate how the audiovisual content of scientific dissemination on YouTube differs from other consolidated proposals in traditional media within a media criticism approach that projects the expansion of TV narratives to other languages and devices. For this, we chose three episodes from the channel on the same theme and studied their central characteristics, such as the communicators' language and performance. We also mapped aspects of their circulation based on their audience's comments. We conclude that these new products break with more formal models of communication (such as journalistic content), provide authentic language and exchanges with their audience, and offer a critical approach in an accessible and dynamic way.

**Keywords** Media criticism, YouTube, science communication, audiovisual

Este artigo tem como objetivo estudar as novas dinâmicas de apresentação de temas científicos em audiovisual na Internet, analisando de que forma conteúdos de divulgação

científica circulam no YouTube, a partir do canal Nunca vi 1 cientista (NV1C), criado em 2018 por uma bióloga e uma farmacêutica bioquímica. A proposta é, a partir da análise de um eixo temático do canal, entender como novos conteúdos e linguagens circulam, a partir da abordagem da crítica de mídia.

Entende-se, para tanto, a crítica de mídia como “crítica cultural” (SILVA; SOARES, 2013a), espaço em que se faz necessário, “obrigatoriamente nos colocar dentro de uma discussão sobre estética e ética, forma e conteúdo, técnica e valor” (SILVA; SOARES, 2013a, p. 829). Assim, leva-se em conta também o “acervo heterogêneo de trabalhos audiovisuais” (SILVA; SOARES, 2013a, p. 823) que ocupam o solo das narrativas, retroalimentando-as em um universo discursivo composto por novos atores, personagens e dispositivos.

Entre esses novos atores estão os youtubers, comunicadores que distribuem conteúdo na plataforma de compartilhamento de vídeo do Google, o YouTube, sem a necessidade de que seu conteúdo passe por alguma instância de mediação além da própria plataforma.

Essa aparente facilidade de fazer o discurso chegar a um público massivo nos interessa, do ponto de vista da crítica midiática, justamente por pressupor um novo campo de relevância para a crítica – afinal, como esses atores constroem suas narrativas, oferecendo-as às audiências? Como essas audiências participam do jogo discursivo? Esses audiovisuais se assemelham a outros ou os estão expandindo? Existe um fluxo (Williams, 2016) possível entre os produtos midiáticos tradicionais e os nativos do streaming? Essas são algumas questões pertinentes a este estudo.

Para isso, selecionamos um canal com cerca de 200 mil inscritos, o Nunca vi 1 cientista, descrito como um espaço onde a audiência “encontra informações com credibilidade e bom humor, e um espaço seguro para tirar suas dúvidas :).” Quem está à frente da proposta são as divulgadoras Ana Bonassa e Laura Marise, que produzem conteúdos sobre temáticas variadas relacionadas ao conhecimento científico, mais centradas em oferecer soluções e dicas práticas.

Além do YouTube, objeto desta investigação, as comunicadoras também estão no Instagram, em que têm 178 mil seguidores e no TikTok, com audiência de 42 mil. Ambas se revezam na produção dos vídeos – alguns com mais de 720 mil visualizações.

Para a análise, trabalhamos com três vídeos disponibilizados no canal na playlist “Coisas do Útero”, que trata de temáticas relacionadas a menstruação e endometriose, e com os

comentários feitos pela audiência nesses três conteúdos. A ideia é compreender como o conteúdo é apresentado para uma audiência que, antes da popularização do streaming, tinha acesso a formas culturais como a televisão como referência de consumo em audiovisual.

Neste estudo, trabalhamos com quatro categorias que contemplam a forma, o conteúdo e a dinâmica de circulação, a fim de mapear também as mediações que emergem deste processo. Na categoria de *audiovisualidades*, identificam-se questões relacionadas ao que está em tela, como cenários, enquadramentos de câmera, sonorização, inserções visuais e recursos de edição. Na categoria *enunciador* voltamos o olhar para quem aparece em tela como enunciador do texto e sua performance. Na categoria *estrutura de linguagem* elencamos aspectos relacionados ao texto/roteiro. Por fim, na categoria *interação*, analisa-se o que a audiência comenta e como se manifesta diante dos vídeos.

A partir da análise, pretende-se discutir novas formas de apresentação de problemas e soluções da ciência em conteúdo audiovisual para público amplo, verificando como esse conteúdo circula, além de compreender como o conteúdo audiovisual de divulgação científica no YouTube difere de outras propostas da mídia tradicional, expandindo a linguagem da TV a partir de outras características.

### **Divulgação científica: novos atores e conteúdos**

O conceito de divulgação científica é difuso e tem sido cada vez mais alargado com a popularização de novos dispositivos tecnológicos e ferramentas de interação que ligam os três polos centrais de sua abrangência: o cientista, o divulgador e o público. Se das décadas de 1980 em diante, quando a massificação dos meios de comunicação ganhou intensidade e também os museus de ciência começaram a se multiplicar, a divulgação científica era vista a partir da perspectiva do “modelo do déficit” (MASSARANI *et al.*, 2005, p. 63); hoje o cenário parece se orientar por outra lógica.

No modelo do déficit, que era considerado hegemônico nas atividades de divulgação científica até possivelmente a primeira década dos anos 2000, o público era encarado pelos divulgadores como “um conjunto de analfabetos em ciência que devem receber o conteúdo redentor de um conhecimento descontextualizado e encapsulado” (MASSARANI *et al.*, 2005, p. 63). A crítica dos autores também dizia que, naquele período historicizado,

pouco se fazia “para uma atuação divulgativa consistente e permanente para as camadas populares”(MASSARANI *et al.*, 2005, p. 64).

Paralelamente, a televisão e as editoras de revistas especializadas levavam ao público conteúdos diversos de jornalismo científico, em que o jornalista assumia o papel de divulgador e mediava o conhecimento científico a fim de embalá-lo em narrativas populares para serem consumidas pela audiência. Dois exemplos de produtos com essas características que se destacaram foram a *Revista Superinteressante*, da Editora Abril, e as reportagens exibidas no programa dominical *Fantástico*, exibido no horário nobre na programação da emissora de TV de maior audiência do Brasil, a Rede Globo.

A partir da larga difusão da Internet e da disseminação de equipamentos portáteis como os smartphones o cenário começou a ser tomado por novos atores. Professores de educação científica que usavam as redes sociais para levar temas de interesse aos seguidores, youtubers que construíram canais baseados na temática científica, jornalistas que começavam a levar bastidores de suas pautas e informações para o público sem a mediação dos veículos – a ciência começava a chegar por variadas fontes.

Parte desse novo momento da divulgação científica foi documentada em uma experiência etnográfica conduzida por uma das autoras desse estudo no programa *Bem Estar*, exibido diariamente na Rede Globo de 2015 até 2019, quando se tornou um quadro sobre saúde no programa *Encontro*. Nessa experiência, observa-se que além do protagonismo das fontes de informação no estúdio havia também uma necessidade de inclusão do público nas narrativas sobre ciência – essa inclusão se dava pela interação numa plataforma on-line para a qual a audiência enviava perguntas que ajudavam a construir o enredo do programa (MIRANDA, 2018).

Nesse tipo de modelo de divulgação científica, percebe-se um esforço de hibridação entre o conhecimento científico, na prática representado pela figura do cientista, e o conhecimento do público, o que, no caso do *Bem Estar* resultava em narrativas popularescas, com o uso de recursos estéticos e de uma linguagem próprios. Percebe-se ainda, ao contrário do que ocorria no final do século XX e início dos anos 2000, uma tentativa de reverter o “modelo do déficit” apostando na ideia da interação. O público passou a ser apresentado como coautor e a ter um papel no jogo comunicativo – ainda que, conforme a experiência etnográfica em questão, essa interação sempre seguisse uma lógica roteirizada previamente.

Quando da análise, os apresentadores do programa – os jornalistas Fernando Rocha e Mariana Ferrão – interagem com seus públicos em suas redes sociais – outra grande mudança causada pelas novas plataformas de comunicação. As fontes médicas – muitas delas creditadas como consultores do programa – seguiam o mesmo caminho de interação. O público, por sua vez, ganhava mais espaço no diálogo, mas ao mesmo tempo, com seu poder de engajamento, de render *likes* e *views*, também se tornava *commodity* (FISKE, 1989). Os atores e os conteúdos se modificavam em um caminho sem volta.

Outro caso bastante emblemático com relação ao alargamento do conceito de divulgação científica ocorreu em 2020, na plataforma YouTube, que também é um dos temas desse estudo. Logo no início da pandemia de covid-19, o cientista Átila Iamarino, já então conhecido como divulgador da ciência na plataforma de streaming, chegou a ter mais de um milhão de acessos em suas transmissões ao vivo. No episódio “Como a pandemia pode acontecer no Brasil #FiqueEmCasa”, exibido em 18 de março de 2020, atingiu mais de 5 mil comentários e 138 mil interações com o botão “gostei” – o que corrobora uma das premissas desse estudo de que há novos atores e conteúdos de divulgação científica em circulação e de que esse fenômeno deve ser estudado.

No caso de Iamarino, seu canal do YouTube, *Nerdologia*, já era reconhecido e tinha alcance e abrangência antes mesmo da pandemia, mas durante o período de descoberta da doença ele chegou a números históricos, transformando-se em um ator político importante em um momento no qual as fronteiras entre ciência e política e prevenção e negacionismo estavam cada vez mais diluídas. Na ausência de autoridades políticas categóricas que ocupassem o debate público, as fontes de informação em ciência foram personificadas em novos agentes.

Em contexto semelhante surgiu o canal *Nunca vi 1 cientista*, objeto desse estudo. Dois anos antes do início da pandemia, em 2018, as cientistas Ana Bonassa e Laura Marise criaram o espaço de divulgação em resposta à queda de investimentos na educação pública e ao desmonte das universidades, consideradas por forças políticas da direita e da extrema direita como espaço de “balbúrdia”. À revista *Galileu*<sup>3</sup>, em 2023, Bonassa explicou

---

3 Ver: BEANI, L.; MONTEIRO, L. Com humor e linguagem acessível, dupla desbanca fake news nas redes. *Galileu*, [S. l.], 7 mar. 2023. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/sociedade/noticia/2023/03/com-humor-e-linguagem-acessivel-dupla-desbanca-fake-news-nas-redes.ghtml>. Acesso em: 28 jul. 2023.

que a ideia do canal é combater as fake news e a exposição a riscos, tal como aconteceu na pandemia de covid-19.

No vídeo de apresentação do canal do YouTube, as divulgadoras também indicam que o canal começou a partir de um concurso de comunicação científica, em que receberam treinamento para além da competição. Falar de ciência em linguagem popular e acessível são listados como os objetivos do canal, além de “entreter e ensinar”. As comunicadoras também indicam, logo nos minutos iniciais, terem o objetivo de combater determinados estereótipos vinculados à imagem de um cientista, muitas vezes associado a personalidades emblemáticas como a de Albert Einstein.

Com a proposta de tratarem conteúdos sérios com diversão, conforme demonstraremos na análise que se segue, aderem a objetivos considerados clássicos da divulgação científica, como auxiliar na tomada de decisões e sensibilizar a sociedade e os cidadãos para a importância da ciência, como especificam Chagas e Massarani (2020).

Ainda que esses objetivos já fossem observados nos tempos em que o modelo do déficit imperava e em que o distanciamento entre os cientistas, comunicadores e a audiência eram ainda maiores, o exercício de observá-los aplicados em uma nova estrutura de linguagem interessa tanto à divulgação científica como à crítica de mídia.

### **A ciência no YouTube**

Os vídeos produzidos para plataformas digitais de compartilhamento, como o YouTube, estão inseridos no contexto da convergência midiática, termo utilizado por Jenkins (2008, p. 29) para se referir “ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação”. O autor entende a convergência como uma transformação cultural, não meramente tecnológica, que afeta as formas de produção e consumo dos meios de comunicação. Esse contexto estimula os consumidores a fazerem conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos. A perspectiva da cultura de convergência valoriza a produção coletiva de significados na medida em que entende que esse processo ocorre na construção subjetiva de sentidos e nas interações sociais com outros consumidores.

O conceito de compartilhamento de vídeo que surge com a criação do YouTube em 2005 envolve várias práticas sociais habilitadas pela plataforma. Conforme define Van Dijck (2013, p. 115), o termo abarca assistir e postar conteúdo em vídeo, mas também citar, favoritar, comentar, responder, arquivar, editar e mixar vídeos. Assim, desde seu princípio, o YouTube formou uma “rede de compartilhamento de práticas criativas, valores estéticos, argumentos políticos e produções culturais” (VAN DIJCK, 2013, p. 115). Ao analisar as características do audiovisual na internet, Sonia Montañó (2015) observa que os vídeos fazem parte de uma rede junto com outras produções audiovisuais, comentários dos usuários, links nas páginas do site e nos próprios vídeos que nos levam a outros canais ou outras plataformas. Essa teia de relações muda a forma como assistimos a audiovisual e consumimos esse produto, inserido em uma interface com o usuário.

O YouTube, em seus 18 anos de história, se tornou um pleno participante da indústria midiática do entretenimento, não mais uma alternativa à mídia massiva. A plataforma e sua interface atual são um exemplo do poder da combinação de conteúdo produzido por usuários –UGC (User Generated Content) – e conteúdo produzido por profissionais – PGC (Professionally Generated Content) – com ferramentas de pesquisa e conteúdo publicitário (VAN DIJCK, 2013).

Um gênero audiovisual que se popularizou nas plataformas de vídeo on-line é o “vlog”, um tipo de produção feita inicialmente por usuários, por sua facilidade de realização, já que os vídeos são, geralmente, monólogos sobre temas cotidianos “com a edição mínima ou mais complexa”, cuja “tendência é o enquadramento fixo na persona que fala” (MONTAÑO, 2015, p. 188). Apesar de as primeiras definições desse gênero apontarem para sua “estrutura amadora, viés confessional, gravação e edição executadas pelo próprio protagonista do vídeo e discurso autobiográfico” (GUTMANN; CALDAS, 2020, p. 166), com o passar do tempo, “os “vloggers” amadores passam a fazer parte de uma categoria “profissional”, que mesmo não sendo empregados pelo YouTube, personificam a empresa sob a alcunha de youtubers” (GUTMANN; CALDAS, 2020, p. 170). Essas novas produções em vídeo criadas por meio das mídias digitais rearticulam diferentes gêneros e formatos televisivos e dependem de um valor de autenticidade, segundo Gutmann e Caldas (2020, p. 172):

forjado pelas gravações amadoras, cenários de ambientes domésticos, edição abrupta, modos de fala coloquial, pelo testemunho, pela exposição das experiências pessoais, por uma narrativa episódica que, mesmo disposta a ser consumida por uma sequência pretendida pelo usuário, se articula, constitui um tempo periódico, serial e repetitivo.

Na análise que se segue, toma-se como ponto de partida um olhar da crítica de mídia direcionado para questões referentes à apresentação do audiovisual em uma plataforma que reelabora características de outras formas culturais, oferecendo também possibilidades de interação com a audiência. Parte-se do pressuposto de que essas características acabam por oferecer uma nova forma de apresentação de conteúdos científicos.

Para compreender como o canal NV1C desenvolve temas científicos, analisamos seu conteúdo a partir de quatro categorias apresentadas preliminarmente (audiovisualidades, enunciador, estrutura de linguagem e interação), discutidas, na sequência, em três blocos temáticos nos quais essas mesmas categorias se entrelaçam.

Foram analisados os vídeos “Tudo o que você deveria saber sobre menstruação!”, “Quando desconfiar de endometriose” e “Qual é o tratamento para endometriose”. Os vídeos fazem parte de uma playlist intitulada “Coisas do útero”, que conta, ainda, com outros quatro vídeos sobre pílula anticoncepcional. Nos vídeos aqui analisados, que têm cerca de 30 mil visualizações e 600 comentários cada, Ana Bonassa explica como é o ciclo menstrual e algumas de suas implicações. Já Laura Marise, que tem endometriose, relata aspectos da doença e oferece novos conhecimentos científicos sobre a temática.

### **Simplicidade e opacidade**

Os vídeos do canal NV1C têm uma produção audiovisual aparentemente simples, com poucos elementos na edição. É utilizada uma única câmera para a filmagem das comunicadoras em um primeiro plano fixo e percebemos o uso do *jump cut*, um corte muito utilizado em vídeos da plataforma YouTube no qual se corta bruscamente de um plano para outro, o que deixa bem aparente o movimento da edição. O máximo de variação que percebemos é um movimento de pós-produção que alterna para um plano um pouco mais fechado para minimizar os efeitos de salto entre os cortes.

Observamos que a estrutura de gravação também é aparentemente simples: as gravações são feitas em ambientes domésticos, onde cada comunicadora monta um

cenário de fundo com itens relacionados à cultura pop que representam sua personalidade ou a identidade do canal, além da presença do logo do canal em neon roxo (cor predominante na identidade visual do NV1C) e da placa do botão de prata do YouTube, prêmio recebido como um reconhecimento do canal pela plataforma quando ele atinge 100 mil inscritos.

Identificamos, também, que a edição dos vídeos usa memes e vídeos com referências da cultura pop e do universo das produções em plataformas digitais, como o próprio YouTube, para trazer leveza, humor ou ironia para as explicações e se aproximar do referencial cultural compartilhado com o público do canal (figura 1). Algumas referências que aparecem frequentemente nos vídeos são produções populares como *Os Simpsons* e *Chaves*, e personalidades da internet, como o youtuber de culinária Mohamad Hindi, o jornalista Álvaro Borba do canal Meteoro, o quadro de humor Choque de Cultura e o youtuber Caue Moura.



Figura 1: Memes utilizados na edição dos vídeos do NV1C

Fonte: Canal Nunca vi 1 cientista/YouTube

Outra estratégia estética utilizada pelo canal é o corte para planos em preto e branco (figura 2) que geralmente representam erros de gravação ou partes que poderiam ser retiradas do vídeo na edição, mas que permanecem como uma espécie de parênteses visual dentro do vídeo. Para tornar a visualização das explicações sobre a ciência mais compreensível para um público não especializado são utilizados recursos visuais como ilustrações com esquemas dos órgãos e do ciclo menstrual, o uso de setas para identificar sobre o que as cientistas estão falando, e o uso de listas ou itens em texto que aparecem na lateral da tela ou na tela inteira para destacar alguns tópicos da fala. Normalmente, é utilizado um fundo roxo como moldura para estes elementos visuais que complementam a explicação.

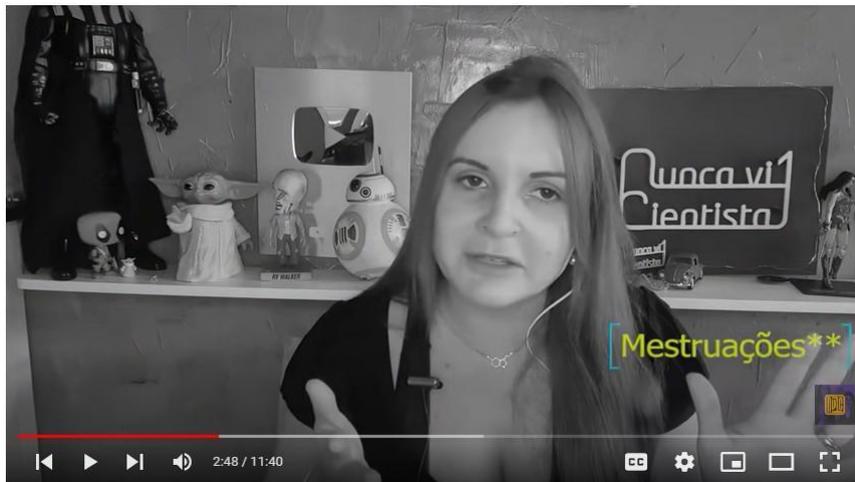


Figura 2: Plano em preto e branco utilizado na edição dos vídeos do NV1C

Fonte: Canal Nunca vi 1 cientista/YouTube

Percebemos, então, a manifestação da hipermediação e da remediação como características comuns da linguagem audiovisual produzida para meios digitais, especificamente para o YouTube. A lógica da hipermediação (do inglês *hypermediacy*), está relacionada à opacidade midiática por se referir à percepção mais explícita das estratégias da mediação, na qual “os sujeitos, conscientes de que o conhecimento sobre o mundo chega por meio das mídias, tornam-se fascinados e cultuam o próprio ato de mediação” (SERELLE, 2009, p. 169). Já a remediação diz respeito ao uso que uma mídia faz de diversas outras mídias na tentativa de aproximar os receptores, como afirma Martino (2015, p. 224): “No caso específico da mídia digital, a dupla mediação está na possibilidade de aglutinar imagens, fotos, filmes, textos, sons e outras linguagens em uma outra mídia”. Essas características estão relacionadas à natureza das imagens do audiovisual na web na contemporaneidade, descrita por Montañó (2015, p. 70) como “entreimagens”. A autora observa que, no vídeo digital, é possível mediatizar e reprocessar imagens de naturezas distintas originadas de outras mídias, com a possibilidade de explorar e transformar imagens anteriores a ele.

### Informalidade e crítica

Os vídeos seguem uma estrutura relativamente estável, são roteirizados, mas a leitura do roteiro é feita com naturalidade e desenvoltura. Os vídeos se iniciam com uma

provocação ou introdução relacionada ao tema, seguida pela vinheta do canal. Depois da vinheta começam as explicações, geralmente divididas em seções identificadas por perguntas que surgem no letreiro na tela e vão motivar a explicação que vem a seguir. Normalmente, os vídeos são finalizados com um *call to action* (ou chamado para a ação) convidando o público a curtir e compartilhar o conteúdo e se inscrever no canal. Após o encerramento formal, os vídeos podem ter erros de gravação ou algum elemento cômico no final, como uma edição com os pigarros de Laura ao som de Mozart no vídeo “Qual é o tratamento para endometriose?”.

É importante destacar que, no YouTube, o vídeo não se apresenta isolado, ele tem uma moldura da interface da plataforma. Por isso, precisamos observar o uso da *thumbnail* (imagem de capa do vídeo) e do título do vídeo, além da descrição que vem abaixo do player. Normalmente, as *thumbnails* do canal apresentam o rosto das comunicadoras Laura e Ana com alguma expressão facial que indica uma reação ao tema que vai ser discutido e uma frase, geralmente de impacto, também relacionada ao tema e que faz uma combinação com o título do vídeo, podendo ser um contraste ou uma complementação (Figura 3). A descrição do vídeo traz uma síntese do que será abordado, além de apresentar as referências da pesquisa realizada pelas cientistas para a organização do roteiro, e as informações da produção do vídeo e das redes sociais do canal para que o público possa manter o contato.



Figura 3: *Thumbnails* e títulos dos vídeos sobre endometriose na playlist “Coisas do útero”

Fonte: Canal Nunca vi 1 cientista/YouTube

A linguagem na divulgação científica já foi tema de estudos em diferentes campos, inclusive na linguística. Na pesquisa de Zamboni (1997, p. 111), caracteriza-se como “um gênero particular no conjunto dos demais discursos das diferentes áreas de funcionamento da linguagem”. Mesmo tendo estudado apenas o texto do jornalismo impresso, antes da explosão da Internet, ela rejeita a ideia de que o discurso da divulgação seria como uma degradação do saber produzido pela ciência.

Na televisão e no YouTube essa linguagem ganhou novas cores, aproximando-se mais do que Silva e Soares (2013b, p. 111) denominaram “tradução cultural”, aplicando o conceito ao jornalismo. Nessa perspectiva, “tudo é tradução, pois o (re)escrito nunca é original – o que vemos são camadas discursivas que se desdobram em outras, de modo infundável”.

As camadas discursivas do canal Nunca vi 1 cientista mostram uma linguagem característica do gênero “vlog”, numa comunicação bastante pessoal, marcada pela informalidade e pela proximidade entre o enunciador e seu interlocutor. Com frases como “nós temos a vagina que é outro tubo que conecta o útero ao mundo exterior, permitindo a entrada do espermatozoide e depois a saída do pequeno rebento”, as apresentadoras se incluem no discurso roteirizado e recorrem ao humor para se aproximar da audiência, recurso bastante característico do YouTube.

Os roteiros também seguem uma linguagem inclusiva – característica pouco comum em produtos jornalísticos de meios tradicionais, por exemplo. Escolhas léxicas como o termo “pessoas que menstruam” ao invés de “mulheres”, revelam um cuidado de se dirigir e incluir pessoas trans. Isso porque, nas discussões de gênero, quem escolhe o vocábulo “mulher” para mencionar fenômenos biológicos inerentes ao sexo feminino estaria excluindo mulheres que não necessariamente passam por esses fenômenos.

Outra característica de linguagem que se demonstra alternativa ao que ocorre em produtos de gêneros mais tradicionais é a recorrência de termos que fogem de determinados padrões de linguagem. No canal, as comunicadoras usam palavras como “xixi” e “cocô”, por exemplo. Ao mesmo tempo em que atraem a audiência com falas populares – como no trecho “[...] para acomodar o xixi, o seu intestino se movimenta todinho para poder fazer a digestão e depois expulsar o cocô” –, também não economizam nos conceitos científicos – como no texto “a segunda hipótese é chamada de metaplasia celômica, que é a hipótese

que diz que alguma células que formam o peritônio, que é uma membrana que reveste por dentro do nosso abdômen, se transformam em células de endométrio”.

Essa característica, embora chegue a seu ápice no YouTube por conta da informalidade característica da plataforma, também é tipicamente utilizada em produtos de TV que tratam do universo da saúde. Na tese de Miranda (2018), o fenômeno é chamado de “hibridação”, quando a “tradução cultural” do saber científico é envolvida por camadas léxicas que unem o universo da ciência – mais hermético, duro e inacessível – ao universo popular, com metáforas, ilustrações e simplificações que facilitam a interlocução com um público amplo.

Ainda com relação a isso, há que se referenciar o esforço das enunciantoras de se aproximarem desse universo popular por meio de estratégias de interlocução que geram proximidade imediata: “E aí você pode perguntar: Ah, mas Laura, como é que você, profissional da saúde, nunca desconfiou que as suas dores fossem endometriose?”. Esse tipo de recurso revela uma informalidade e um esforço de aproximação da audiência típicos da plataforma e pouco usuais em outros produtos de divulgação científica.

A crítica aos sistemas – tanto à medicina quanto às respostas alternativas à medicina, que podem ser comparadas a uma espécie de charlatanismo – também aparece em evidência nos roteiros e na estrutura de linguagem proposta no canal. Isso se manifesta de forma muito particular no vídeo “Qual é o tratamento para endometriose?”, em que a comunicadora Laura, que também sofre da doença, fala sobre seu percurso de tratamento e sobre “promessas” quanto à possibilidade de cura pela alimentação.

*No meu caso, eu passei exatamente por sete ginecologistas até hoje e isso é bem complicado, porque você tá ali relatando o problema há muito tempo e essa demora no diagnóstico gera uma demora no tratamento, como uma doença progressiva que vai aumentando de gravidade.*

*Não existe cura vocês me compreendem, portanto, qualquer pessoa tentando te vender uma cura definitiva está te enganando porque ela está indo contra todas as evidências científicas que existem.*

*A alimentação não cura e não trata uma doença que não surgiu por causa da alimentação. O que eu quero dizer com isso? Vamos supor que você tá com uma anemia por deficiência de ferro, porque você só come batata. Nesse caso, a alimentação é a causa da sua anemia. Então você vai curar a doença mudando a sua alimentação.*

Essa vertente de crítica aos sistemas consolidados de discurso – como o discurso médico, por exemplo, amplamente discutido por Michel Foucault – também se dá com a inserção de críticas ao sistema político no vídeo “Tudo o que você deveria saber sobre menstruação!”, em que a pobreza menstrual aparece como um assunto de destaque no final do roteiro. “Uma em cada quatro estudantes já deixou de ir à escola por não ter absorventes. Aqui no país existem leis sancionadas para distribuir gratuitamente absorventes ou outros produtos como calcinha absorvente e coletor menstrual, mas a imensa maioria dessas leis não foi implementada. Então, para suprir essa falha do Estado, existem projetos sociais espalhados pelo país”.

Por meio dessa abordagem – de uma estrutura de linguagem pautada não só na informalidade, mas também na profundidade e na crítica – o canal acaba sendo endereçado a um público que consome produtos que contestam saberes e discursos institucionalizados. Ainda que a ciência seja um desses saberes, as comunicadoras a transportam para um lugar de relevância, mas que também pode ser permanentemente contestado. Com relação às promessas do charlatanismo, a crítica é ainda mais contundente e direta, possibilitando um espaço de contranarrativa ao marketing da saúde.

### **Horizontalidade e interação com a audiência**

As cientistas que apresentam os vídeos no canal, Ana e Laura, olham diretamente para a câmera, como se olhassem para o público, e interpelam diretamente os espectadores do canal, estabelecendo um diálogo com eles. Esse tipo de interpelação é comum nos gêneros próprios da comunicação on-line, como os vlogs, nos quais os youtubers se comunicam olhando diretamente para a lente da câmera e estabelecem uma conversa próxima com seu público. O enquadramento em primeiro plano (PP) também contribui para esse efeito de diálogo uma vez que “é usado nas situações mais explícitas de interpelação, pois sugere proximidade em relação à audiência ao enquadrar o apresentador na altura do ombro” (GUTMANN, 2012, p. 68).

Esse diálogo parece se estabelecer de uma forma mais horizontal, ao invés de demarcar uma posição hierárquica distinta entre cientistas e espectadores. Apesar de as enunciatóricas falarem a partir da perspectiva de especialistas e trazerem uma explicação baseada na ciência e na pesquisa, destacando a importância da verificação das informações, o tom de

voz e a linguagem, tanto verbal quanto visual, utilizados aproximam as apresentadoras do público do canal. As referências à cultura pop e a identificação com um certo repertório cultural compartilhado contribuem para esse efeito, bem como o tom com o qual elas se dirigem aos espectadores, que apesar de sério e cientificamente embasado, não chega a parecer professoral e consegue trazer naturalidade e descontração.

Nesse aspecto, as apresentadoras do NV1C se diferenciam, por exemplo de um repórter de TV, que durante a reportagem, apesar de também olhar diretamente para a câmera, costuma ter um posicionamento mais distanciado e se coloca como mediador entre o público e os especialistas e personagens apresentados na reportagem. Essa posição mais distanciada também é reforçada pelo uso de enquadramento de câmera mais aberto, como o plano americano que busca, além do sujeito, ambientar cenários e locais onde determinados fatos ocorrem.

Nessa análise, também estamos interessadas em compreender como a audiência interage com o canal e com as comunicadoras no espaço dos comentários. Coruja (2020, p. 312) qualifica esses comentários como característicos de um cenário de convergência, em que “muda a forma de produzir e consumir informação, transformando essa em um processo muito mais imbricado no cotidiano”. O autor assinala que isso ocorre principalmente com “aqueles que usam as redes sociais digitais não somente como forma de expressão, mas como uma forma de luta pelo direito de participar – e ser protagonista – da cultura” (Coruja, 2020, p. 312).

No canal, centenas de comentários promovem o diálogo da audiência com as comunicadoras. Lá, há desde sugestões de pauta até relatos bastante pessoais, passando por críticas ao sistema e elogios aos vídeos, que atingem inclusive quem não sofre com o problema que está em pauta: “Que vídeo necessário! Que fantástico termos hoje vídeos de divulgação científica elaborados por profissionais de primeira. Não sofro de endometriose (ou não tenho sintomas), mas descobri que não sabia praticamente nada sobre isso”.

A ênfase na forma como as comunicadoras organizam o roteiro e dialogam com o público também costuma ser pauta dos comentários, assim como as reiteradas críticas à medicina. “Ótimo vídeo, eu adoro o jeito que você explica as coisas super didático e ilustrativo. E é muito triste saber desse descaso dos profissionais da saúde com esse tema. É algo que bom ter em mente pro futuro”.

A vertente crítica aparece sequencialmente nas manifestações da audiência, inclusive com o uso de textos em tom bastante pessoal. Recuperando os estudos de Guillermo Orozco Gómez, Coruja (2020, p. 315) lembra que as audiências “eram pensadas e definidas por critérios de segmentação social, como sexo, idade, etnia, escolaridade, religião”. Nesse novo momento, entretanto, há uma expansão dos sentidos “pensados agora por questões simbólicas e de gosto, privilegiando subjetividades”.

Um dos comentários selecionados para essa análise indica exatamente isso – o engajamento de uma espectadora pelo conteúdo do canal que se confirma também com uma crítica à medicina e a revelação de detalhes pessoais. “Alguns sintomas começaram a me incomodar recentemente e marquei nova consulta com ginecologista diferente, fiz as contas, esse vai ser o 7 ginecologista que vou na vida 🤔🤔🤔”.

Também é possível visualizar, nas manifestações da audiência, aquilo que Coruja (2020, p. 321) chama de performance. Considera-se que esses sujeitos estão “performando sua opinião em texto a partir de uma significação partilhada e deixam indícios, respostas, e opiniões sobre seus sentimentos, conceitos e preconceitos”. “É muito triste e desesperador passar por isso, a impressão que eu tenho é que 99% dos ginecologistas só entendem de parto, é como se a mulher não precisasse de mais nenhum cuidado, só se estiver gestando” – indicou uma das espectadoras engajadas com o conteúdo do canal.

Nos mais de 600 comentários identificados e analisados por esse estudo, não se verificou qualquer abordagem crítica com relação aos vídeos – apenas algumas manifestações sobre a técnica sonora e um único questionando a escolha léxica de não usar o termo mulheres, mas sim “pessoas que menstruam”. As comunicadoras costumam responder às perguntas da audiência. Não há interações relevantes de espectador com espectador, mas é possível identificar aquilo que Coruja (2020, p. 321) mapeia como “um espírito de comunidade”.

Se os comentários indicam, de algum modo, como os conteúdos produzidos no YouTube circulam entre sua audiência, o caso de Nunca vi 1 cientista pode ser tomado como emblemático por engajar uma recepção que interage criticamente com o conteúdo abordado, que elogia e agradece o formato e os temas presentes no vídeo, que compartilha experiências pessoais e que questiona as comunicadoras sobre tratamentos e respostas da ciência aos temas indicados.

## Considerações finais

Este trabalho estudou, em uma abordagem de crítica de mídia, aspectos relacionados ao canal Nunca vi 1 cientista com o objetivo de compreender as novas formas de divulgação científica no audiovisual. Nesse sentido, é interessante pensar, por exemplo, nas diferenças entre essas novas formas culturais e o formalismo do jornalismo, que explora tradicionalmente um texto mais objetivo, com poucas aberturas ao diálogo com sua audiência e com um certo apagamento da imagem do repórter, complementado por um protagonismo das fontes que se tornam personagens na reportagem. Esse formalismo inexistente no canal analisado e é subvertido de todas as formas por ele, seja pela linguagem, seja pela estética do audiovisual, seja pela maior possibilidade de interação.

Identificamos que a opacidade do audiovisual no YouTube é utilizada como estratégia estética, de modo a conferir autenticidade aos discursos. A materialidade da construção do vídeo fica explícita, chama-se atenção para a edição, filmagem, cenários, mostram-se os “erros” e as comunicadoras científicas interpelam seu público diretamente. Essa opacidade, ou hipermediação, presente no conteúdo do canal, pode ser entendida como uma forma de conferir espontaneidade às produtoras do conteúdo e, ao demonstrar consciência do caráter de mediação dos vídeos, contribuir para a legitimidade dos discursos construídos e para a aproximação com o público das mídias digitais por meio do uso da linguagem própria do audiovisual que circula on-line.

O canal aqui analisado investe em uma linguagem mais aberta à troca – e essas trocas, quando o assunto é ciência, tendem a beneficiar a audiência na compreensão da ciência, até mesmo com dicas práticas e utilitárias sobre cuidados que busquem o bem-estar.

Ao falar sobre como uma evidência científica é mais forte do que outra, ou sobre como um cientista atua para a resolução de um problema, as comunicadoras tratam de um assunto pouco comum aos produtos mais tradicionais – que geralmente evitam esse tipo de parênteses sobre processos científicos por entender que a ciência que deve ser comunicada é aquela que já está pronta. Essas narrativas possibilitam o letramento científico à audiência, que conseqüentemente se tornará mais crítica ao consumir outros produtos midiáticos.

## Referências

- CORUJA, P. Público: a audiência performática em caixas de comentários no YouTube. *RuMoRes*, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 309-333, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/170098>. Acesso em: 26 maio 2023.
- CHAGAS, C.; MASSARANI, L. *Manual de sobrevivência para divulgar ciência e saúde*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2020. Coleção Temas em Saúde.
- FISKE, J. *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman, 1989.
- GUTMANN, J. F.; CALDAS, F. G. Sobre vlog, YouTube e o televisivo: mapeando modos de definição. *Animus: Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, Santa Maria, v. 19, n. 41, p. 157-177, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/40985>. Acesso em: 26 maio 2023.
- GUTMANN, J. F. O que dizem os enquadramentos de câmera no telejornal? Um olhar sobre formas audiovisuais contemporâneas do jornalismo. *Brazilian Journalism Research*, Brasília, v. 8, n. 2, p. 64-79, 2012. Disponível em: <https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/422>. Acesso em: 21 abr. 2023.
- JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.
- MARTINO, L. M. S. *Teorias das mídias digitais: Linguagens, ambientes e redes*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- MASSARANI, L.; MOREIRA, I. C.; BRITO, F. (org.). *Ciência e público – caminhos da divulgação científica no Brasil*. Rio de Janeiro: Casa da Ciência/UFRJ, 2005. Série Terra Incógnita.
- MIRANDA, A. S. *Narrativas híbridas do científico e do popular no jornalismo especializado em saúde*. 2018 (Tese de Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- MONTAÑO, S. *Plataformas de vídeo: apontamentos para uma ecologia do audiovisual da Web na contemporaneidade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- SERELLE, M. Metatevê: a mediação como realidade apreensível. *MATRIZES*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 167-179, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38231>. Acesso em: 1 maio 2023.
- SILVA, G.; SOARES, R. L. Para pensar a crítica de mídias. *Famecos*, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 820-839, 2013a. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/14644>. Acesso em: 20 jun. 2023
- SILVA, G.; SOARES, R. L. O jornalismo como tradução: fabulação narrativa e imaginário social. *Galáxia*, São Paulo, n. 26, p. 110-121, 2013b. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/13081>. Acesso em: 20 jun. 2023

VAN DIJCK, J. *The culture of connectivity: A critical history of social media*. Oxford: Oxford University, 2013.

WILLIAMS, R. *Televisão: Tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUC Minas, 2016.

ZAMBONI, L. M. S. *Heterogeneidade e subjetividade no discurso da divulgação científica*. 1997. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 1997.

submetido em: 19 jun. 2023 | aprovado em: 20 jun. 2023

## **Percepção de moda no Instagram: uma análise dos perfis de Camila Coutinho e Garotas Estúpidas**

### ***Fashion perception on Instagram: analysis of Camila Coutinho and Garotas Estúpidas profiles***

*Raíssa Nascimento Silva Zogbi<sup>1</sup>, Juliana Doretto<sup>2</sup>*

---

1 Jornalista e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. E-mail: raissa.zogbi@hotmail.com.

2 Professora e pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte e no curso de Jornalismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. É doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa e mestre na mesma área pela Universidade de São Paulo. É autora de *Pequeno leitor de papel: um estudo sobre jornalismo para crianças* (Alameda). Pesquisadora cofundadora da Rede de Pesquisa em Comunicação, Infâncias e Adolescências (Recria) e diretora do Colo (Coletivo de Jornalismo Infantojuvenil). Bolsista produtividade do CNPq. E-mail: jdoretto@gmail.com.

**Resumo**

Com as redes sociais, vê-se o fortalecimento da presença de influenciadores digitais e das novas formas de consumo de informação de moda por eles alavancadas. Este trabalho busca investigar o modo de percepção do público sobre a moda a partir da presença dessas figuras, e identificar indícios de sua influência no processo de construção de subjetividades. Para tanto, o trabalho analisa o conteúdo dos comentários no perfil do Instagram de Camila Coutinho, uma das principais influenciadoras digitais de moda do Brasil, e de sua página, Garotas Estúpidas, que tem origem no blog de moda criado por ela em 2006. Como resultado, vê-se que as influenciadoras digitais e seu personalismo nem sempre contribuem para que a discussão profunda sobre a moda como sistema reflexivo e modo de se posicionar no mundo se dissemine no meio digital.

**Palavras-chave** Moda, Instagram, Camila Coutinho, Garotas Estúpidas.

**Abstract**

With social networks, we can see the strengthening of the presence of digital influencers and the new forms of consumption of fashion information they leverage. This study seeks to investigate the public's perception of fashion based on the presence of these figures and find evidence of their influence in the process of construction of subjectivities. To this end, this study uses content analysis to investigate comments on the Instagram profile of Camila Coutinho, one of the main fashion digital influencers in Brazil, and on her page Garotas Estúpidas, which originates from the fashion blog she created in 2006. Results show that digital influencers and their personalism sometimes fail to contribute to spreading the deep discussion about fashion as a reflexive system and way of positioning oneself in the world in the digital environment.

**Keywords** Fashion, Instagram, Camila Coutinho, Stupid Girls.

Seja pelo simples hábito de acordar e escolher a roupa que vai usar, ou pela avalanche de tendências de mercado que invade o dia a dia por meio do celular, televisão e vitrines de lojas, a moda está presente no cotidiano da maioria das pessoas. Mas, para além das fronteiras da indumentária e dos trajes, a moda se consagra como um dispositivo social, por meio do qual o sujeito busca diferenciar-se, expressar-se e lutar por novas posições sociais (LIPOVETSKY, 2009). Nesse sentido, as classes superiores acabam por se apropriar

do desejo de afirmação dos demais grupos sociais, ao conseguirem estabelecer os seus padrões como hegemônicos, de modo a influenciarem a construção das individualidades. A partir de seus códigos, a moda se consagra como reveladora de status de poder e pertencimento do seu usuário ou dos valores que ele carrega a um grupo. Nesse sentido, cabe também a reflexão de Roland Barthes sobre a moda como fenômeno de linguagem, composta por um sistema de signos presentes nas formas de comunicação da sociedade (BARTHES, 2005, p. 339).

Assim, apesar de ainda ser frequentemente associada ao supérfluo e fútil, o vestuário, como aponta Diana Crane (2006), se consagra como uma das principais formas visíveis de consumo e, por isso, desempenha um papel fundamental na construção do processo de identidade e na obtenção de poder social. Carrega, portanto, simbologias, elementos culturais e mensagens nem sempre explícitos, que dizem muito sobre o indivíduo, a classe a que pertence, a mensagem que deseja transmitir e com quem pretende se comunicar.

As roupas, como artefatos, criam comportamentos por sua capacidade de impor identidades sociais e permitir que as pessoas afirmem identidades sociais latentes. [...] Por outro lado, as roupas podem ser vistas como um vasto reservatório de significados, passíveis de ser manipulados ou reconstruídos de forma a acentuar o senso pessoal de influência (CRANE, 2006, p. 22).

Além disso, por seu caráter efêmero (LIPOVETSKY, 2009) e adaptável às mudanças cada vez mais velozes da sociedade, a indústria da moda se torna uma grande propulsora da economia global, que reforça, constantemente, a cultura do culto ao consumo, à beleza e ao corpo (KNOPP, 2008):

[...] [a moda] não está ligada a um objeto determinado, mas é, em primeiro lugar, um dispositivo social caracterizado por uma temporalidade particularmente breve, por reviravoltas mais ou menos fantasiosas, podendo, por isso, afetar esferas muito diversas da vida coletiva (LIPOVETSKY, 2009, p. 25).

Com seu desenvolvimento, a moda também ganhou espaço na mídia e fortaleceu o crescimento da imprensa feminina. Esse processo tem início ainda em 1672, quando surgiu a primeira revista de moda na França, a *Le Mercure Galant* (SCALZO, 2021, p. 21). Nasce, então, um veículo jornalístico que hoje é caracterizado não só por sua periodicidade

e segmentação de público, como afirma Débora Elman (2008), mas pela linguagem próxima ao leitor, que se mostra acolhedora, didática, íntima e leve, sempre acompanhada de imagens e ilustrações. Essas características contribuem para a construção de uma conexão afetiva e assertiva entre as revistas e o público. Vale lembrar, como pontua Joffily, que os veículos de comunicação – e então incluem-se as revistas de moda – exercem influência sobre seus leitores: “(...) é sempre bom lembrar que o público não é uma realidade ossificada. O leitor se transforma ao sabor das mudanças sociais e pela própria influência dos veículos” (JOFFILY, 1991, p. 69).

Com a chegada da internet, as revistas passaram a explorar o ambiente digital, aumentando ainda mais o fluxo de informações de moda. Mas não apenas elas: surgem outras vozes que passam também a falar do tema, ainda que sem a formação ou a intenção jornalística. Como afirma Hinerasky (2012, p. 15), a chegada da internet contribuiu para o surgimento de uma nova era da cultura de comunicação de moda, rompendo a hegemonia e os privilégios da “edição de moda” dominada por veículos jornalísticos, e inaugurando um novo modelo de fluxo de comunicação interativa.

Sendo assim, a web teve papel fundamental no processo de descentralização da construção do conteúdo noticioso, que deixa de se restringir exclusivamente à esfera do jornalismo e passa a ganhar novos atores: os próprios usuários da internet, por meio dos blogs, como explica Raquel Recuero (2003).

Ainda de acordo com a autora, essas páginas são sistemas de publicação na rede, compostos por pequenos conteúdos autorais, organizados em blocos de textos, fotos e vídeos. Conhecidos também como diários da Internet, os blogs consagraram uma forma diferente de compartilhar conteúdos em relação aos meios tradicionais, já que sua facilidade de publicação e linguagem informal e interativa aumentaram a velocidade de produção, consumo e circulação informações, além de possibilitarem interações entre leitores e autores por meio de comentários.

Esse processo coletivo acaba por criar um espaço de debates, mantido através de negociações entre os participantes. Essa dinâmica ganha movimento a partir das modificações que constantemente alteram o escrito e, por que não?, os próprios autores. [...] Com os blogs e páginas wikis os internautas passam também a ser guias, podendo inclusive criar o próprio território e os caminhos que o entrecruzam (RECUERO, 2003, p. 62).

Sendo a moda uma forma de expressão e comunicação de identidade de cada indivíduo, ela passa a ocupar um espaço significativo nos blogs, que se consagram, como visto acima, como um território de personalização e compartilhamento. Assim, essas páginas de moda possibilitam o diálogo entre autores e leitores, e se caracterizam não só como canais de troca de informação, mas também como representações socioculturais, mercadológicas e de influência.

Com o tempo, a manutenção de blogs foi consagrada como profissão. Hinerasky (2012) reforça que as blogueiras (porque eram sobretudo mulheres) passaram a ser reconhecidas pelas marcas quando conquistaram audiência e, então, foram valorizadas como veículos de comunicação. Com a visibilidade, de acordo com a autora, essas agentes começaram a monetizar seus blogs por meio de parcerias com marcas de moda e beleza, as quais envolviam *posts* patrocinados, participação em eventos, campanhas de lançamento, *banners*, publicitários e produtos personalizados.

Assim, o passatempo passou a ser encarado como profissão. Esse é um momento importante para a institucionalização das práticas das blogueiras de moda. Nesse ponto, é preciso encarar o blog como uma empresa que lida com outras empresas; ou como uma marca associando-se a outras marcas. São estabelecidas rotinas de produção e modelos de negócio que vão definindo novas práticas no mercado de comunicação e de moda (KARHAWI, 2017, p. 3).

Com a chegada das redes sociais, grande parte dos blogueiros, vlogueiros e youtubers migraram de plataforma ou passaram a estar em diversas delas, de forma a ampliar seu alcance de público. Surge, então, conforme explica Karhawi (2017, p. 53), um termo mais amplo, capaz de englobar a classe dos chamados “criadores de conteúdo”, independentemente se ele é feito em formato de texto, foto ou vídeo: o “influenciador digital”, que se popularizou no Brasil em 2015, seguindo a tendência internacional do “digital influencer”.

Tornar-se um influenciador digital é percorrer uma escalada: produção de conteúdo; consistência nessa produção (tanto temática quanto temporal); manutenção de relações, destaque em uma comunidade e, por fim, influência. Um influenciador pode ser tanto aquele que estimula debates ou agenda temas de discussão em nichos, quanto aquele que influencia na compra de um lançamento de determinada marca (Ibidem, p. 59).

O influenciador digital, portanto, é aquele que é capaz de interferir no processo de construção da opinião ou de modificação dela em sua rede de contatos. Ou seja, busca reconhecimento por meio da elaboração de uma imagem no meio digital, e, ao alcançar prestígio, deixa seus rastros de influência na construção das subjetividades de seus seguidores.

Os influenciadores digitais fazem parte de um espaço social de relações marcadas por disputas pelo direito à legitimidade. Assim, “ser influente”, poder dizer algo, ter legitimidade em um campo não é fato dado, mas construído. Para ser capaz de influenciar, em alguma medida, um grupo de pessoas, pressupõe-se um destaque, prestígio; algum tipo de distinção em meio ao grupo (Ibidem, p. 55).

Entre essas figuras destaca-se Camila Coutinho, uma das mais reconhecidas influenciadoras digitais do Brasil, com projeção internacional e uma das primeiras no país a receber o título. Até a conclusão da presente pesquisa, conta com mais de 3,3 milhões de seguidores apenas em seu perfil no Instagram<sup>3</sup>. A trajetória de Camila tem início em ambiente digital, quando criou seu blog, *Garotas Estúpidas*<sup>4</sup>, em 2006, um dos primeiros destinados à moda do país. Além disso, Camila integrou a seleção “30 under 30”, da Forbes Brasil<sup>5</sup>, em 2015, e foi eleita pelo site britânico *Business of Fashion* como uma das 500 pessoas mais influentes do mundo da moda<sup>6</sup>. Em 2022, foi a primeira influenciadora digital a assinar um Pacto Global da ONU, com o objetivo de potencializar pautas de inclusão, sustentabilidade e diversidade. É autora do livro *Estúpida, Eu?*, proprietária de uma marca de cosméticos, *GE Beauty*, conferencista do *TEDx*<sup>7</sup> e idealizadora do projeto social *GE Formando Líderes*, criado para auxiliar mulheres em situação de vulnerabilidade que pretendem empreender.

O blog *Garotas Estúpidas*, por sua vez, tem seu nome inspirado na música *Stupid Girls*, da cantora Pink, já que, quando lançou a página, Camila considerava que as publicações,

3 Disponível em: <https://www.instagram.com/camilacoutinho/?hl=pt-br>. Acesso em 22 mar. 2023.

4 Disponível em: <https://www.garotasesupidas.com>. Acesso em 22 mar. 2023.

5 Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/famosos/camila-coutinho/>. Acesso em 22 mar. 2023.

6 Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/palestrantes/camila-coutinho>. Acesso em 22 mar. 2023.

7 Série de conferências realizadas na Europa, na Ásia e nas Américas pela fundação Sapling, dos Estados Unidos, sem fins lucrativos, destinadas à disseminação de ideias – segundo as palavras da própria organização.

que na maioria das vezes falavam sobre celebridades, tinham humor ácido. O perfil do blog no Instagram tem mais de 1,3 milhões de seguidores, conta com colaboradores para a produção dos conteúdos e se define como “um lugar para se divertir e conversar”. O blog foi considerado, em 2013, o quarto mais influente do mundo pela *Signature 9*<sup>8</sup>, ranking sazonal que analisa métricas relevantes de acesso.

Diante do fortalecimento da presença de influenciadores digitais no meio on-line, e as novas formas de consumo de informação de moda por eles alavancadas, surge o objetivo deste artigo, parte da pesquisa de mestrado em andamento: *Como se dá a percepção do público sobre a moda, a partir da comparação de comentários em publicações feitas no perfil de Camila Coutinho e no de Garotas Estúpidas, no Instagram, tendo como pano de fundo a influência da informação de moda na constituição das subjetividades?* Portanto, o objeto de estudo do artigo são os comentários presentes em postagens semelhantes em ambos os canais. Busca-se comparar essas manifestações do público, para analisar as semelhanças e diferenças na percepção de moda dos seguidores de cada perfil, vinculadas a seus modos de se colocar como sujeito no mundo, por meio da metodologia de Análise de Conteúdo (BARDIN, 2011), partindo da categorização e posterior interpretação dessas interações.

### **Influenciadores digitais e processos de subjetividade**

Estudar as redes sociais e as influenciadoras digitais é, de alguma forma, tentar compreender a sociedade. Afinal, dos 7,91 bilhões de habitantes do mundo, cerca de 4,95 bilhões são usuários da internet, e 4,62 bilhões utilizam redes sociais, de acordo com o Relatório de Visão Geral Global Digital 2021, das plataformas Hootsuite e We Are Social<sup>9</sup>. Além disso, um estudo conduzido pela plataforma CupomValido.com.br com dados da Statista e da HootSuite<sup>10</sup> revela que cerca de 43% dos brasileiros já realizaram compra recomendada por celebridade ou influenciadores digitais.

8 Disponível em: <http://www.signature9.com/style-99>. Acesso em: 22 mar. 2023.

9 Disponível em: <https://www.amper.ag/post/we-are-social-e-hootsuite-digital-2021-resumo-e-relat%C3%B3rio-completo>. Acesso em: 22 mar. 2023.

10 Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/brasil-lidera-no-poder-dos-influenciadores-sob-decisao-de-compra>. Acesso em: 22 mar. 2023.

Vale ressaltar também que o Brasil é um país com muitos influenciadores digitais. Um estudo realizado pela empresa global de informação Nielsen revela que no país existem cerca de 500 mil influenciadores digitais com ao menos 10 mil seguidores. As agências Hootsuite e We Are Social apontam que o Brasil é o segundo país que mais segue influenciadores (44,3% dos usuários da internet), atrás apenas das Filipinas (51,4%)<sup>11</sup>.

Essa figura é detentora de capital social, como aponta Bourdieu (2007). Segundo o autor, o capital pode se apresentar por meio de três formas fundamentais: econômico, cultural e social. O primeiro está relacionado ao que pode ser convertido em dinheiro; o segundo, que envolve os ativos sociais de um indivíduo, como educação, intelecto e estilo de vestuário, confere status e poder; e, por fim, o capital social, que é composto pela rede de relacionamento do indivíduo, que, de alguma forma, fornece a ele algum tipo de benefício, como prestígio. A busca por esta última forma de capital é notada com frequência na atuação dos influenciadores digitais, que almejam reconhecimento no cenário crescente das redes sociais (por meio do qual, aliás, buscam alcançar o êxito econômico).

Em seu livro *Cultura de massas no século XX*, Morin (2002) traz uma reflexão acerca da indústria cultural na década de 1960, problematizando os conceitos de identificação-projeção, que ocorrem simultaneamente. O autor mostra como as celebridades, as quais denomina como olimpianos, são capazes de influenciar a vida do telespectador, a começar pela forma projetiva. Ou seja, estilos de vida e modos de se colocar diante da sociedade que eram divulgados por meio de personagens em produtos midiáticos se tornavam objetos de desejo, mesmo que retratassem ficções distantes da realidade de grande parte das pessoas. Vale ressaltar que Edgar Morin traz esses conceitos na década de 1960, partindo da observação da indústria cultural da época, mas entendemos que isso é aplicável ao atual cenário das redes sociais e influenciadores digitais, já que eles, com a exposição diária de suas rotinas, reforçam comportamentos e estilos de vida e contribuem para ampliar o poder de influência não só sobre o consumo, mas também no estabelecimento de vínculos e interferência nos processos de construção de subjetividades.

---

11 Disponível em: <https://veja.abril.com.br/comportamento/pesquisa-revela-que-o-brasil-e-o-pais-dos-influenciadores-digitais>. Acesso em: 11 mai. 2023.

Como salienta Morin, nesse mecanismo de cognição humana, em que se cria uma relação entre o receptor e o emissor, o primeiro abstrai sua realidade e projeta-se para outra, que lhe oferece, no entanto, certa identificação, por meio de uma abertura simpática para o público, num processo concomitante:

[...] as estrelas participam da vida quotidiana dos mortais. Não são mais astros inacessíveis, mas mediadores entre o céu e a Terra. Moças formidáveis, mulheres estrondosas, despertam um culto em que a veneração cede lugar à admiração. São menos marmóreas, porém mais ternas; menos sublimes, todavia mais amadas (MORIN, 1989, p. 20).

Assim, a figura das influenciadoras digitais vem acompanhada, em muitos casos, de um discurso que, na mesma medida em que parece se aproximar de seu público, reverbera a sensação de projeção para uma realidade que pode não ser alcançada por muitas dessas seguidoras. Essa interlocução supostamente próxima, na realidade, como explica Zygmunt Bauman (2001), fragiliza as relações entre os indivíduos. A sociedade contemporânea é, segundo ele, marcada pelo enfraquecimento das interações sociais, que passam a ter caráter espetacularizado e banal, características que podem ser refletidas ainda mais no cenário atual de redes sociais e figuras de influência.

Para Bauman, o isolamento e a insegurança experimentados atualmente resultam no esfriamento geral das relações humanas por toda a parte e assim seres tementes com o que lhes reserva o futuro não se mostram dispostos a correr os riscos que a ação política solicita (FRIDMAN, 2014, p. 241).

Esse processo ocorre num cenário que Bauman (2001) define como “modernidade líquida”. De acordo com ele, essa conformação social surge na contemporaneidade e se caracteriza por um cenário de medo, risco e angústia, gerados pelo neoliberalismo e sua defesa do individualismo, do sucesso pessoal, em detrimento da solidariedade social. Assim, o autor sugere que hoje o sujeito vive uma constante fantasia de uma vida perfeita, marcada pela comparação com outras realidades e pela busca incessante de alcançar aquilo que não possui, com relações sociais baseadas no consumo. No contexto das redes sociais, consumir conteúdos e ser consumido, por meio da divulgação de imagens e vídeos de sua vida, se consagra como um propósito de existência e condição de reprodução do modelo social, em que tudo se torna moeda de troca simbólica.

Chegou a vez da liquefação dos padrões de dependência e interação. Eles são agora maleáveis a um ponto que as gerações passadas não experimentaram e nem poderiam imaginar; mas, como todos os fluidos, eles não mantêm a forma por muito tempo. Dar-lhes forma é mais fácil que mantê-los nela. Os sólidos são moldados para sempre (BAUMAN, 2001, p. 14).

Sendo assim, pode-se dizer que a figura das influenciadoras supre um espaço na vida dos seus fãs, anteriormente ocupado pelo incerto, pela insegurança, e potencializa relações fluidas e dinâmicas, com a falsa sensação de proximidade, que interferem nos processos de construção de identidades desses sujeitos ao projetar modos de vida a serem seguidos (não à toa eles são chamados de “seguidores”). A moda, por sua vez, embora seja uma forma de expressão, é submetida também às imposições do mercado de consumo e tem caráter efêmero — portanto, também participa desse processo, potencializando estereótipos e discursos dominantes, que fortalecem padrões de beleza opressores.

### Procedimentos metodológicos

Baseamo-nos aqui na Análise de Conteúdo (BARDIN, 2011), que propõe levantamento, categorização e posterior interpretação de certos elementos selecionados do material a ser analisado.

A análise de conteúdo pode ser empregada em estudos exploratórios, descritivos ou explanatórios. Os pesquisadores que utilizam a análise de conteúdo são como detetives em busca de pistas que desvendem os significados aparentes e/ou implícitos dos signos e das narrativas jornalísticas, expondo tendências, conflitos, interesses, ambiguidades ou ideologias presentes nos materiais examinados. Um investigador competente começa sempre por uma pergunta (sentença interrogativa) ou hipótese (sentença afirmativa) que fará a conexão entre teoria e investigação (HERSCOVITZ, 2007, p. 127).

A análise de conteúdo é, de acordo com Herscovitz (2007), um método replicável e eficiente para analisar grande quantidade de informação, expressa por palavras, frases, imagens e sons, por meio da criação de categorias e com o objetivo de fazer inferências lógicas sobre o conteúdo avaliado. De acordo com a autora, a amostragem se dá por escolha quantitativa ou qualitativa, sempre sendo imprescindível a justificativa para essa decisão. No caso da seleção por determinados conteúdos, é fundamental também que eles garantam a representatividade do universo em estudo.

De acordo com Herscovitz (2007), a frase, que aparece em forma de comentário nessa análise, se torna uma “unidade de registro”, ou seja, o menor elemento a ser levantado, que pode auxiliar o pesquisador que busca compreender as particularidades de um grupo. No caso dos comentários encontrados, vamos buscar identificar padrões ou discordâncias de discursos, diante das “pistas” de compreensão deixadas pelo público de cada página ao consumirem conteúdos semelhantes e falarem sobre ele.

Segundo Bardin (2011), a Análise de Conteúdo acontece em três fases: 1) pré-análise, com o primeiro contato com o conteúdo; 2) exploração do material, com o levantamento dos dados e sua classificação; 3) tratamento dos resultados: inferência e interpretação. Ou seja, com a categorização, busca-se identificar padrões ou contrastes que permitirão ao pesquisador chegar à resposta do seu problema de pesquisa, interpretando o que encontrou.

Para realizar a categorização, adotaremos um trajeto metodológico quantitativo (número de comentários nas publicações), mas principalmente qualitativo, que permite chegar às categorias de análise não de forma prévia, mas a partir do que o conteúdo apresenta, e sem que elementos se repitam. No presente artigo, optou-se por analisar comentários de duas publicações de conteúdo semelhante, uma da página de Camila Coutinho e outra de Garotas Estúpidas, apresentados a seguir.

### **A influência digital na percepção sobre a moda**

As postagens selecionadas para análise neste artigo trazem conteúdos semelhantes a respeito de uma sandália do modelo papete. A primeira delas, feita no perfil de Camila no dia 5 de outubro de 2020, contempla uma foto com o pé de Camila Coutinho, usando uma papete da marca Chanel, uma das maiores grifes de moda do mundo, ao lado de uma piscina e com as unhas pintadas com esmalte azul. A postagem é em formato de foto estática, feita no *feed* do Instagram, e acompanha a legenda “something blue  #chanel #atins #ccolencois”.

Conforme apresentado no Quadro 1, abaixo, até o dia da coleta, realizada em 7 de abril de 2023, a postagem contabilizava 17.785 curtidas e 227 comentários, dos quais 149 foram analisados, excluindo-se os comentários destinados a terceiros, ou não relacionados ao assunto, como pedidos para seguir outros perfis e ajuda financeira.

Página	Camila Coutinho
Publicação	
Legenda	something blue ❤️ #chanel #atins #ccolencois
Tipo de publicação	Feed com uma foto
Data da publicação	5 de outubro de 2020
Nº de curtidas	17.785 curtidas (até 7 de abril de 2023)
Nº de comentários	227 comentários (até 7 de abril de 2023)

Quadro 1 – Post 1: Camila Coutinho

Fonte: Elaboração das autoras.

Os comentários foram então categorizados, seguindo as regras de classificação indicadas por Bardin (2011), conforme já indicado. Chegamos a sete categorias, que apresentamos no Quadro 2 abaixo.

Subcategoria	Descrição do Conteúdo	Quantidade
Desejo de consumo	Comentários que sugerem o desejo do comentador em ter o calçado igual ao de Camila.	34
Rechaço	Comentários que caçoam do calçado de forma direta ou irônica.	12
Marcação	Comentadores que mencionam outros perfis na publicação para convidá-los a acessar o conteúdo.	10
Conforto	Comentadores que identificam o calçado como confortável.	6
Aparência negativa	Comentários que sugerem que a aparência não é agradável.	11
Aparência positiva	Comentários que sugerem que a aparência é agradável.	66
Casamento	Comentários em que as pessoas sugerem que Camila vai se casar, pela expressão usada na legenda: "something blue".	10
<b>TOTAL:</b>		<b>149</b>

Quadro 2 – Comentários na postagem 1 de Camila Coutinho

Fonte: Elaboração das autoras.

Destacamos, a seguir, em detalhes, os sentidos encontrados em cada uma das categorias, tendo em vista nosso problema de pesquisa, que busca identificar a percepção da moda nos comentários analisados, articulada à sua influência nos processos de construção de subjetividades. Não analisamos aqui o gênero dos comentadores, tendo em vista que os perfis nem sempre apresentam essa informação com clareza, além da dificuldade trazida pelo número de mensagens analisadas. Vale lembrar, no entanto, que a maioria parece ser de autoria de mulheres.

Nota-se, em um primeiro momento, que a maioria dos comentários a respeito da publicação de Camila são positivos, e demonstram apoio à influenciadora (classificação “aparência positiva” e “conforto”), ou a colocam como referência e inspiração (classificação “Desejo de consumo”). Os *emojis*, pequenos desenhos representando sentimentos e sensações, bastante usados nos comentários das redes sociais, reforçam essas ideias, com olhares apaixonados e corações, mas também acrescentam toques de humor, que evidenciam como o produto está longe do poder de consumo dos seguidores de Camila. Essa parcela representa 106 comentários<sup>12</sup>, ou seja, cerca de 71% da amostra. Abaixo, alguns exemplos:

My wish 😍😍 (Classificação “Desejo de consumo”).  
meus deus amei! que sonho!!!!!! (Classificação “Desejo de consumo”).  
Isso deve ser outro patamar de conforto 🥰 (Classificação “Conforto”).  
Aaah se eu pudesse e meu dinheiro desse 🤞🤞🤞 (Classificação “Desejo de consumo”).  
Eu quero muito uma dessa! 🥰🥰 (Classificação “Desejo de consumo”).  
Isso que é uma papete de respeito 😊 (Classificação “Aparência positiva”).  
Aff amei ❤️ (Classificação “Aparência positiva”).  
Tudo o que eu queria (Classificação “Desejo de consumo”).  
Querida uma parceria da Chanel com a Melissa pra eu ter acesso. 😊 (Classificação “Desejo de consumo”).  
Q perfeicaaaaaao (Classificação “Aparência positiva”).  
Da um alívio no pé só de olhar! 🥰 (Classificação “Desejo de consumo”).  
Resolveria minha vida kkkkkk (Classificação “Desejo de consumo”).  
COISA MAIS LINDA DA VIDA !!! Certeza que você vai usar muito Camiii!!! (Classificação “Aparência positiva”).

Os comentários não só demonstram apoio à escolha de Camila, como também a busca pelo desejo em ter a papete Chanel da publicação, artigo de luxo de acesso restrito e

12 Manteve-se a redação original dos comentários.

inacessível. Além disso, a forma e a linguagem como as comentadoras escrevem para Camila demonstram o imaginário de proximidade com a influenciadora. No último comentário, por exemplo, a pessoa afirma que Camila “vai usar muito” o calçado, e a chama pelo apelido “Camiii”. É possível estabelecer, portanto, a relação com o processo de identificação-projeção (MORIN, 2002). Nesse sentido, nota-se que o estilo de vida de Camila se torna um objeto de desejo (“projeção”), que, atrelado à linguagem informal, utilizada pela influenciadora, se parece mais perto da realidade dos comentadores do que de fato é. Os comentários reforçam, assim, o sentimento de proximidade e amizade do público com Camila, e revelam desejos dos seguidores, atrelados à sociedade de consumo, e ao status social que a compra de tal produto por significar, como afirma Canclini (1995): “Tudo o que eu queria” e “Resolveria minha vida kkkkkk”.

Surge, também, a categoria classificada como “Casamento”, representando 6,7% da amostra, em que comentadores sugerem que Camila irá se casar, ao associarem a legenda da publicação (“something blue”) com uma superstição de casamento em que a noiva deve usar algo ou algum amuleto de cor azul para atrair sorte. É possível reforçar, por esses comentários, a noção de proximidade que os comentadores criam com a influenciadora. Mesmo Camila não tendo falado ou escrito nada sobre casamento, os comentadores parecem querer demonstrar que são próximos dela, ou até darem sugestões e palpites a respeito de sua vida, como mostram alguns comentários abaixo.

AI MEU DEUS VAI CASAR???? meu coracaooo (Classificação “Casamento”).

“Something blue” vem casamento ai? 🙄🙄 (Classificação “Casamento”).

Eitaaa... casou? (Classificação “Casamento”).

Por fim, os comentários negativos representam a minoria, classificados em “Rechaço” (8%) e “Aparência negativa” (7,3%). Na categoria “Rechaço”, notamos comentários mais irônicos em relação à sandália, e que discordam do gosto de Camila, como apresentado abaixo; que reforçam o sistema de *fast fashion*<sup>13</sup>, indicando que marcas mais acessíveis

13 O termo, de acordo com Santos (2017, p. 2), é “forjado pelas grandes corporações do mundo da moda para fazer referência à produção rápida, compacta e contínua de novas coleções de roupas em um curto período de tempo, envolvendo alta circulação de mercadorias nas prateleiras”.

apresentam opções semelhantes às de luxo, e como a moda ainda é, na maior parte do tempo, ditada pelas classes mais altas. Os *emojis* são vistos mais uma vez reforçando o humor, a ironia das mensagens.

Mainha tem uma igualzinha preta da grendene deve ter custado a mesma faixa de preço 😂😂 (Classificação “Rechaço”).  
Só pq é Chanel, a maioria acha lindo. 🙄 (Classificação “Rechaço”).  
Sandalia feia (Classificação “Aparência negativa”).  
Isso é a coisa mais horrenda é deselegante que já inventaram (Classificação “Aparência negativa”).  
Gente, sério que isso vai virar moda ou já virou! misericórdia... 🙄 (Classificação “Aparência negativa”).  
Achei a sandália linda não, gente. Desculpa! (PS: Lagerfeld se batendo no outro lado da vida de ódio quando alguém escreve isso.. hahah) (Classificação “Rechaço”).  
Que medonha. Me deu vontade zero de ter uma. Nem a blogueira conseguiu me convencer. 😂 (Classificação “Rechaço”).

Como dito, apesar de existirem comentários negativos, eles representam a minoria (cerca de 15,3% da amostra), possibilitando notar que Camila tem apoio de seu público em postagens que dizem respeito ao seu estilo e escolhas de consumo. E, mesmo que ela frequentemente fale sobre o “consumo consciente” e sobre sustentabilidade, como mostramos anteriormente (e até participe de campanhas publicitárias de marcas nacionais, como Arezzo<sup>14</sup> e Melissa<sup>15</sup>), a influenciadora acaba por causar o sentimento de projeção entre parte dos seus seguidores, marcado pela busca pelo consumo do luxo.

Como forma comparativa, buscamos trazer uma postagem com características semelhantes à de Camila no perfil do blog Garotas Estúpidas, no Instagram, com o objetivo de identificar aproximações ou distanciamento nas formas de percepção de uma informação de moda nas páginas distintas, e as marcas de subjetividade presentes.

O *post* traz duas fotos estáticas em formato de carrossel que retratam uma papete da grife internacional Prada — um modelo parecido com o de Chanel, postada no perfil de Camila. Ou seja, a publicação também apresenta um portfólio de produtos de luxo pouco acessíveis para grande parte das pessoas.

14 Ver: <https://www.arezzo.com.br/mundoarezzo/novidades/conheca-a-camila>.

15 Ver: <https://www.melissa.com.br/p/melissa-dare-strap-camila-coutinho/33656>.

A postagem foi realizada no dia 8 de fevereiro de 2022, e, até dia 7 de abril de 2023, contava com 2.930 curtidas e 143 comentários. Aqui, já é possível pontuar a diferença de curtidas entre as publicações e o maior “engajamento”<sup>16</sup> na página de Camila. Mesmo que a publicação no perfil pessoal de Coutinho tenha sido feita dois anos antes, ainda assim o número de curtidas é muito maior em sua página: 17.785 curtidas, contra 2.930 no perfil do GE, apesar do número parecido de comentários. Aqui, vale ressaltar que o pico de engajamento em uma publicação ocorre nos primeiros dias que ela é feita, já que as postagens mais novas<sup>17</sup> são as que aparecem primeiramente na rede social. Por isso, o fato de os *posts* terem sido realizados em anos diferentes não interfere, neste momento, na base comparativa.

Foram encontradas, nos comentários analisados, as mesmas categorias estabelecidas na análise da publicação de Camila, excluindo-se a de “Casamento”, que não foi identificada aqui, conforme mostramos no Quadro 3 abaixo. Vale ressaltar que, ao contrário do que acontece com a postagem de Camila, a publicação aqui tem um tom maior de debate, de questionamento, mesmo que de forma superficial, já que a legenda se inicia com a pergunta: “Polêmico ou estiloso: qual é a sua opinião sobre essa sandália da Prada?”.

No caso da publicação do GE, os comentários foram analisados e categorizados nas classificações: “Desejo de consumo”, “Rechaço”, “Marcação”, “Conforto”, “Aparência negativa” e “Aparência positiva”.

---

16 Engajamento, no Marketing Digital, ocorre quando um usuário realiza ativamente uma ação com um conteúdo em uma rede social. Essa ação pode ser um clique, um comentário e até uma curtida, entre outras. Em geral, é metrificado em relação ao alcance do *post* ou ao número de seguidores, em uma taxa de engajamento. VOLPATO, Bruno, Engajamento: o que é, como calcular e como melhorar nas redes sociais da sua empresa. *Resultados Digitais*, 7 jun. 2023. Disponível em: <https://resultadosdigitais.com.br/marketing/engajamento/#:-:text=Engajamento%2C%20no%20Marketing%20Digital%2C%20ocorre,em%20uma%20taxa%20de%20engajamento>. Acesso em: 21 maio 2023.

17 Disponível em: <https://tecnoblog.net/responde/instagram-feed-ordem-cronologica/>. Acesso em: 21 maio 2023.

Página	Garotas Estúpidas
Publicação	
Legenda	<p>Polêmico ou estiloso: qual é a sua opinião sobre essa sandália da Prada?</p> <p>Sabe aquele ditado popular que diz "como pisar em nuvens"? Essa deve ser a sensação de calçar esse sapato da maison, que é feito de um tecido como se fosse de toalha, sabe?</p> <p>Vale lembrar que essa não é a primeira vez que a Prada investe no tecido. A maison já lançou um slide com o mesmo material e, agora, aposta nessa versão com velcro.</p> <p>E aí, o que você achou?</p>
Tipo de publicação	Carrossel no <i>feed</i> com duas fotos
Data da publicação	8 de fevereiro de 2022
Nº de curtidas	2.930 curtidas (até 7 de abril de 2023)
Nº de comentários	143 comentários (até 7 de abril de 2023)

Quadro 3 – Post 1: GE

Fonte: Elaboração das autoras.

Subcategoria	Descrição do Conteúdo	Quantidade
Desejo de consumo	Comentários que sugerem o desejo do comentador em ter o calçado.	21
Rechaço	Comentários que criticam o calçado de forma direta ou irônica.	42
Marcação	Comentadores que mencionam outros perfis na publicação para convidá-los a acessar o conteúdo.	11
Conforto	Comentadores que identificam o calçado como confortável.	5
Aparência negativa	Comentários que sugerem que a aparência não é agradável.	40
Aparência positiva	Comentários que sugerem que a aparência é agradável.	24
<b>TOTAL:</b>		<b>143</b>

Quadro 4 – Comentários na postagem 1 de GE

Fonte: Elaboração das autoras.

Nota-se, primeiramente, que, diferentemente da publicação de Camila, em que a maioria dos comentários são positivos, o *post* do GE gerou mais reações de rechaço (42 comentários) e crítica à aparência do calçado (40 comentários), representando 57,3% do material analisado. Os *emojis* aqui reforçam a ironia, mas também o espanto e a estranheza provocados pelo produto. Entende-se, é claro, que os comentários respondem, assim, ao questionamento feito pelo *post* de forma negativa. Entre as reações, destacam-se:

Nem em casa 😞 (Classificação "Rechaço").  
Na Renner tem. Sem a grife. (Classificação "Rechaço").  
😞 coisa feia Affff (Classificação "Aparência negativa").  
É só uma pantufa , uma pantufa caríssima , uma pantufa pra quem vive numa bolha (Classificação "Rechaço").  
Moda para aqueles que pensam que "é bonito ser feio"! (Classificação "Rechaço").  
Creedo (Classificação "Aparência negativa").  
O lysoform vem junto? (Classificação "Rechaço").  
O diabo veste prada mesmo! 😏 (Classificação "Rechaço").  
Afff... horrível. Tem conforto mais bonito. (Classificação "Aparência negativa").  
Péssimo gosto. Mas está escrito Prada né...então mta gente compra. (Classificação "Rechaço").  
Minha rinite gritou 😏 (Classificação "Rechaço").  
Se fosse da Raquel calçados todo mundo acharia horrível (pq é), mas sendo da Prada a galera acha lindo! (Classificação "Rechaço")  
Eu achei horrorosa, mas taí a beleza das coisas, tem espaço pra todo mundo (Classificação "Aparência negativa").

Assim, de forma oposta ao que se nota na página de Camila, em que mais de 70% dos comentários são positivos e de apoio à influenciadora, no perfil do *Garotas Estúpidas*, apesar da semelhança entre as papetes, prevalecem as mensagens negativas e até menos superficiais, que vão além da opinião que simplesmente classifica o produto como "bonito" ou "feio". Existem questionamentos, inclusive, sobre o fato de muitas pessoas apoiarem e gostarem da sandália pelo simples fato de ela pertencer a uma grife de luxo.

Além disso, alguns comentários mostram que o público parece ter conhecimento de moda, uma vez que não fazem apenas comentários de juízo de valor, mas também criam relação com outros conteúdos, como a conexão estabelecida entre o produto e o filme *O diabo veste Prada*: "O diabo veste prada mesmo! 😏".

Por outro lado, ainda assim existem os comentários mais positivos, que reforçam o desejo de consumo, porém apontam mais consciência a respeito do alto custo do produto

e reforçam a busca por opções nacionais de produtos semelhantes, mais próximas à realidade dos comentadores. Esse aspecto também aparece nos comentários na postagem de Camila, mas com menos destaque. Seguem exemplos abaixo.

eu amo e quero!!!!!! mas esperando alguma marca nacional fazer uma parecida! Hahahaha (Classificação "Desejo de consumo").

Lindas demaaaais 😍, a @nike lançou outra muito linda tbmm (Classificação "Aparência positiva").

Se eu tivesse dinheiro super compraria...deve ser mega confortável (Classificação "Desejo de consumo").

Eu ignoraria o meu orgulho contra papetes por uma dessas! (Classificação "Aparência positiva").

Inferre-se, assim, que a página do GE estabelece um vínculo diferente com os comentadores em relação à de Camila. Entende-se que a linguagem mais informativa, e até mais próxima da jornalística, diminui a sensação de proximidade criada com o leitor. A foto, por exemplo, traz apenas o produto, sem um pé humano calçando-o. Apesar de o nome de Camila Coutinho estar ligado ao perfil do site, não se veem aqui comentadores fazendo referência à influenciadora, mesmo quando as postagens elogiam o conteúdo apresentado.

### Considerações finais

Neste artigo, tivemos como objetivo investigar a percepção de moda dos seguidores de diferentes perfis no Instagram, ambos ligados à influenciadora digital Camila Coutinho: um deles de tom personalista, e o outro com caráter informativo (originado do blog Garotas Estúpidas). Nota-se que os comentadores, na página pessoal de Camila, parecem apoiá-la sem muitos questionamentos ou análises mais críticas e profundas sobre suas escolhas e aquilo que compartilha, identificando-se com seu modo de estar no mundo e se projetando sobre ela, sobre o seu status social e estilo de vida luxuoso. A informação de moda, nesse cenário, é consumida de maneira a reforçar vínculos identitários, e o debate social em torno do tema pouco aparece. Os comentadores, por exemplo, não questionam a defesa de Camila por um consumo mais sustentável, que surge em destaque em outras de suas publicações, e parece entrar em contradição com esse *post*.

Na página do GE, por outro lado, os seguidores parecem se posicionar de forma mais distante e crítica sobre o assunto. Aqui, eles reforçam perspectivas questionadoras, ainda que demonstrem seu apreço sobre a moda e, em alguns casos, pelo que é proposto pelo mercado das *maisons*. Ou seja, consumo de moda é um traço importante no modo como os seguidores da página estão se colocando nas mensagens. Além disso, mesmo que o perfil do *Garotas Estúpidas* busque manter em evidência o nome de Camila Coutinho (e suas fotos continuem a aparecer no canal), percebe-se que a figura da então blogueira se perde, e seu nome nem aparece nas postagens dos seguidores das páginas.

Assim, vemos que a informação é tratada e consumida de forma diferente nos dois perfis, o que nos leva a dizer que as influenciadoras digitais, e seu personalismo, nem sempre contribuem para que a discussão profunda sobre a moda, como sistema reflexivo e modo de se posicionar no mundo, se dissemine nas redes sociais. Em vez disso, pelo que se pode notar na percepção sobre a moda de vários dos seguidores de uma dessas personalidades, a relação com o vestuário surge atrelada aos valores do mercado, revelando marcas de projeção identitárias baseadas no status econômico.

## Referências

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARTHES, Roland. *Inéditos*. Imagem e Moda. v. 3. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern; Guilherme F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

CANCLINI, Néstor G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. Tradução Cristina Coimbra. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

ELMAN, Débora. *Jornalismo e estilo de vida: o discurso da revista Vogue*. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

HERSCOVITZ, Heloisa Golbspan. Análise de conteúdo em jornalismo. In: LAGO, Cláudia.; BENETTI, Marcia. *Metodologia de pesquisa em jornalismo*. Petrópolis: Vozes, 2007.

HINERASKY, Daniela Aline. Sou bela, consumo e falo de mim: a invasão das ego-bloggers. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., Fortaleza, 2012. *Anais...* Fortaleza: Intercom, 2012.

JOFFILY, Ruth. *O jornalismo e produção de moda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

KARHAWI, Issaaf. Influenciadores digitais: conceitos e práticas em discussão. *Revista Comunicare*, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 46-61, jun. 2017.

KNOPP, Glauco da Costa. A influência da mídia e da indústria da beleza na cultura de corpolatria e na moral da aparência na sociedade contemporânea. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., Salvador, 2008. *Anais...* Salvador: Enecult, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

RECUERO, Raquel. Hipertexto cooperativo: uma análise da escrita coletiva a partir dos blogs e da Wikipédia. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 22, dez. 2003.

SCALZO, Marília. *Jornalismo de revista*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2021.

submetido em: 22 jun. 2023 | aprovado em: 23 jun. 2023

## **Balizamentos da crítica:** diversidade e ativismo em plataformas audiovisuais<sup>1</sup>

### ***Guidelines of criticism: diversity and activism in audiovisual platforms***

*Thiago Siqueira Venanzoni<sup>2</sup>, Rosana de Lima Soares<sup>3</sup>*

- 
- <sup>1</sup> Uma versão preliminar do artigo foi apresentada no 32º Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (São Paulo, ECA/USP, 2023).
  - <sup>2</sup> Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professor de Comunicação e Audiovisual no Centro Universitário FMU FIAM-FAAM em São Paulo. Integrante do Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas da ECA/USP (MidiAto). E-mail: thiago.venanzoni@gmail.com.
  - <sup>3</sup> Professora livre-docente no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e no Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Coordenadora do Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas da ECA/USP (MidiAto) e bolsista de Produtividade em Pesquisa (CNPq). Autora, entre outros, de *Sutileza e grosseria da exclusão nas mídias* (São Paulo, Alameda/Fapesp, 2020). E-mail: rolima@usp.br.

**Resumo** Este artigo visa debater a função e o papel da crítica midiática na organização de conteúdos presentes em plataformas ou agregadores audiovisuais. Parte-se do entendimento de que aspectos da crítica condicionam desde a produção e sua elaboração, articulando-se às demandas dos realizadores, e se consolidam na recepção e mediação com os públicos, construindo uma rede a partir de um complexo crítico encontrado na *mediação midiática*. Percebe-se, nessa produção, um circuito midiático das plataformas ou agregadores em três níveis: a) a crítica dos produtores; b) a mediação crítica da curadoria; e c) a recepção crítica do público.

**Palavras-chave** Crítica midiática, plataformas audiovisuais, filmes brasileiros, curadoria, mediação.

**Abstract** This article aims to debate the function and role of media criticism in the organization of content present on platforms or audiovisual aggregators. From the understanding that aspects of criticism influence from the production processes and its elaboration, which are articulated to the demands of filmmakers and are consolidated in the reception and mediation with the public, building a network from a critical complex found in *media mediation*. This production shows a media circuit of platforms or aggregators on three levels: a) the criticism of the producers; b) the critical mediation of curatorship; and c) the critical reception of the public.

**Keywords** Media criticism, audiovisual platforms, Brazilian movies, curation, mediation.

A criação, circulação e consumo audiovisual têm passado, nas duas primeiras décadas do século XXI, por transformações de padrões e modelos. Desde a criação da Agência Nacional de Cinema (Ancine), em 2001, com a formulação de políticas culturais no processo de reindustrialização do audiovisual nacional (IKEDA, 2015) – tais como a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), em 2006, e os avanços a partir da Lei do SeAC de 2011 – as estruturas de produção tiveram alterações tanto em relação à diversidade territorial quanto ao crescimento quantitativo das narrativas criadas (VENANZONI, 2021). Além das novas dinâmicas, nos últimos anos o setor convive mais fortemente com a presença de plataformas audiovisuais em busca de obras originais, que vêm determinando algumas regras nesse quadro.

Essas alterações não significam, contudo, uma mudança permanente ou definitiva dos modos tradicionais de produção diante dessa nova realidade. As empresas globais que administram as plataformas ou agregadores de narrativas e conteúdos audiovisuais representaram cerca de  $\frac{1}{4}$  do consumo em domicílios no país em 2022 (KANTAR IBOPE MEDIA, 2022)<sup>4</sup>. Ainda assim, não é possível ignorar que elas consolidam um novo processo no audiovisual, que resulta em execuções recentes na distribuição de formatos em áudio, com a maior adesão aos podcasts, e em vídeo, com o crescimento do vídeo sob demanda (VoD), por meio de plataformas ou agregadores de vinculação desses formatos. Essas mudanças no sistema de recepção impõem outras realidades nos modos de produção, organização curatorial e formas de visibilidade no campo audiovisual, trazendo desafios para a análise e a pesquisa acadêmicas.

Tendo em vista esse contexto, este artigo busca refletir sobre a função e o papel da crítica midiática na organização de conteúdos presentes em plataformas ou agregadores audiovisuais. Parte-se do entendimento de que aspectos da crítica condicionam a produção e sua elaboração, e se consolidam na recepção e mediação com os públicos, construindo uma rede a partir de um complexo crítico encontrado na *mediação midiática*. O texto se propõe a apontar novos balizamentos da crítica que articulem três modos de circulação de produções audiovisuais em plataformas ou agregadores. O primeiro balizamento da crítica é percebido na rotina de *produção*, considerando desde a concepção da proposta – na etapa de pré-produção –, até aspectos relacionados à locação, direção de arte, seleção de elenco e escolhas narrativas, montagem e pós-produção.

O audiovisual brasileiro e sua indústria, estruturados em políticas culturais públicas do setor, tiveram sua ampliação de investimentos por meio de ferramentas de fomento e vivenciaram, em especial a partir de 2016, o lançamento de narrativas seriadas nacionais, além das estrangeiras. A série brasileira *3%*, criada por Cesar Charlone e Pedro Aguilera, e veiculada naquele ano pela plataforma Netflix, foi uma das primeiras a apresentar dinâmicas

---

4 De acordo com dados da Kantar Ibope Media (2022), os serviços de streaming representam 21% do consumo em casas brasileiras, enquanto o consumo linear em grade ainda corresponde a 79% dos lares no país. Os dados são medidos a partir de uma mescla entre a tecnologia de análise de dados de televisões tradicionais, nomeado como PeopleMeter DIB 6, com informações produzidas por roteadores de domicílios, tecnologia chamada de Focal Meter (FM).

de financiamento baseadas em rodadas de negócios e *pitchings*<sup>5</sup> de apresentação do projeto para uma banca avaliadora organizada pela empresa, inovando os procedimentos e estratégias de produção audiovisual nesse modelo de negócio (CASALOTTI; VENANZONI, 2022).

A partir da padronização das plataformas globais, outras formas de encaminhamento de projetos passaram a fazer parte dessa produção. Apresenta-se um segundo aspecto da crítica na dimensão da *curadoria*, e nas escolhas de séries e filmes incorporados às plataformas de distribuição. Em relação à Netflix, os requisitos de aceitação de um projeto inédito ou licenciamento de um produto vão desde o uso de equipamentos obrigatórios, como câmeras autorizadas, até correções de cores e outros elementos técnicos de produção e pós-produção<sup>6</sup>, chegando às escolhas narrativas e estilísticas. Para adquirir algum projeto original ou um produto finalizado, a empresa obriga que a produção seja representada por agentes autorizados, executivos do setor, distribuidores ou demais parceiros que tenham relacionamento com o grupo. Essas normas e obrigatoriedades garantem a padronização das produções, gerando uma unificação temática e expressiva reconhecida pelos usuários da Netflix e permitindo a identificação dos espectadores com as obras.

A curadoria por projetos<sup>7</sup> é um elemento presente em outras empresas, que abrem rodadas de apresentação para desenvolvimento e compra de produções e para licenciamento de produtos finalizados ou em etapas avançadas de finalização. O processo tem como foco propostas que se alinham a eixos temáticos e gêneros pré-estabelecidos em suas plataformas, e que sejam chanceladas por seus públicos. Esse modo de curadoria se associa a uma *rede crítica*, já que define, por meio de concepções anteriormente estabelecidas, os programas que serão desenvolvidos e chegarão à apreciação de avaliadores – seja pelo modelo das rodadas e *pitchings*, seja pelo modelo de entrada por agentes e produtores executivos associados às plataformas.

---

5 Os *pitchings* são formatos de apresentação que consideram a objetividade e a concisão do projeto e, ao mesmo tempo, exigem que ele atenda as obrigações pré-definidas pela rodada de negócios no campo audiovisual. Entre essas obrigações incluem-se, muitas vezes, os temas pertinentes à avaliação.

6 Disponível em: <https://abcine.org.br/site/requisitos-de-producao-e-pos-producao-para-as-series-e-filmes-originais-netflix/>. Acesso em: 17 fev. 2023.

7 Define-se “curadoria por projetos” como um modelo curatorial presente nas estruturas atuais de seleção das produções para as plataformas audiovisuais. Em especial, por inferir em todas as etapas de produção, em alguns casos desde sua concepção e desenvolvimento até a circulação das narrativas organizadas nas plataformas digitais, é adotada a ideia de um modelo que se sintetiza na fase de projetos.

As mediações (COULDRY, 2008; SILVERSTONE, 2002) se tornam uma amálgama desse complexo crítico e se materializam mais claramente no terceiro aspecto em apreciação neste artigo, qual seja, o da *recepção crítica* às obras e às plataformas. Considerando esse consumo audiovisual contemporâneo como uma “tecnologia” e uma “forma cultural”, a exemplo do que Raymond Williams afirmara sobre a televisão (WILLIAMS, 2016), pode-se dizer que os modos de recepção presentes discursivamente nos aspectos anteriores – da produção e da curadoria – materializam-se no consumo cultural organizado em torno das produções vinculadas a essa lógica industrial. O conceito de “fluxo”, central no estudo de Williams, torna-se um operador metodológico importante nos estudos das mídias tradicionais – como o rádio e a televisão –, bem como daquelas advindas dos meios digitais on-line, como as plataformas ou agregadores audiovisuais.

Se a tecnologia se refere a certos conhecimentos sistematizados em meios e processos audiovisuais, combinando e recombinao mídias anteriores, a internet trouxe ferramentas que, como a televisão, caracterizam-se por serem um meio híbrido, que conjuga demandas, necessidades e desejos. As “formas culturais” são indissociáveis dos aparatos tecnológicos, pois neles circulam e se transformam, modificando as próprias mídias, a exemplo do que se presencia no borramento de fronteiras entre documental e ficcional, ou entre informação e entretenimento. A tecnologia das plataformas ou agregadores não apenas direciona conteúdos para seus espectadores, mas permite, retroativamente, que os usuários opinem sobre eles, interferindo nas linguagens ali criadas e difundidas.

Ainda que a medição da audiência ou modelos de consumo cultural de obras audiovisuais existam há tempos em estruturas de produção executiva, tanto em emissoras de televisão como na publicidade, é possível considerar uma alteração nos modos de ordenação do complexo crítico em plataformas ou agregadores audiovisuais sob demanda. O artigo pretende, portanto, contribuir com o debate sobre a crítica diante desse cenário.

Para essa tarefa, serão considerados, primeiramente, os aspectos da crítica midiática em seus níveis conceituais e analíticos. Outro ponto a ser refletido no complexo crítico atual são as dimensões de visibilidade e reconhecimento articuladas aos modelos de curadoria por projetos. E, por fim, a rede crítica será problematizada a partir de plataformas ou agregadores audiovisuais representativos desses fenômenos. A análise será realizada por meio de um *corpus*

que não participa do chamado *mainstream* das *bigtechs* ou *majors*, por meio da apresentação de duas plataformas ligadas a produtoras e associações nacionais consideradas de menor impacto na distribuição<sup>8</sup>: Todes Play, plataforma da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (Apan), e Cardume, plataforma de distribuição de curtas e médias-metragens ligada à Fuskazul Filmes, produtora que administra o portal, sua curadoria e suas ações.

A escolha dos objetos se justifica como apreciação do campo e da indústria audiovisual hoje, em que outras articulações se colocam nos usos e apropriações das plataformas. Acredita-se, igualmente, que a maneira de demonstrar essas relações se estabelece mais claramente quando é reconhecida a presença desse modelo em espaços independentes, para além das lógicas usuais de circulação e consumo. A aposta deste artigo, portanto, é que o complexo crítico proposto perpassa o atual modelo de plataformas audiovisuais, tornando-se um caminho privilegiado de demonstração por meio de projetos alternativos às formas globais estabelecidas.

### Alguns aspectos da crítica midiática

Os desafios trazidos ao debate da crítica na cultura midiática são inúmeros, já que a partir dele se instauram diversas problematizações em relação às novas modalidades audiovisuais, especialmente em mídias digitais e redes sociais. Entre elas, destacam-se três eixos que auxiliam na percepção: a) dos critérios e valores da crítica de mídia; b) da interação social entre críticos e públicos; e c) de teorias e metodologias para a crítica (SOARES; SILVA, 2016). O primeiro deles está voltado ao exame da crítica e da metacrítica midiáticas; o segundo, às relações entre a crítica midiática e a cultura audiovisual; e o terceiro investiga o que pode ser denominado de “políticas da crítica” (SILVA; SOARES, 2019), visando tensionar análises de cunho formalista para inseri-las em contextos históricos.

Se, em suas origens, a crítica pode ser definida como a capacidade de julgar, decidir, explicar e interpretar determinados fenômenos sociais ou, ainda, como a faculdade de pensar e discernir, quando mobilizada para o estudo da comunicação e das mídias algumas

---

8 Ainda que, muitas vezes, as plataformas ou agregadores de nichos de público mais específicos obtenham mais impacto social do que grandes corporações – já que alcançam com maior precisão os espectadores pretendidos –, o termo “impacto” está sendo usado no sentido mercadológico de medição de alcance, distribuição e difusão.

questões se impõem, expandindo suas bordas. Dentre elas, elenca-se aquelas que têm ocupado os interesses na configuração de um campo específico, começando pela indagação sobre o que pode ser chamado de crítica midiática para, em seguida, buscar onde ela se encontra, quem a realiza, quais seus objetivos e objetos específicos.

A constante inquietação sobre a necessidade e a vontade de se criticar a mídia, bem como o mapeamento daquilo que nela circula (seus gêneros e formatos), dos textos críticos nela publicados (por profissionais ou especialistas) e dos comentários inseridos em blogs e redes sociais (pelos espectadores ou fãs) são parte de um empreendimento crítico mais amplo, em que crítica e metacrítica midiáticas se tornam complementares e indissociáveis. É assim que se pode pensar a crítica midiática desde seu exterior, nos casos em que a interação entre os sujeitos é feita por intermédio das mídias, engendrando processos de mediação (SOARES; SILVA, 2016); ou desde seu interior, em que a crítica se volta para a própria mídia, *metacriticamente*, dobrando-se sobre processos inseridos nas próprias obras e veiculados nas mídias, instaurando processos de midiaticização (PAGANOTTI; SOARES, 2019). Em ambos os casos, crítica e metacrítica manifestam-se tanto nos meios corporativos como naqueles considerados alternativos.

Nessas interseções, a crítica midiática, ao contrário das críticas tradicionais da literatura ou do cinema, é um campo em constante elaboração. Voltada a objetos muitas vezes considerados menores ou desprestigiados, enfrenta um duplo desafio: apreciar as obras às quais se dedica e, ao mesmo tempo, voltar-se sobre si mesma para justificar sua necessidade. Tendo na crítica televisiva um dos lugares de maior presença – seja em sentido mais restrito, em canais abertos, em canais por assinatura ou por streaming –, a crítica midiática se conforma na interface entre estética, política e ética, desafiando discursos cristalizados e apontando suas aberturas. No caso da televisão e suas derivações digitais, o preconceito ainda parece compor não apenas a relação da crítica canônica com esse meio, mas também a relação de amor e ódio despertada em seus espectadores. Um sintoma disso, nas palavras do crítico de televisão Mauricio Stycer, é que “chama a atenção o pequeno número de profissionais que se dedicam a essa tarefa”, já que “diferentemente do que ocorre em outras áreas (...), atendidas por muitos críticos especializados, são raros os veículos que mantêm ao menos um especialista de TV em seus quadros” (STYCER, 2016, p. 17).

Não é apenas a crítica televisiva, entretanto, que tem padecido de certa deslegitimação. Também a crítica cinematográfica – um dos pilares da crítica moderna, juntamente com a crítica literária – tem experimentado certa crise, relacionada, entre outras razões, à disseminação de plataformas ou agregadores de conteúdos em mídias digitais, incluindo aquelas espelhadas no modelo televisivo. Ao se despedir de sua coluna em *The New York Times*, o crítico norte-americano Anthony Oliver Scott – que, após vinte anos de trabalho e mais de 2 mil colunas publicadas sobre cinema, passará a escrever sobre literatura em *The New York Times Book Review* – afirma:

O apocalipse atual é que o streaming e a ansiedade da covid estão conspirando para acabar com o cinema como o conhecemos, deixando um punhado de sucessos de bilheteria e filmes de terror orientados por IP<sup>9</sup> para manter os cinemas funcionando enquanto ficamos sentados em casa assistindo a séries documentais, distopias e ocasionais crises de consciência do filme de arte. [...] O público necessário para sustentar um trabalho original e ambicioso é narcotizado por algoritmos ou distraído por *doomscrolling*<sup>10</sup>. O estado dos filmes é muito ruim (SCOTT, 2023, tradução nossa)<sup>11</sup>.

O crítico relata que o espaço cultural – que possibilitava uma pluralidade de filmes – parece estar diminuindo, ao contrário do que se poderia supor ao olhar a proliferação de redes sociais, plataformas digitais ou números de lançamentos audiovisuais. Ainda que haja muitos bons filmes, relata Scott, há um grande volume de obras derivadas de franquias, filmes de gêneros populares ou super-heróis, limitando o que antes se via como um espaço largo e frutífero de diversidade não apenas temática, mas também estilística. Dessa forma, ao observar as plataformas, uma promessa se anuncia: a de que em seus *movimentos curatoriais* outras vinculações (do lado da produção) e novas interpretações (no lado da recepção) possam ser ensaiadas.

9 I.P.-driven, no original, são modelos de negócios que visam impulsionar vendas e lucros de maneira não linear, por meio de ativos de tecnologia. As grandes empresas do setor (Apple, Amazon, Google, Microsoft e Facebook) são baseadas nesse modelo.

10 Criada em 2020, no auge da pandemia da covid-19 no mundo e cercada de medos e incertezas, em tradução livre a expressão pode ser lida como “rolagem da desgraça, ou compulsão pela leitura de más notícias com uso de redes sociais em celulares, tablets e computadores”. Esse comportamento foi bastante descrito nos anos iniciais da pandemia, pois geralmente era causador de mais ansiedade ou estados depressivos, já que nesse grau de obsessão a leitura feita não redundava em informação.

11 No original: “The current apocalypse is that streaming and Covid anxiety are conspiring to kill off moviegoing as we have known it, leaving a handful of I.P.-driven blockbusters and horror movies to keep theaters in business while we mostly sit at home bingeing docuseries, dystopias and the occasional art-film guilt trip. (...) The audience necessary to sustain original and ambitious work is narcotized by algorithms or distracted by doomscrolling. The state of the movies is very bad”.

Nesse sentido, ao se considerar os balizamentos da crítica em plataformas audiovisuais, uma variedade de narrativas se apresenta, ampliando possibilidades de criação, circulação e consumo de conteúdos informativos ou de entretenimento. Se, no campo da crítica midiática, as fronteiras entre gêneros e formatos se tornam cada vez mais tênues, ainda assim pode-se estabelecer uma dinâmica de produção e recepção que desliza dos meios tradicionais para aqueles independentes, passando por associações e grupos institucionalizados (casos das plataformas analisadas no artigo), até chegar aos coletivos periféricos ou movimentos ativistas. Assumindo que a internet se coloca como solo comum no qual se distribuem e circulam essas produções, temas e abordagens variados passam a fazer parte desses espaços digitais, voltados para seus territórios de origem e modos de atuação política e cultural.

Cabe à crítica midiática, como dito acima, estabelecer critérios e parâmetros para seu exercício, observar a interação social entre crítico e públicos, propor um arcabouço conceitual e, ainda, levar em consideração a diversidade de objetos empíricos midiáticos em que produtores e receptores se aproximam. Nessa visada: como fazer a crítica de práticas e produções midiáticas na variedade de seus aspectos estéticos, políticos e éticos, considerando as diferentes esferas de produção e recepção, criação e circulação, realização e consumo? Qual o papel político da crítica de mídia em tempos de autoritarismos e conservadorismos?

A fim de apontar, de modo mais específico, algumas interrelações entre o complexo crítico, o circuito midiático e as plataformas audiovisuais, serão abordados a seguir aspectos relacionados à curadoria em sua dimensão crítica, bem como os trajetos percorridos em suas diferentes configurações no Brasil.

### **A rede crítica e as plataformas audiovisuais**

Embora plataformas globais ou outras de caráter local sejam integrantes de uma cultura audiovisual mais ampla, em que convivem de modo assimétrico e por vezes divergente, não é intuito do artigo aprofundar tais diferenças, tampouco discorrer sobre processos de datificação e algoritmização de seus conteúdos, ou de sua interferência na reprodução de desigualdades e desinformação. Desse modo, o texto se volta a questões presenciadas em plataformas audiovisuais independentes e suas implicações no cotidiano e na cultura, destacando aquelas dotadas de impacto e alcance social junto a segmentos específicos

de públicos e que, assim, problematizam, por seu caráter ativista e engajado, o cenário dominado pelas plataformas globais. A crítica e a política se instauram nesse contraponto gerado por plataformas locais, entre elas a Cardume e a Todes Play, e em experiências de plataformas públicas de conteúdos audiovisuais, tais como a *Cine.Ar*, do Instituto de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa), órgão público da Argentina, e a *Retina Latina*, plataforma que reúne órgãos de países como Bolívia, Peru, Colômbia, Uruguai e México.

É importante pontuar que essa dimensão crítica e política das plataformas independentes também se refere ao caminho inverso de *big datas*, ou seja, na recusa aos processos de datificação e algoritmização tão presentes nas plataformas globais, ainda que mantendo alguns procedimentos de organização e circulação semelhantes a outros conteúdos presentes em mídias digitais on-line. Ainda que em plataformas ou agregadores de conteúdos audiovisuais a curadoria por projetos tenha se tornado uma prática recorrente, pode-se afirmar que a definição referente à curadoria não é algo recente no campo do audiovisual e, sobretudo, no campo cultural brasileiro. Na perspectiva das políticas culturais no país, desde a fundação dos instrumentos públicos de cultura a partir dos anos de 1930, a presença de editais passou a moldar as produções no campo.

No período da Era Vargas, em especial com a ditadura do Estado Novo a partir de 1937, alguns instrumentos de políticas culturais foram criados, tais como a Superintendência de Educação Musical e Artística; Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936); Serviço de Radiodifusão Educativa (1936); Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937); Serviço Nacional de Teatro (1937); Instituto Nacional do Livro (1937); e o Conselho Nacional de Cultura (1938). Essa política sistemática se baseia, especialmente, em práticas adotadas na cidade de São Paulo por Mário de Andrade durante seu período no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, entre 1935 e 1938. Esse resgate histórico se mostra um viés relevante, pois não é incomum uma crítica ao modelo adotado e reiterado desde esse período.

Apesar de se mostrar revolucionário, o projeto apresenta um caráter marcadamente iluminista, “de imposição da cultura de elite e a desatenção com o tema do analfabetismo em uma sociedade tão excludente como a brasileira” (RUBIM, 2007, p. 104). Além desse fator histórico e visível até os dias atuais, destacamos a organização por projetos como um modelo característico dessa marca iluminista nas políticas culturais adotadas no país, na construção da

“distinção” (BOURDIEU, 2007) entre semelhantes e diferentes – ainda que em nome do combate às desigualdades – e na prática de ordenação e hierarquização dos projetos culturais. A pesquisadora Beatriz Kala José (2007) apresenta, como forma ilustrativa dessa marca mencionada, a associação entre as políticas culturais em grandes centros urbanos, nas décadas de 1960 e 1970, e a urbanização das cidades com políticas voltadas à reforma do patrimônio público.

Dois movimentos associativos, portanto, podem ser percebidos nas políticas por projetos e no modelo de editais adotado há quase um século: seu caráter iluminista e sua estratégia comercial. Esse período foi definidor para o país eleger a curadoria por projetos como uma prática recorrente e ao longo de todo esse período progresso. Mas então, por qual motivo refletir sobre esse modelo como um paradigma, da forma como este artigo apresenta? A curadoria tem passado por alterações ao longo do tempo, em constantes reestruturações sobre o seu modelo em escala global. O autor Michael Bhaskar, em seu livro sobre curadoria, aproxima-se do histórico dessa prática, refletida na lógica de seleção colonial:

No século XIX, um novo tipo de perito, proveniente da classe média em ascensão, encontrou seu lar cultural em instituições como o British Museum e o Louvre. Ambos se deparam com o problema ainda presente de como apresentar grandes coleções para grandes públicos. Ao mesmo tempo, museus haviam se tornado uma grande competição nacional imperial; constituíram uma excelente maneira de proclamar o poderio nacional (BHASKAR, 2020, p. 58).

Esse modelo de seleção global norteará a curadoria em todo o século XX. Apresentando um exemplo do campo audiovisual e sua circulação, Bhaskar comenta sobre a forma pela qual a rede de locadoras Blockbuster, na ascensão do *home video* nos anos de 1980, já estabelecia uma divisão dentro de suas lojas. Ainda que se pudesse encontrar uma maior oferta de filmes, em geral no fundo desses espaços, a maioria das filiais “nunca tinha grande profundidade. Os clientes eram afunilados para as prateleiras dos últimos lançamentos de grande orçamento na frente da loja” (BHASKAR, 2020, p. 76). As salas de cinema acompanham essa lógica, ora atendendo demandas comerciais, em salas Multiplex, ora aproximando-se da dinâmica de mostras e festivais, e a curadoria por seleção, em salas específicas e de rua.

Esse processo se mostra como um modelo que se reafirma em tempos atuais em certas estruturas, como as salas de cinema. Para Bhaskar (2020), portanto, o desenho dessa lógica

seria como a Figura 1, em que as complexidades advindas do campo da produção recebiam qualidades e valores por meio da organização curatorial, para então chegarem ao consumo e, logo, aos consumidores. A figura, ainda que não de forma linear, representa um processo hierarquizado, em que o direcionamento da produção realizado pela curadoria – como crítica cultural – chega ao receptor de forma dispersa (ainda que não desordenada), dando às audiências pouco espaço para escolhas, negociações ou reapropriações. Esse movimento, de certo modo, mimetiza a concepção clássica da crítica, que se coloca como uma forma unidirecional de mediação entre público e obras, com caráter pedagógico e formador. E, ainda, seu caráter mercadológico, assumindo a noção de que o crítico – o curador – sabe mais do que seus leitores ou espectadores, selecionando e organizando os conteúdos que serão a eles apresentados.

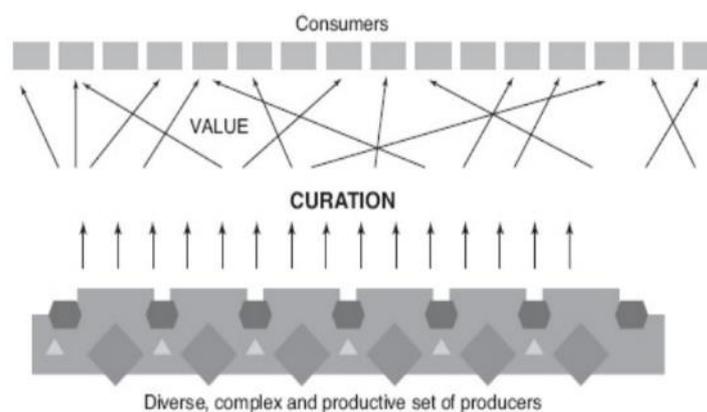


Figura 1: O modelo curatorial de seleção

Fonte: Bhaskar, 2020, p. 86.

Na Figura 1, a complexidade da produção e de produtores era reordenada pela curadoria: agentes e distribuidores, crítica especializada, propaganda e circularidade midiática, entre outros pontos de validação do produto cultural, até atribuir valor para alcançar o consumo massivo. Se houve uma época em que o cenário no campo se afirmava pela lógica de seleção, com a presença do virtual ele se mostra agora em uma função mais adequada ao perfil do usuário. Em partes, certamente, essa organização se constrói pela algoritmização apreendida no modo de atuação do usuário nos espaços digitais, e não necessariamente pela presença de um curador que, por meio de critérios intencionais e valores pré-definidos, elege, classifica e diferencia as obras, sejam elas artísticas, noticiosas ou audiovisuais.

Esse aspecto reverbera nas mediações críticas, uma vez que a atuação do usuário igualmente reflete seus gostos e desejos, que moldam as formas como determinados conteúdos chegam ao consumidor final, configurando uma espécie de *efeito boomerang* no circuito midiático, em que o usuário molda os dados a partir de suas práticas midiáticas, e essas informações retornam em formato de conteúdos a ele direcionados. Ao reunir um conjunto complexo de dados, portanto, é possível extrair deles reflexos mais coletivos presentes nas sociabilidades. Ainda que esse seja um ponto importante no debate, o texto busca pensar a curadoria por projetos como um novo paradigma na relação entre produção e recepção. Ou seja, lidando com uma realidade mais tangível, mesmo estando no espaço digital, e inserindo, de modo menos passivo, o lugar do receptor como integrante do complexo crítico voltado às mídias.

O paradigma da curadoria por projetos conecta diretamente a produção ao seu meio de distribuição, mediada por dimensões da crítica forjada na complexidade do circuito midiático, agregando não apenas setores mais tradicionais da crítica, mas inúmeros outros sujeitos atuantes na formação dessa percepção sobre as produções. Essa rede crítica, que engloba os usuários, passa a incidir na curadoria das plataformas como foco ordenador para a escolha de projetos que serão financiados e reproduzidos em seus agregadores e, igualmente, mobiliza espaços de produções audiovisuais para afinarem projetos mais adequados aos temas e debates sociais. Além disso, as distribuidoras são levadas a terem ferramentas mais condizentes na seleção dos trabalhos ofertados às plataformas digitais audiovisuais. A Figura 2 possibilita a visualização – e modificação – desses elementos:

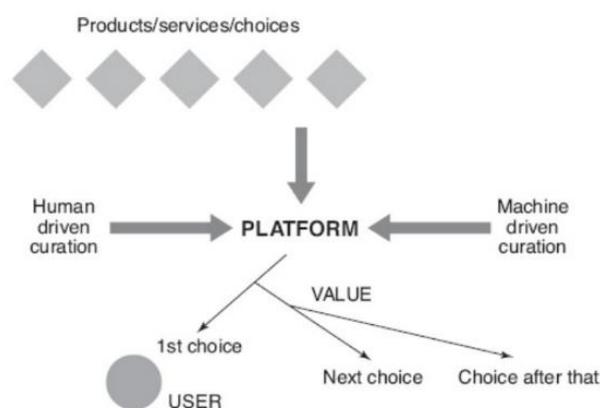


Figura 2: Curadoria em plataformas

Fonte: Bhaskar, 2020, p. 100.

Como mostrado na Figura 2, a plataforma é que centraliza, nessa reconfiguração, as diferentes mediações e curadorias: a escolha do usuário, a escolha maquínica, as produções, as produtoras e as escolhas atreladas a elas e partindo delas, que configuram uma outra dinâmica se refletirmos sobre o modo mais tradicional de exibição (quando as janelas eram concentradas em exibidores nas salas de cinema) ou, como vimos, com o *home video*. Interessante pensar, ainda, na comparação entre os dois diagramas, que se no primeiro a circulação se mostra mais vertical – e, portanto, mais ordenada –, no segundo ela apresenta atravessamentos mais desordenados – verticais, horizontais e transversais – que localizam um lugar mais errático nessa mediação, ou seja, com caminhos mais distintos.

### Circuitos midiáticos em plataformas ou agregadores independentes

As plataformas globais adotam um modelo em que a verticalização oferece espaço para outras direções na mediação. Nesse sentido, é possível visualizar o que seriam três níveis existentes nas mediações em plataformas: primeiro, um estudo da crítica mensurado pelos produtores, também imersos na mediação midiática; segundo, a crítica das formas curatoriais existentes nessa mediação; e, em terceiro, a recepção crítica do público, que realiza sua curadoria e informa aspectos do gosto que retornam às plataformas.

Em geral, quando se examina a dimensão da plataformização<sup>12</sup> (POELL; NIEBORG; VAN DIJCK, 2020), cria-se a realidade a partir de grandes empresas que atuam em meio digital; e tal percepção está correta, uma vez que essa dinâmica se faz articulada a elas e a partir delas, sendo centrais na marcação dessa realidade. Porém, para reflexionarmos sobre como uma estrutura hegemônica – ou seja, determinante do poder e da resistência a ele – se impõe, é preciso compreendê-la como algo que envolve não apenas essas empresas e *majors*, mas também plataformas de menor impacto. Ao tratar das condições mais gerais desse modelo, é possível inferir que plataformas independentes correspondem a essa realidade em seus modos de organização e atuação, marcadamente assistidas pela curadoria por projetos.

---

12 Parte-se de uma definição, ainda em busca de maior conceitualização, de que a “plataformização” trata não apenas de mudanças na forma de consumo cultural, mas de uma mudança estrutural e econômica em diferentes setores que alteram esferas da vida, e a partir delas reorganizam práticas e imaginários sociais. No caso da produção audiovisual, refere-se a uma estrutura que modifica as etapas de produção, distribuição e recepção de suas narrativas.

Para o artigo, portanto, são examinadas duas plataformas ou agregadores de conteúdo atrelados a redes de circulação bem delineadas na concepção de suas propostas: a Todes Play<sup>13</sup>, plataforma da Apan, destinada à distribuição de produções que tematizam as negritudes no Brasil e são realizadas por produtores(as) negros(as); e a Cardume, plataforma que se destina à produção em curta-metragem e média-metragem no país. Entre as duas, busca-se compreender essa dinâmica em funcionamento na concepção de sua própria existência, como na Todes Play, que passa a existir como demonstração desse modelo.

A plataforma da Apan foi criada no contexto da pandemia da covid-19, em que o digital passou a ser um espaço mais alargado nos processos comunicacionais, entrando em outras formas de relação na vida cotidiana. O objetivo da plataforma, segundo consta em sua comunicação oficial, é o de “ampliar a oportunidade dos profissionais do audiovisual negro, consolidando um mercado mais diverso e representativo”, evidenciando, segundo conta na página principal do agregador, “as relações existentes entre o conteúdo e quem realizou”.

Na organização do catálogo, a hierarquização dos conteúdos é traduzida não pelos gêneros audiovisuais, mas por temas que justificam a idealização descrita pela plataforma – de se produzir um espaço que consolide a presença de um setor diverso e representativo. A presença da ancestralidade iorubá, por exemplo, se manifesta na sessão “Lugares de Itan”, apresentada na tela inicial da plataforma. “Mulheres Negras” e “Família Preta” são outras duas categorias que organizam as produções existentes na plataforma e remontam a sua identidade. A plataforma dedica-se às produções nacionais e reverbera produções de outros países que se unem tematicamente ao conceito da Todes Play. As produções internacionais estão concentradas na categoria “Outras Diásporas”.

A curadoria na plataforma acompanha a perspectiva de dar visibilidade a narrativas criadas por e sobre pessoas negras, e a escolha assume essa característica como fundamental. Os produtores, a partir dessa premissa, podem entrar em contato por formulário ou e-mail, ou serem acompanhados por uma equipe curatorial em mostras e festivais do país ou no exterior, e convidados a apresentar sua narrativa na Todes Play. Assim como as plataformas globais, portanto, o modo de escolha leva em consideração características de conteúdo e

---

13 Disponível em: <http://todesplay.com.br>. Acesso em: 17 fev. 2023.

forma das produções como mediação da escolha curatorial, adequando-se a seu público. Desse ponto de vista, as produções se organizam desde a concepção, roteirização e pré-produção do projeto para, depois de finalizadas, estarem presentes nesses espaços de circulação<sup>14</sup>. O modelo de organização que medeia em grande parte a circularidade em plataformas globais se associa, também em espaços independentes, à rede crítica enumeradas neste artigo: a crítica presente nas etapas de produção, seleção e difusão das narrativas.

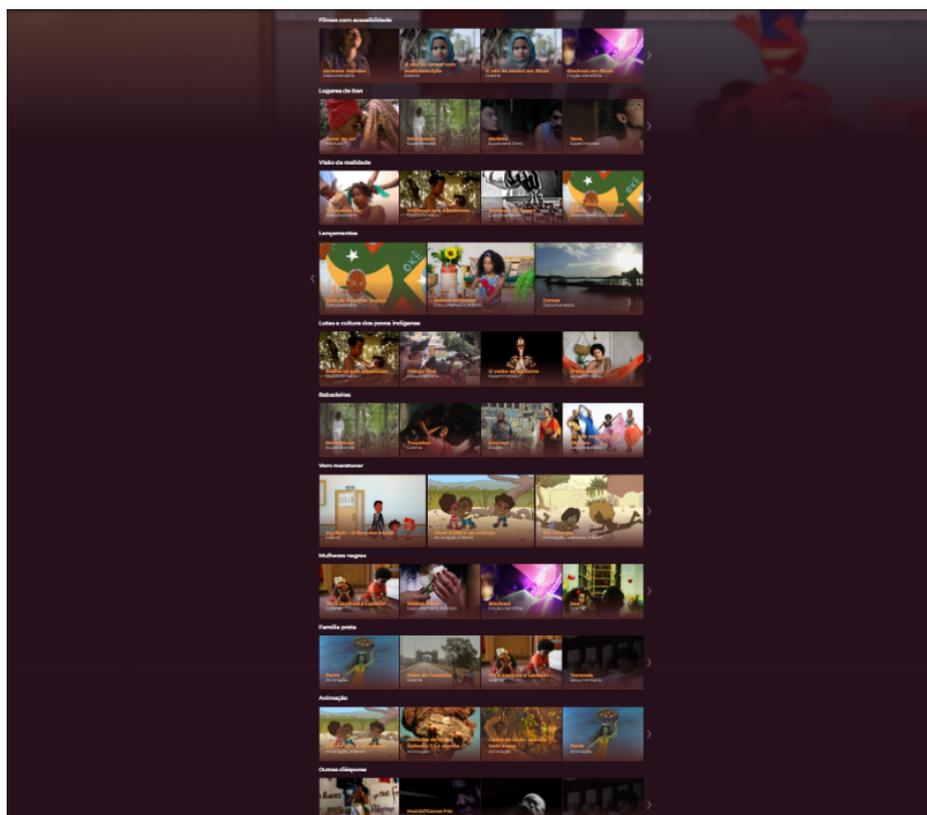


Figura 3: Página inicial da plataforma Todes Play – Streaming em Diversidade e Equidade.

Fonte: Todes Play. Disponível em: <http://todesplay.com.br>. Acesso em: 17 fev. 2023.

Em caminho semelhante, a plataforma Cardume<sup>15</sup> opera na construção de uma curadoria que busca sublinhar as produções em curtas e média-metragens do país,

<sup>14</sup> É importante ressaltar que, atualmente, não é incomum que os editais de produção solicitem na fase de seleção um projeto de exibição que considere as formas vislumbradas pelos produtores, naquele momento, para organizar a forma de distribuir suas produções. Nesse sentido, plataformas independentes, como a Todes Play e a Cardume, tornam-se um espaço de seleção dessas propostas advindas de editais públicos municipais, estaduais ou programas desenvolvidos pela Ancine.

<sup>15</sup> Disponível em: <http://cardume.tv.br>. Acesso em: 17 fev. 2023.

em muitos casos universitárias ou realizadas por grupos, coletivos e produtores não-institucionalizados. É sabido que no Brasil a janela de exibição para essas produções é limitada ou, em muitos casos, inexistente; ou seja, a Cardume busca um espaço de visibilidade para produções pouco acessadas. Ao contrário da plataforma anterior, o modo de organização da Cardume se baseia mais no local de produção do que propriamente na classificação temática.

Por conta disso, a categorização das produções dentro da plataforma segue um percurso mais generalista, agrupado por últimos lançamentos, documentário, ficção, entre outros. Destacam-se, porém, dois agrupamentos relevantes ao debate trazido pelo artigo: “Escolha da Curadoria” e “Mostra Cabíria”. A primeira evidencia a seleção como forma de a plataforma atuar, revelando uma curadoria interna que faz a distinção em uma categoria da Cardume. E o segundo agrupamento apresenta um outro modelo de seleção da plataforma, por meio de parcerias com mostras e festivais que, anteriormente, já realizaram sua própria curadoria. Dessa forma, o processo de seleção se faz como um modelo a partir do que está em exibição na Cardume.

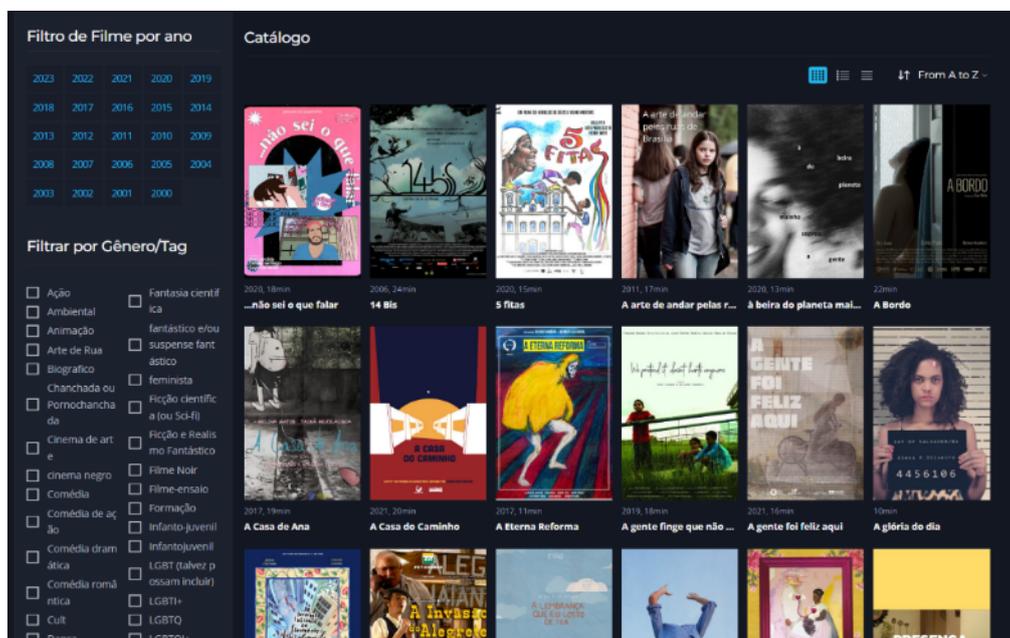


Figura 4: Organização do catálogo da plataforma Cardume – Filmes on-line de curta-metragem mais premiados do Brasil.

Fonte: Cardume. Disponível em: <http://cardume.tv.br>. Acesso em: 17 fev. 2023.

Porém, não apenas o modelo de seleção encontra sentido dentro da plataforma, que opera, tal como a Todes Play, por meio da crítica. Além da curadoria de filmes, há uma curadoria por projetos à medida que a plataforma oferece programas de formação aos futuros produtores e, principalmente, voltado a alguns editais e etapas de desenvolvimento das produções. A respeito desse segundo aspecto, é possível deixar explícito que a dinâmica da curadoria por projetos se faz dentro da plataforma, interferindo desde a produção e construindo a mediação a partir da circulação e da recepção. Os editais presentes na plataforma direcionam-se, em especial, para o desenvolvimento de roteiros.

Na passagem de um modelo curatorial de seleção para um modelo em plataformas, são identificadas as hibridações entre os dois modos de escolha, visto tanto em plataformas globais (com regimes mais tradicionais de organização), quanto naquelas consideradas independentes (atuando em nichos de recepção), já que elas buscam formas de ação e inserção no mercado audiovisual. Ainda que contenham inflexões distintas das plataformas globais, também nas independentes percebe-se um circuito midiático construído com base na crítica, que se evidencia na concepção da produção, na seleção curatorial e na recepção do público quanto às obras nas plataformas ou agregadores audiovisuais. Vale notar que, a despeito das recorrências em termos de organização e estruturação das plataformas, as dissonâncias também aparecem quando examinamos as produções para além de suas temáticas, observando aspectos estéticos, políticos e, sobretudo, éticos na seleção e difusão de seus conteúdos.

Além desses elementos, entre as singularidades das plataformas independentes observa-se a maior representatividade e horizontalidade dos processos, bem como a inclusão de sujeitos que, embora muitas vezes sejam contemplados nas produções das plataformas globais, nelas não encontram espaços efetivos de protagonismo e modulação de uma voz própria. Tal esforço encontra-se presente nas plataformas de nicho não como resultado, mas como premissa, outra das marcas distintivas de sua organização. Os balizamentos da crítica mobilizada por essas plataformas, portanto, desloca estereótipos e preconceitos recorrentes na representação de grupos socialmente minoritários e, em alguns casos, interfere nas visões estigmatizantes usualmente a eles associadas, propondo outras visibilidades e sonoridades no circuito midiático.

### Breves considerações: visibilidade e reconhecimento no complexo crítico

Após percorrer os balizamentos da crítica em plataformas digitais na produção, na curadoria e na distribuição de obras audiovisuais, é no circuito midiático que se pode entrever os deslizamentos, jamais lineares, de seus trajetos. Fundando nas imbricações entre criação, circulação e consumo cultural, o circuito endereça diferentes maneiras de conceber as articulações que envolvem as dimensões de identidades, representações, visibilidades e reconhecimento. No caso de Todes Play e Cardume, um outro elemento se agrega aos demais: a representatividade articulada às lutas políticas concretas implicadas nos ativismos sociais presentes nessas plataformas. Desse modo, o circuito possibilita a junção dessas noções e sua aplicação em discursos midiáticos diversos, no cruzamento entre as dimensões de identidades que se tornam visíveis e audíveis, e de representações capazes de alcançar reconhecimento e interferir no tecido social.

Nesse circuito, portanto, “os campos de produção, recepção e produtos se articulam de modo dinâmico e não linear no que se refere aos modos de construção da representação nas mídias, em um traçado no qual as diversas lutas identitárias e as disputas sociais universalizantes se alternam em busca de visibilidade e reconhecimento” (SOARES; VENANZONI, 2020, p. 61). No esquema proposto, as lutas identitárias se conectam às disputas por reconhecimento sem visarem apenas a visibilidade midiática, mirando outras políticas da representação. A Figura 5 oferece um modelo gráfico para esse circuito:



Figura 5: Circuito midiático.

Fonte: Soares; Venanzoni, 2020.

Por ser ao mesmo tempo estruturado e poroso, o circuito midiático possibilita interpretações voltadas a diferentes objetos empíricos. No caso das plataformas independentes, as narrativas audiovisuais nelas dispostas e os discursos nos quais elas se ancoram dão conta de um duplo processo de distinção. No que diz respeito à produção e à curadoria, tem-se a visibilidade posta no grande número de obras e em sua disponibilização. Mas é na recepção crítica das produções ali dispostas que se completa o circuito midiático, com o reconhecimento dos critérios de escolha e dos valores elencados como representativos dos espectadores aos quais elas se voltam, e como necessários à construção de um repertório comum. Na soma de visibilidade e reconhecimento vislumbram-se brechas geradas pelos balizamentos da crítica em diferentes esferas de produção e recepção. Para além da visibilidade e do reconhecimento, portanto, chega-se à ação e à proposição de lutas políticas concretas, interferindo na dinâmica social.

Esse processo, por outro lado, responde a um outro questionamento central à crítica midiática, qual seja: como politizar a crítica – da informação ou do entretenimento – e agregar elementos políticos na análise de obras ficcionais ou referenciais? Essa pergunta foi colocada por Stycer (2021) ao indagar sobre o papel da televisão em “tempos críticos” e as possibilidades da crítica televisiva em meio a autoritarismos e conservadorismos de toda ordem, como se viu recentemente no Brasil e outros países. À crítica é preciso não apenas descrever ou aquiescer, mas, notadamente, avaliar e selecionar de forma embasada e consistente. Nas plataformas independentes analisadas, esse gesto crítico se dirige às “políticas da crítica”, ou seja, balizamentos que sejam de fato transformadores e que interfiram no combate à desinformação e à desigualdade.

É assim que o artigo se encerra, retomando três possíveis horizontes para orientar a crítica em direção à política: a) na politização de sua relação com hierarquias sociais, realizando a crítica das hegemonias; b) na assunção das lutas identitárias e das disputas por reconhecimento como categorias da crítica; c) no escrutínio das diferentes vozes presentes nas mídias e seus impactos na construção/desconstrução de visibilidades e invisibilidades, alargando as políticas da representação. De acordo com Silva e Soares (2019), a crítica midiática alcançaria um estatuto *político* nesses novos contextos:

Entre a autonomia da crítica (os elementos internos à obra) e a crítica social (os elementos a ela externos), vemos possibilidades para o exercício da crítica de mídia em seus compromissos políticos e comprometimentos éticos com os sujeitos do tempo presente. Tal equilíbrio pressupõe assumirmos que a crítica não se encontra separada da sociedade da qual faz parte e tampouco atua apenas a partir de um engajamento ativista e posicionado exterior às produções culturais por ela analisadas (SILVA; SOARES, 2019, p. 76).

Ao não se voltar exclusivamente para as obras analisadas – quer sejam elas de cunho mais ou menos comercial, quer sejam de cunho mais ou menos independente – a crítica midiática poderá ser a crítica das representações e das hegemonias, deslocando identidades e visibilidades em contextos históricos definidos e, ao fazê-lo, mobilizando diferentes sujeitos em busca por reconhecimento e, mais do que isso, intervenção social.

## Referências

- BHASKAR, M. *Curadoria: o poder da seleção no mundo do excesso*. São Paulo: Sesc, 2020.
- BOURDIEU, P. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CASALOTTI, B.; VENANZONI, T. S. Avanços e precarização: o mundo do trabalho no audiovisual (2002-2022). In: ENCONTRO SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 25., São Paulo, 2022. *Anais [...]*. São Paulo: Socine, 2022.
- COULDRY, N. Mediatization or mediation? Alternative understandings of the emergent space of digital storytelling. *New Media & Society*, Londres, v. 10, n. 3, p. 373-391, 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.1177/1461444808089414>
- IKEDA, M. As leis de incentivo e a política cinematográfica no Brasil a partir da “retomada”. *Revista Eptic*, São Cristóvão, v. 17, n. 3, p. 163-177, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/45lwo03>. Acesso em: 19 mar. 2023.
- KANTAR IBOPE MEDIA. Inside Video 2022 revela preferências dos brasileiros no consumo de conteúdos em vídeo. São Paulo, 18 mar. 2022. Disponível em: <https://bit.ly/42gkB6n>. Acesso em: 31 maio 2023.
- PAGANOTTI, I.; SOARES, R. L. A meta para a crítica da/na mídia em abordagens metacríticas. *Revista Matrizes*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 131-153, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i2p131-153>

POELL, T.; NIEBORG, D.; VAN DIJCK, J. Plataformização. *Revista Fronteiras*, São Leopoldo, v. 22, n. 1, p. 2-10, 2020. DOI: <https://doi.org/10.4013/fem.2020.221.01>

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 101-113, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3MEIFKt>. Acesso em: 31 maio 2023.

SCOTT, A. O. And Now Let's Review... *The New York Times*, Nova York, 17 mar. 2023. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2023/03/17/movies/film-critic-ao-scott.html>. Acesso em: 19 mar. 2023.

SILVA, G.; SOARES, R. L. Possibilidades políticas da crítica em perspectiva teórica. *Revista Rumores*, São Paulo, v. 13, n. 26, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2019.163281>

SILVERSTONE, R. Complicity and collusion in the mediation of everyday life. *New Literary History*, Baltimore, v. 33, n. 4. p. 761-780, 2002. DOI: <http://dx.doi.org/10.1353/nlh.2002.0045>. Acesso em: 19 mar. 2023.

SOARES, R. L.; SILVA, G. Lugares da crítica na cultura midiática. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 7-19, 2016. DOI: <https://doi.org/10.18568/cmc.v13i37.1140>

SOARES, R. L.; VENANZONI, T. S. O mal-estar na representação: das lutas identitárias ao reconhecimento social. In: SOARES, R. L.; GOMES, M. R. (Orgs.). *Narrativas midiáticas: crítica das representações e mediações*. São Paulo: ECA/USP, 2020.

STYCER, M. *Adeus, controle remoto: uma crônica do fim da TV como a conhecemos*. Porto Alegre: Arquipélago, 2016.

STYCER, M. O papel da televisão nestes tempos críticos que o país está vivendo. *Uol*, 1 set. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3N1IX0l>. Acesso em: 19 mar. 2023.

VENANZONI, T. S. *Diversidade social e políticas culturais: práticas discursivas e coletivas no audiovisual brasileiro contemporâneo*. 2021. Tese (Doutorado em Meios e Processos Visuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

WILLIAMS, R. *Televisão: Tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo, 2016.

submetido em: 25 maio 2023 | aprovado em: 27 maio 2023

## **Angola Janga:** a circulação crítica de uma história de reconhecimento

### ***Angola Janga: critical circulation of a history of recognition***

Ercio Sena<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras e Educação pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, foi chefe do Departamento de Comunicação Social e coordenador do Colegiado de Coordenação Didática. Atualmente é professor na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação nessa universidade. Tem mestrado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: erciosena@gmail.com.

**Resumo**

Este artigo visa discutir a política de reconhecimento na circulação crítica de *Angola Janga – Uma história de Palmares* (2018). O trabalho explora a repercussão em torno da obra em quadrinhos, que retrata a resistência das populações escravizadas na reconstituição da história do Quilombo dos Palmares. Ao fazer uma incursão no passado e propor uma narrativa de protagonismo do povo negro, o trabalho é considerado uma atitude crítica, pois emerge no momento em que o discurso racista embala a ascensão das forças de extrema direita. A recepção e circulação da história em quadrinhos será orientada pela política de reconhecimento, não apenas porque esta é uma intenção explícita de seu autor, mas também pela importância que a temática adquiriu no Brasil nos últimos anos.

**Palavras-chave** Angola Janga, circulação crítica, reconhecimento.

**Abstract**

This study aims to discuss the policy of recognition in the critical circulation of *Angola Janga – Uma História de Palmares* (2018). This study explores the repercussions around the work in comic book form that portrays the resistance of enslaved populations in the reconstitution of the history of Quilombo dos Palmares. By making a foray into the past and proposing a narrative of the leading role of Black people, the publication is considered as having a critical attitude as it emerges at a time when the racist discourse cradles the rise of extreme right-wing forces. The reception and circulation of comics will be guided by this recognition policy not only because this is its author's explicit intention, but also because of the importance the theme has acquired in Brazil in recent years.

**Keywords** Angola Janga, critical circulation, recognition.

*Angola Janga – Uma história de Palmares* (2017) é uma obra em quadrinhos que narra parte da história do quilombo mais conhecido do Brasil. Ambientada no século XVII, a história avulta processos de resistência das populações afrodescendentes no período colonial. Resultado de detalhada pesquisa empreendida por Marcelo D'Saete, o trabalho retoma aspectos centrais do protagonismo e da resistência das populações escravizadas. Depois de lançar *Cumbe* (2014), D'Saete reforça, com mais uma obra, seu objetivo de

iluminar um passado intrépido das lutas por emancipação, assim como de entregar às novas gerações, que lidam com o racismo, motivos para trabalhar a autoestima. Este artigo considera esse trabalho muito importante, e abordará como a discussão em torno da política de reconhecimento, evocada pela obra, atravessa sua circulação crítica.

Ao retomar uma narrativa esperançosa da resistência negra, a obra se insere contra crenças de inspirações racistas. Lançada no ano em que a extrema direita conseguiu eleger Jair Bolsonaro, o combate ao racismo ganhou um alento com a publicação da obra, despontando possibilidades auspiciosas. Num país marcado por mais de três séculos de escravidão, diferentes formas de racismo atravessam as relações sociais. Elas estão presentes nos sistemas educacionais, prisionais, judiciais e nas oportunidades de trabalho, passando por piadas e insultos preconceituosos, até o racismo velado, cujo objetivo é desvalorizar a maior parte da população brasileira identificada como negra e parda.

No Brasil, as formas de discriminação e opressão baseadas na cor da pele, etnia e origem cultural são processos que vêm, desde a colonização, marcando as estruturas sociais hierarquizadas. O trabalho cultural de D'Saete, embora voltado para o passado, é uma intervenção coetânea que ilumina a importância de ações afirmativas, de leis e de políticas públicas que abrandem os efeitos do racismo no país, visando a igualdade racial. Nesse sentido, o gesto do autor é entendido como uma atitude crítica que faz circular um importante debate em torno das formas de reconhecimento.

Para Foucault (1990), a atitude crítica se funda no permanente exercício de questionamento das relações de poder, desvelando a presença dessas práticas na vida social. A crítica atua, assim, no desafio e na transformação de dinâmicas reprodutoras de opressão e assimetrias, servindo para questionar verdades e normas estabelecidas com as quais não é mais possível conviver. A crítica reflete o contexto em que ela ocorre, dando-lhe feições de forma e conteúdo. É também confrontativa, empenhada em desconstruir os fundamentos de uma concepção naturalizada do mundo e de práticas humanas. Conforme Foucault, a crítica, em sua origem, contestou a solidez de um mundo visto pelo crivo das escrituras sagradas. E foi aí que ela abriu caminho para que novas interpretações fossem propostas. A crítica, reivindica, portanto, um novo tratado sobre as coisas, a substituição de uma realidade afrontada em seus fundamentos.

Hodiernamente, a crítica no mundo midiático segue desafiando instituições, normas e práticas sociais em sua dimensão comunicativa, presente na cultura, nas artes, nos negócios, na política e na formação. Distinguir a importância da comunicação não é algo apenas para os especialistas, uma vez que os recursos de publicização da vida social se alastram e ganham amplo domínio público, afetando diversos campos sociais. Diante disso, a escolha pelas histórias em quadrinhos é uma imersão no mundo da cultura midiática com pretensões críticas e formadoras.

Surgida no final do século XIX como meio de comunicação de massa nos Estados Unidos, as histórias em quadrinhos (HQ) foram negligenciadas durante algum tempo como produção artística cultural. Como produto da indústria cultural, as HQ eram uma forma de comunicação bastante acessível e amplamente consumida, principalmente pela juventude. Em uma apreciação reducionista, elas foram consideradas fúteis e julgadas apressadamente como deseducativas (GONÇALO, 2004). Assim como o cinema, o quadrinho foi encarado, inicialmente, como prática marginal e prejudicial à formação dos estudantes, conforme apontam Alan Costa e Edson Silva (2014). A visão negativa se modifica a partir da percepção dos educadores sobre o potencial pedagógico que eles poderiam representar. Ao retomar referências de apropriações não ideológicas dos quadrinhos, os autores destacam o papel crítico desses produtos, principalmente daqueles que insurgem a partir da década de 1960:

Os quadrinhos *underground* são fruto de uma cultura que emergiu na década de 1960 trazendo a anarquização de valores defendidos pelos mais tradicionais, indo no sentido oposto da *mainstream culture*. Criados em 1968 por Robert Crumb, o primeiro quadrinho *underground*, a Zap Comics, surgiu em pleno auge do movimento hippie, como uma das porta-vozes da contracultura. (COSTA; SILVA, 2014, p. 28)

Em tempos recentes, esse debate avançou muito entre pesquisadores e educadores, mostrando que o uso dos quadrinhos pode resultar em uma rica experiência pedagógica. Os quadrinhos brasileiros também se destacam no trabalho dos autores, que mostram o papel deles, por exemplo, na luta contra a ditadura militar. Com perfil satírico e cômico, essas obras tiveram papel essencial na coesão democrática, orientando críticas principalmente ao poder político, tendência observada também em produções mais recentes. O trabalho crítico sobre o uso dos quadrinhos explora possibilidades de expansão de sentidos propiciada

por essa mídia. Com alto potencial desconstrutivo de modelos naturalizados, o quadrinho pode ser usado como recurso aberto à interpretação e à crítica da realidade social.

No trabalho de D'Salete, o quadrinho celebra a luta coletiva do povo negro, articulando possibilidades de difusão social, cultural e objetivos políticos. Ao propor uma visão em quadrinhos sobre a escravidão no Brasil, D'Salete se insere na cultura midiática, reelaborando criticamente a história oficial. Mostra que nessa cultura, atravessada por interesses do mercado, há também outros usos possíveis, permeáveis, por exemplo, às lutas coletivas e à busca por reconhecimento. E é nessa segunda seara que o trabalho de Marcelo D'Salete se insere.

A narrativa elaborada em *Angola Janga* faz parte de esforços afirmativos e, ao mesmo tempo, subversivos de reinterpretação de uma época, construindo uma leitura dissonante sobre práticas e táticas subalternizadas na historiografia oficial. D'Salete, como veremos, agencia novas concatenações sobre os registros históricos, agora interpelados pela perspectiva de uma coletividade que atua criticamente nessa realidade, colocando em destaque uma política de reconhecimento.

### **A questão do reconhecimento**

A teoria proposta por Axel Honneth (2003) trata da importância do reconhecimento na formação das identidades individuais e coletivas, fundamentais para a construção de relações sociais justas e democráticas. Para o autor alemão, o reconhecimento pode ser entendido como uma interação social que envolve reconhecimento de si e do outro.

O reconhecimento do outro se refere à valorização das particularidades e diferenças de cada um, além da aceitação mútua e do respeito pelos direitos e necessidades de todos os indivíduos. O reconhecimento de si diz respeito à condição de ter suas competências, potencialidades e habilidades valorizadas socialmente. Buscamos reconhecimento das contribuições que oferecemos à coletividade. Para que uma sociedade seja minimamente justa e democrática, é importante que haja reconhecimento mútuo entre indivíduos e grupos sociais, permitindo o desenvolvimento de relações solidárias.

A teoria do reconhecimento, proposta por Honneth, sustenta que na *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer (1995), e na *Teoria da ação comunicativa*, proposta

por Habermas, vigora uma compreensão na qual não existe forma de mediação entre as estruturas dominantes, totalizadoras, e o processo de socialização dos indivíduos. Honneth entende que tal concepção traz consigo um “déficit sociológico” para Teoria Crítica, que ele propõe suprimir com a “Teoria do Reconhecimento”, recuperando, entre outros autores, o pensamento de Hegel e Mead. A teoria do reconhecimento irá contemplar a ação dos indivíduos como mediação entre esses dois polos. Honneth aponta em seu modelo três padrões de reconhecimento intersubjetivos necessários à ação social: o *amor*, que envolve as ligações afetivas, presentes na sociabilidade primária, o *direito* e a *estima social*.

Em uma breve síntese, pode-se dizer que as ligações afetivas, percebidas na dedicação emotiva, tornam-se a base para o indivíduo desenvolver sua confiança. Essas relações ocorrem em pequenos círculos, favorecendo vínculos afetivos de natureza familiar, entre pais e filhos, de amizade ou de relações eróticas. Trata-se, na leitura que Honneth propõe sobre o trabalho de Hegel, de uma etapa fundamental, na qual os sujeitos se confirmam mutuamente como seres incompletos, carentes uns dos outros. O reconhecimento age aí positivamente para estimular e encorajar atitudes afetivas que resultarão em autoestima. Em outra etapa diferente, porém interdependente – e articulada à primeira –, encontra-se o direito como um tipo de reconhecimento que, embora também pertença à esfera da interação, se diferencia das relações afetivas da socialização primária. Por esse padrão, o indivíduo precisa usufruir de direitos para assegurar sua participação na vida social. No entendimento do autor, “[...] um sujeito é respeitado se encontra reconhecimento jurídico não só na capacidade abstrata de poder se orientar por normas morais, mas também na propriedade concreta de merecer o nível de vida necessário para isso” (HONNETH, 2003, p. 193).

O direito, tomado como um tipo de reconhecimento universal não pode ser concebido como uma relação ligada às emoções. Trata-se de uma operação que parte de uma razão cognitiva, que impõe limitações às sensações afetivas. Portanto, ele deve ser “[...] desligado dos sentimentos de simpatia e afeição [...]” (HONNETH, 2003, p. 182).

Articulado ao amor que desenvolve a confiança, presente na socialização primária, e à condição de portador de direitos, há ainda a solidariedade e a estima social, por meio das quais os sujeitos são respeitados por determinadas propriedades específicas que os caracterizam. A questão da estima social se relaciona com o modo como se constitui o

sistema valorativo de uma determinada coletividade. Enquanto no direito os indivíduos são reconhecidos pela afirmação da igualdade de todos, no terceiro padrão (estima social) eles são reconhecidos em suas diferenças pessoais. Para que essas diferenças sejam expressas e aceitas, esses sujeitos desenvolverão, a partir da autocompreensão cultural da sociedade, referenciais para criarem formas coletivas de julgarem e legitimarem suas capacidades e valores.

Segundo Honneth, o desrespeito ou a privação dessas formas de reconhecimento podem impulsionar as lutas pela sua conquista. A negação deste pode vir sob a ausência de direitos elementares, constituindo situações de subcidadania, ou podem ser provenientes de ofensas que rebaixam o indivíduo moralmente a condições inaceitáveis, apresentando uma ameaça para sua expressão digna na vida pública.

Pretensões jurídicas recusadas, por exemplo, podem ferir expectativas, sendo necessário restituir a positividade dessa experiência na busca de uma real universalização do direito, capaz de comportar os atores lesados. Esses processos podem estar presentes nos conflitos hodiernos da vida social, mas também nas formas habituais de narrar o cotidiano nos meios de comunicação e na história, não raramente negando-se os valores e a estima social de determinados grupos. Nesse sentido, as marcas dos processos escravagistas, tratadas na obra de D'Saete, destacam memórias desse período, propondo imagens dissonantes de uma paisagem colonial, revisitada por um gesto de reconhecimento. Ela se orienta pelo resgate de reminiscências, que afirmam a consciência do próprio valor de uma coletividade, mesmo nos tempos mais adversos. Trabalhada no contexto contemporâneo, a HQ se soma a outros instrumentos de luta política e cultural.

### **Descolonizando a história: resistências de Marcelo D'Saete**

*Angola Janga* conta a história da resistência quilombola liderada por Zumbi dos Palmares, no século XVII, período colonial brasileiro. No trabalho, destaca-se a luta dos negros e negras no Brasil contra a escravidão e a opressão, apresentando uma abordagem original e necessária do tema.

Em um momento crucial da vida política do país, quando narrativas depreciadoras dessas lutas tentaram se impor, *Angola Janga* representou uma forma insurgente de relato,

contrapondo crítica e artisticamente as falas oficiais em circulação no país. A obra destacou a coragem e determinação dos quilombolas na luta por sua liberdade e autonomia, afirmando novas formas de reconhecimento.

A trajetória do autor é fundamental para explicar sua inserção nas lutas afirmativas, bem como a escolha pela forma artística de sua obra. O investimento de contar essas histórias na linguagem dos quadrinhos significou, para ele, a possibilidade de, por meio de uma mídia predominantemente visual e de grande circulação entre jovens, aproximar ainda mais o relato de outras realidades contemporâneas. Crescido e formado sob a influência cultural e crítica do *hip hop*, D'Salete acredita que as mazelas do cotidiano brasileiro têm relação direta com o passado escravista.

No seu entendimento, é necessário compreender que esse passado “[...] está diretamente ligado à matança desenfreada de jovens negros na periferia e também à ausência, muitas vezes, de pessoas negras na política ou [em] certos cargos em empresas ou profissões” (D’SALETE, 2018). D’Salete recusa esse quadro de desumanização das vidas negras – matáveis e sem direitos – e expõe a discriminação a que elas seguem expostas.

O pertencimento e a experiência vividos nessa coletividade fazem com que os sentimentos de lesão do grupo se tornem a base motivacional para que D’Salete articule um quadro interpretativo diverso sobre a história da resistência negra. A ancestralidade do autor o leva, por meio desse trabalho, a promover a coletividade a que pertence, construindo novas formas de visibilidade e existência nos relatos sobre a história do Brasil. Seu trabalho se apresenta, assim, como um reforço para suplantar a sistemática invisibilidade a que estão submetidos na vida social e nas representações culturais.

D’Salete recebeu vários prêmios por suas obras, incluindo o Prêmio Jabuti de Melhor História em Quadrinhos de 2018, por *Angola Janga – uma história de Palmares*. Reconhecido também por outros trabalhos, o autor recebeu o Prêmio Eisner de Melhor Publicação Internacional em 2018, por *Run for it: Stories of Slaves Who Fought for Their Freedom*, e o Prêmio Grampo de Ouro de Melhor História em Quadrinhos em 2014, por *Cumbe*, outra publicação inspirada em motivações similares ao trabalho de *Angola Janga* (O QUADRINISTA, 2021).

Marcelo D’Salete atua, ainda, como professor na Escola de Aplicação da Faculdade de Educação da USP, trabalhando com alunos do ensino fundamental. Ciente da importância

do seu trabalho, o autor se sente à vontade de trabalhar com as novas gerações. A escolha da profissão reflete a necessidade de discutir temas que ele considera relevantes para a formação dos estudantes. Suas aulas são elaboradas em consonância com seu trabalho artístico, não abrindo mão dos quadrinhos para pensar a história e a relação com os jovens adolescentes. “Nós estamos num mundo de imagens e precisamos aprender a decifrá-las. E eu acredito que a escola é algo fundamental para fazer isso com as novas gerações e as histórias em quadrinhos colaboram com isso” (O QUADRINISTA, 2021). A contribuição do autor não se restringe apenas à sua atividade docente. Desde setembro de 2018, seus livros *Cumbe* e *Angola Janga* foram aprovados no Plano Nacional do Livro Didático Literário e, em 2019, foram adotados no ensino médio da rede pública.

D’Salete demonstra inconformismo com o tratamento dado pelas escolas à resistência negra na história do Brasil. O autor destaca outros trabalhos, como, por exemplo, o de Moya e Moura (1995) como esforços anteriores de reescrever a história de Palmares. O trabalho desses autores, embora tenha sido reeditado pela Prefeitura de Betim, para homenagear a história de Palmares por ocasião dos 300 anos da morte de Zumbi, não alcançou uma percepção mais ampla no plano nacional.

Logo que esses trabalhos se tornam disponíveis nas escolas brasileiras, servindo como suporte à formação das novas gerações, narrativas diametralmente opostas emanaram do discurso oficial. À frente da Fundação Palmares, Sérgio Camargo, indicado pelo então presidente Bolsonaro, desferiu diversos ataques aos movimentos negros. Em suas incursões no debate político, negou a existência de racismo no Brasil, afirmando que a escravidão foi benéfica para os descendentes de africanos; chamou o movimento negro de “escória maldita” e de “vagabundos”; referiu-se a Marielle Franco, ex-vereadora assassinada no Rio de Janeiro, como um “cadáver comum”; criticou personalidades negras como Jorge Bem Jor e atacou ações afirmativas, reiterando a negação da existência de discriminação racial no Brasil.

Diante desses posicionamentos, e com a consequente extinção do Ministério da Igualdade Racial, é evidente que a questão racial no Brasil não seria sequer tratada como um problema no governo Bolsonaro. Contudo, mesmo em um cenário adverso em 2018, a obra foi recebida como uma grande contribuição crítica aos processos educativos, fazendo circular um importante debate em torno das lutas por reconhecimento.

### **A circulação crítica da *Angola Janga***

Um dos aspectos que favoreceu a circulação do debate proposto em *Angola Janga* é o contexto da midiatização. Autores que se voltam para esse fenômeno mostram que os meios são responsáveis por uma nova configuração da sociedade. As interações sociais, conforme José Luiz Braga (2012), ocorrem preferencialmente por meio da mídia. Isso implica que todas as áreas da sociedade desenvolvem possibilidades de criticar, apreender e pensar os processos midiáticos.

Lucia Santaella (2003), mostra que os processos comunicacionais colaboram não só para moldar o pensamento e a sensibilidade, mas propiciam um novo ambiente cultural. A midiatização se refere ao processo pelo qual os meios de comunicação se tornam mais intensos e influentes em todos os aspectos da vida social, política, econômica e cultural. Reflete, portanto, o papel central da mídia na construção e disseminação de ideias, valores, práticas e representações. No esteio dessa cultura, as dinâmicas midiatizantes estimulam os modos de agir da sociedade, influenciando a forma como ela se comunica e se organiza. Com pequenas variações, diferentes autores trabalham com esse conceito para destacarem a importância da cultura midiática como forma de interação que afeta o conjunto da sociedade e suas instituições. Novas formas de interação são acionadas, favorecendo a percepção sobre o sistema de circulação interacional que vai além do mero encontro entre o emissor e o receptor. A midiatização permite, ainda, a proliferação e a diversificação de discursos que circulam em ambientes diferentes e mais amplos, conforme o poder de afetação que eles desenvolvem.

Um importante aspecto em torno dessa concepção é o caráter ativo do receptor, destacado por Braga (2012), para compreender o sistema de circulação na apropriação das produções culturais midiáticas. É na circulação que “[...] produtores e receptores se encontram em jogos complexos de oferta e reconhecimento”. (BRAGA, 2012, p. 39). Nesse sentido, produção e recepção são afetadas no ambiente criado pela midiatização. Entretanto, as condições de circulação de um produto midiático vão além de uma relação direta entre produção e consumo, pois é a partir daí que ocorre um processo de reverberação e conversação social decorrente dessa interação. Num constante fluxo adiante, ocorrem debates muitas vezes orientados pela polêmica, fazendo com que ele seja difundido e

ampliado no sistema de circulação social. É nesse sentido que percebemos a força do trabalho de D'Salete a partir das condições de sua recepção.

As formas circulantes na imprensa e em outros campos, referenciados num processo interacional de referência, circunscreveram a obra nos embates das lutas por reconhecimento. A circulação torna-se, então, uma das principais atividades, uma vez que ela não só reorienta a produção, mas também coordena diferentes formas de respostas sociais em torno da mídia. Na situação observada, o trabalho articula uma clara confrontação cultural com a nova perspectiva institucional representada pela emergência do bolsonarismo. A vitalidade com que esse debate ascende na cobertura midiática saúda sua política de reconhecimento, também porque essa temática se tornou uma das questões mais relevantes do debate social nos últimos anos. A seguir, traremos algumas das formas de recepção e circulação de *Angola Janga* em diferentes meios, inseridos no contexto de cultura midiaticizada. Eles serão responsáveis por orientar apropriações e ângulos interpretativos destoantes do discurso oficial.

Logo que os trabalhos de D'Salete foram aprovados no Plano Nacional do Livro Didático Literário, eles foram considerados fundamentais para compor a formação dos estudantes, uma vez que ampliam o universo das versões sobre a escravidão e a discriminação racial no Brasil e afirmam valores do povo negro no país. De acordo com site do Geledés – Instituto da Mulher Negra, a iniciativa cumpriu papel determinante na educação, pois além de ser “[...] um importante instrumento no tratamento de temáticas transversais a variados campos do conhecimento, as histórias em quadrinhos podem atender simultaneamente a diversos objetivos de aprendizagem” (NALIATO, 2019).

Reconhecido pela qualidade do trabalho histórico, *Angola Janga* é destacado por Vanessa Spinosa (2023) como uma oportunidade de acesso a excertos de documentos do Conselho Ultramarino, produzidos no final do século XVII, além de cartas que atestam a resistência e religiosidade de seus protagonistas. Para a historiadora,

O capitalismo está na base dessa relação, na matriz da escravização dessa força de trabalho. Tanto patriarcado como a racialização e o racismo estruturam até hoje as nossas formas de ver e de interpretar a história atual do Brasil e *Angola Janga* é um convite à resistência a esses elementos. Ela demonstra que a liberdade, no sentido mais vibrante da palavra, pode ser realmente praticada se nós agirmos unidos e organizadamente. (SPINOSA, 2003)

Em *Angola Janga*, as abordagens ligadas às questões de reconhecimento foram determinantes nos veículos informativos em que o trabalho foi avaliado. Entendemos que lutas anti-opressão, muitas vezes enquadradas como identitárias, têm sido cada vez mais incorporadas pelas narrativas midiáticas (em filmes, telenovelas, séries televisivas e também nos quadrinhos), e que essa política se tornou também valorosa para a crítica, conforme destaca Márcio Serelle (2019). Na observação do autor, “[...] o reconhecimento tornou-se, mais que chave para leitura de algumas obras, valor para apreciação delas” (SERELLE, 2019, p. 12). Recusam-se, hoje, em parte significativa da produção e da crítica midiáticas, estereótipos e outras formas de violência simbólica, e valorizam-se proposições de representação ativa de grupos social e culturalmente espoliados. Podemos considerar, então, que o estágio atual das lutas por reconhecimento é substrato do qual emergem ficções que, históricas ou não, propõem representações consideradas mais adequadas e justas pelos grupos reivindicantes.

No trabalho realizado em torno do filme *Pantera Negra*, Serelle recupera essa narrativa, protagonizada por um super-herói negro em um quadrinho da década de 1960, destacando como ela projeta personagens que, postas em circulação na cultura midiática, contribuem para a autoestima de um grupo. Evidentemente, essa atitude programática não escapa a D’Salete: “Hoje existe uma exigência para que esses grupos [negros e indígenas] falem de sua história. [...] As pessoas estão tentando fazer parte do espaço público e da discussão sobre as obras” (D’SALETE citado por SABOTA, 2017). Desse modo, o trabalho de D’Salete pode ser recebido no esteio dessa articulação entre narrativa e reconhecimento.

As fissuras do movimento de resistência em Palmares, trazidas de modo complexo pela obra, deixam dúvidas em relação ao comportamento dos insurgentes, às intrigas e ações dos grupos subordinados, atentando-se também para suas divisões e percalços na luta contra a escravidão. Contudo, se a atual narrativa sobre Palmares expõe desarticulações e dissidências, ela não perde de vista o compromisso com atitude iconoclasta em relação ao poder da época, desafiando a narrativa do heroísmo bandeirante.

Palmares era uma comunidade altamente militarizada, até porque frequentemente seus indivíduos eram desafiados a defenderem o território e a se manterem independentes do poder colonial e do julgo da escravidão. As personagens criadas refletirão essas

tensões sem idealizações, desnudando também o complexo esforço de organização da resistência do quilombo, num contexto altamente adverso, mas não inelutável. As tramas para enfraquecimento da resistência são trazidas, destacando-se a divisão entre os palmaristas que, em parte, buscaram acordo com o poder colonial, separando-se dos que optaram por resistir na defesa do povoado. Percebe-se que o papel das lideranças nesse processo é reconhecido, mas o autor opta por não omitir suas incongruências. O comportamento desses personagens é descrito par e passo às complexidades e contradições inerentes a essa realidade.

O título da matéria da *Revista Cult* irá ressaltar esse aspecto: “Graphic novel ‘Angola Janga’ é retrato de Palmares sem idealização” (D’ANGELO, 2017). Embora aponte para as ambiguidades que advêm do trabalho, o faz de modo a minimizá-las diante do enaltecimento da iniciativa, que busca valorizar e reconhecer a força dos quilombolas, confirmando as expectativas do autor.

[...] os bandeirantes preparavam-se para ir embora e comemorar a vitória – todos, menos Domingos Jorge Velho, conhecido por sua crueldade. A um padre que acompanhava a expedição, ele afirmou que os quilombolas fugidos tinham de ser capturados, sem exceção. “Você ainda não entendeu, padre. Cada um deles é muito mais que apenas um” [...] são verificáveis não só a frieza dos bandeirantes e sua violência na tomada dos Palmares como também sua percepção de que os mocambos eram mais do que simples esconderijos – eram espaços de resistência. (D’ANGELO, 2019).

Em geral, as abordagens trazidas sobre *Angola Janga* destacaram os aspectos culturais<sup>2</sup> e a contranarrativa negra ao discurso hegemônico e aos costumes, além de exaltarem o esforço de concorrer com a historiografia, valorizando aspectos afirmativos, caros à Teoria do Reconhecimento. Em entrevista com o autor, a revista *Carta Capital* caracteriza o trabalho como “um tema importante para a afirmação da população negra, pobre e quilombola no atual cenário de ataques às minorias” (D’SALETE, 2017c).

A par da saudação ao empenho contra-hegemônico, segue, ainda, o elogio sobre o esforço e a qualidade da narrativa, destacando-se o rigoroso trabalho histórico que

---

2 Em matéria para o site da Quinta Capa (Aurélio, 2019), a obra será destacada como esforço de pesquisa focado na resistência negra do Brasil colonial. Além de valores contra-hegemônicos, serão explorados, na entrevista com o autor, aspectos estéticos e outros significados de símbolos trazidos por *Angola Janga*.

sustenta a nova perspectiva de representar o quilombo. “[...] obra de 432 páginas é fruto de um processo de pesquisa que durou ao todo 11 anos. Nesse período, o autor paulista se debruçou sobre documentos, em textos e imagens [...]” (TERTO, 2017). “Com 432 páginas, o livro é um impressionante romance histórico calcado em fatos sobre o mais conhecido foco de resistência negra do Brasil colonial” (SABOTA, 2017).

Ao ser indagado sobre seu trabalho, o autor salienta que *Palmares* vai além da representação redutora de um quilombo que viveu em torno da figura de Zumbi. As diversas investidas da Coroa, arregimentando mercenários, interferindo e propondo acordos com outras lideranças, procurava dividir e enfraquecer a resistência dos aglomerados rebeldes, indicando seu elevado grau de organização. Soma-se a isso o fato de esta forma de divulgação da história ser um modo de afirmar o protagonismo dos negros, recusando a discriminação e a subcidadania como legados desse período. “*Palmares* é uma história em que os protagonistas são protagonistas negros. Homens e mulheres procurando ali mais autonomia sobre suas vidas” (D’SALETE, 2017c). A busca desse protagonismo afirma um quadro reflexivo cujas expectativas só podem ser satisfeitas mediante a reversão de práticas discriminatórias, profundamente arraigadas na sociedade.

A descrição estética da obra não escapa ao olhar de Harion Custódio (2020), que descreve em pormenores efeitos e traços que compõem *Angola Janga*. No elogio à sensibilidade de D’Saletete, Custódio chama atenção para o mundo “[...] das fazendas e engenhos de cana-de-açúcar, assim como as matas fechadas que serviam de abrigo àqueles que almejavam liberdade”. Na apreciação de Spinosa (2023), “[...] o trabalho é uma experimentação da poética das imagens que estimulam a nossa imaginação (inclusive para planejar aulas)”. A historiadora ressalta ainda o papel dos recortes de memórias, explorado no recurso de *flashbacks* que permeiam a narrativa.

Na crítica historiográfica, imbuída da produção de novos sentidos no campo da educação, percebe-se o trabalho como uma importante reflexão sobre o racismo e a escravidão. Ruan Silva (2023), apoiado na crítica elaborada por Evandro Braga (2012), trata a obra como um suporte imprescindível aos currículos formativos aplicados ao ensino de história. Em sua visão, *Angola Janga* permite novas experiências e diálogos com a realidade dos estudantes brasileiros. Trabalhar com a linguagem da HQ nas salas de aula é uma

atitude crítica a ser saudada, pois insere no contexto escolar uma ação contra-hegemônica para formação dos estudantes. Para Silva (2023),

[...] a mediação do docente enquanto agente intelectual na sociedade terá a capacidade de promover e instrumentalizar a transformação dos discursos subalternos de tantos jovens, negros periféricos e/ou marginalizados, sedentos por romper com a estrutura racista de nosso país [...].

Nas diferentes apreciações analisadas, o trabalho da memória foi celebrado no resgate de um tema e no protagonismo negro, atacado pelas forças reacionárias que lideraram o debate político. Mais do que um alento, *Angola Janga* se somou a outros esforços de diálogo e resistência com o tempo de retrocessos que experimentamos nos últimos anos. A reverberação do trabalho por vários campos modulados pela cultura midiática ressaltou o gesto de reconhecimento nele reivindicado, mas também a insubordinação consciente de uma parcela do Brasil que resiste às investidas retrógradas e racistas.

### Considerações finais

Ao longo desse percurso, apresentamos a HQ de D'Salete e seu propósito de resgatar uma memória revolucionária, não sem contradições, das populações afrodescendentes no período colonial. Na contramão do avanço de manifestações racistas e antidemocráticas da sociedade brasileira, *Angola Janga* retoma uma atitude crítica não só dos registros históricos, mas também de um discurso contemporâneo, situado em uma política de reconhecimento do povo negro. A obra é um completo gesto de insubordinação, não apenas pelo que trata e propõe, mas também pelo formato que aciona, desafiando percepções redutoras sobre o papel da HQ na relação com jovens e educadores. A recepção e a circulação da obra refletiram esses aspectos, destacando sua utilização como reforço de discursos e práticas afirmativas, sua política de reconhecimento e a inequívoca contribuição aos processos educacionais.

A utilização das HQ como recurso midiático pedagógico propõe uma formação crítica da realidade. Nesse caso, o uso dessa mídia é buscado para demarcar uma posição que contesta a visão colonizadora da história. O sentido que se propõe é crítico, porque subverte a perspectiva dominante da narrativa histórica e evoca manejos alternativos da cultura midiática, a serviço de uma mentalidade não capitalista. Ao produzir, difundir e fazer circular

uma produção cultural marcada por esta finalidade, o trabalho destaca a natureza pedagógica das práticas comunicativas. Embora elas sempre existissem, nem sempre essa dimensão da comunicação foi explicitada. Nesse sentido, *Angola Janga* é uma ação direta e contundente contra qualquer forma de dissimular seus objetivos. Ela se insere no ecossistema comunicativo, propondo valorizar a história e os movimentos que apelam pelo direito à cidadania da maior parte do povo brasileiro. Talvez isso tenha facilitado sua leitura, interpretação e circulação em diferentes vertentes, mas nenhuma delas tergiversou sobre seus intentos.

### Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995.

BRAGA, José Luiz. Circuitos versus campos sociais. In: Mattos, Maria Ângela; Janotti Junior, Jeder; Jacks, Nilda (org.). *Mediação e Midiatização*. Salvador: Edufba, 2012.

COSTA, Alan Bonner da Silva; SILVA, Edson Pereira. Níquel Náusea vai à escola: usos dos quadrinhos em sala de aula. *Comunicação & Educação*, São Paulo, ano 19, n. 2, jul./dez. 2014.

CUSTÓDIO, Harion. Angola Janga: quadrinho e representação histórica. *Lieterafro*, Belo Horizonte, 30 nov. 2020.

D'ANGELO, Helô. Graphic novel 'Angola Janga' é retrato de Palmares sem idealização. *Revista Cult*, São Paulo, 18 dez. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/graphic-novel-angola-janga-palmares/>. Acesso em 13 fev. 2019.

D'SALETE, Marcelo. *Angola Janga: Uma história de Palmares*. São Paulo: Veneta, 2017a.

D'SALETE, Marcelo. *Cumbe*. São Paulo: Veneta, 2017b.

D'SALETE, Marcelo. Angola Janga: a resistência de Palmares em quadrinhos. [Entrevista]. *Carta Capital*, São Paulo, nov. 2017c. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/angola-janga-narra-resistencia-de-palmares-em-quadrinhos/>. Acesso em 20 mar. 2019.

D'SALETE, Marcelo. 'Desigualdade tem relação com passado escravocrata', diz vencedor do Eisner. [Entrevista cedida a] Luciana Console. *Brasil de Fato*, São Paulo, jul. 2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/07/29/desigualdade-tem-relacao-com-passado-escravocrata-diz-vencedor-do-eisner/>. Acesso em 20 mar. 2019.

D'SALETE, Marcelo. Marcelo D'Salete e seu Angola Janga. [Entrevista cedida a] Bernardo Aurélio. *Quinta Capa*, São Paulo, jan. 2019. Disponível em: <http://quintacapa.com.br/entrevista-marcelo-dsalete/>. Acesso em 12 fev. 2019.

FOUCAULT, Michel. O que é a crítica? Crítica e Aufklärung. *Espaço Michel Foucault*, Brasília, 1990. Disponível em: [www.filoesco.unb.br/foucault](http://www.filoesco.unb.br/foucault). Acesso em 10 nov. 2020.

GONÇALO, Junior. *A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HABERMAS, Jürgen. *Teoria do agir comunicativo: racionalidade da ação e racionalização social*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MOYA, Alvaro.; MOURA. *Zumbi dos Palmares: Edição Comemorativa dos 300 anos de Zumbi dos Palmares*. Betim: Prefeitura Municipal, 1995.

NALIATO, Samir. Conheça as histórias em quadrinhos aprovadas no PNLD Literário 2018. *Geledés Instituto da Mulher Negra*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/cumbe-angola-janga-e-carolina-sao-aprovado-no-plano-nacional-do-livro-didatico-literario-2018/>. Acesso em: 20 mar. 2019.

PINHEIRO, João; BARBOSA, Sirlene. *Carolina*. São Paulo: Veneta, 2016.

O QUADRINISTA. Alumni em destaque: Marcelo D'Salete. *Alumni USP*, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.alumni.usp.br/alumni-em-destaque-marcelo-dsalete/>. Acesso em 13 jun. 2022.

SABOTA, Guilherme. 'Angola Janga', graphic novel de Marcelo D'Salete, é um épico que refaz a trajetória de Palmares. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 nov. 2017. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,angola-janga-graphic-novel-de-marcelo-dsalete-e-um-epico-que-refaz-a-trajetoria-de-palmares,70002096180>. Acesso em: 13 fev. 2019.

SANTAELLA, Lucia. Da cultura das mídias à cibercultura: O advento do pós-humano. *Famecos*, Porto Alegre, n. 22, p. 23-32, 2003.

SERELLE, Marcio. Reconhecimento como categoria de crítica cultural. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 16, n. 1, 2019.

SILVA, Ruan. Educação antirracista. Resenha de Ruan Kleberon Pereira da Silva sobre "Leitura de HQ Angola Janga no ensino de história: uma reflexão sobre o racismo e a escravidão", de Evandro José Braga. *Crítica Historiográfica: resenhando livros e dossiês de artigos de história*, Natal, v. 3, n. 9, jan./fev. 2023. Disponível em: <https://www.criticahistoriografica.com.br/educacao-antirracista-resenha-de-leitura-da-hq-angola-janga-no-ensino-de-historia-uma-reflexao-sobre-o-racismo-e-a-escravidao-de-evandro-jose-braga/>. Acesso em: 06 jun. 2023.

SPINOSA, Vanessa. Mocambo em HQ – Resenha de Vanessa Spinosa (UFRN) sobre “Angola Janga, um convite à liberdade”, de Marcelo d’Salet. *Resenha crítica*, Natal, 2023. Disponível em: <https://www.resenhacritica.com.br/todas-as-categorias/mocambo-em-hq-resenha-de-vanessa-spinosa-ufrn-sobre-angola-janga-um-convite-a-liberdade-de-marcelo-dsalete/>. Acesso em: 27 mai. 2023.

TERTO, Amauri. Angola Janga: A HQ que propõe um novo olhar sobre a resistência negra de Palmares. *Hufpost*, Brasil, 2017. Disponível em: [https://www.huffpostbrasil.com/2017/12/08/angola-janga-a-hq-que-lanca-um-novo-olhar-sobre-a-resistencia-negra-de-palmares\\_a\\_23301960/](https://www.huffpostbrasil.com/2017/12/08/angola-janga-a-hq-que-lanca-um-novo-olhar-sobre-a-resistencia-negra-de-palmares_a_23301960/). Acesso em 13 fev. 2019.

submetido em: 22 jun. 2023 | aprovado em: 23 jun. 2023

## **Demandas por diversidade como parâmetro para a crítica da/na mídia**

### ***Demands for diversity as a criteria for media critique and/or critiques in media***

*Maressa de Carvalho Basso<sup>1</sup>, Natalia Engler Prudencio<sup>2</sup>*

---

1 Docente no curso de Publicidade e Propaganda da PUC Minas Poços de Caldas, mestre em Imagem e Som pela UFSCar, doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas. E-mail: maressa.basso@gmail.com.

2 Jornalista formada pela ECA-USP, mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas. E-mail: nataliapru@gmail.com.

**Resumo**

A aceleração dos processos de midiaticização tem tornado mais urgente a questão sobre como fazer a crítica da/na mídia diante de novos modos de circulação e apropriação. Em meio a esse cenário, cada vez mais a crítica da/na mídia tem orbitado os debates sobre o reconhecimento de identidades e diferenças de grupos ditos minoritários. O presente ensaio propõe reflexões sobre como tal crítica pode ser feita, tendo como parâmetro essas demandas. Para isso, contextualiza-se esses novos modos de circulação e apropriação da mídia e busca-se investigar de que forma reconhecimento e identidade ganham importância para a crítica da/na mídia, trazendo como *corpus* de análise um ator social e as suas explanações midiáticas. Ao final do percurso, sugerimos possibilidades metodológicas que estejam alinhadas adequadamente a essas (não tão) novas demandas sociais.

**Palavras-chave** Crítica da mídia, identidade, diversidade, reconhecimento.

**Abstract**

The question of how to develop media critique and/or critiques in media in a scenario of new modes of circulation and appropriation has been made more urgent due to the acceleration of processes of mediatization. In this context, media critique and/or critiques in media have increasingly revolved around debates on the recognition of so-called minorities' identities and differences. This study reflects on how media critique and/or critiques in media can be developed with these demands as a parameter. We contextualize these new modes of circulation and appropriation of the media and seek to investigate how recognition and identity gain importance for media critique and/or critiques in media, bringing as a corpus of analysis a social actor and his media explanations. At the end of our journey, we suggest methodological possibilities that may properly align with these (not so) new social demands.

**Keywords** Media critique, identity, diversity, recognition.

Quando pensamos o imbricamento da crítica da/na mídia com as demandas por diversidade relativas a diferentes marcadores sociais da diferença, as principais questões que parecem se impor dizem respeito, sobretudo, a *como fazer a crítica da/na mídia diante de novos modos de circulação e apropriação* da produção midiática. Essa temática vem

tornando-se cada vez mais urgente com a aceleração dos processos de midiaticização, atravessados neste momento também pelos processos de plataformização do social<sup>3</sup>, que vêm dando novas formas às trocas comunicacionais, às interações sociais mediadas por tais plataformas e à circulação e apropriação de conteúdos midiáticos.

Em meio a esses novos modos de circulação e apropriação, cada vez mais a crítica da/na mídia tem orbitado debates sobre o reconhecimento de identidades e diferenças de grupos ditos minoritários, como mulheres, pessoas LBTQIA+, pessoas negras, entre outros. Prova disso é, por exemplo, a iniciativa da ONU (Organização das Nações Unidas) que mapeia, desde 2015, os marcadores de gênero e raça que são representados pela publicidade no Brasil (ONU, 2022). É o espaço para que esses sujeitos, marginalizados, consigam denunciar práticas midiáticas que esbocem algum tipo de violência simbólica, ou exaltem construções que valorizem suas lutas e identidades. Nesse sentido, é preciso levar em consideração “a necessidade de se reconhecer o fluxo e a fluidez na produção e consumo de textos midiáticos e de se reconhecer que os significados mediados não se esgotam no ponto de consumo” (SILVERSTONE, 2002, p. 191). Isso significa olhar de forma crítica para esses produtos e perceber como eles são consumidos e percebidos para além da superficialidade.

Trata-se de novos *modos de circulação e apropriação* que, até certo ponto, nivelam diferentes vozes — a crítica cultural especializada, o público, movimentos sociais —, que circulam em novos meios com dinâmicas próprias, como as redes sociais, apontando para uma renovação do espaço da crítica a partir do advento das tecnologias e de novas sociabilidades por elas instituídas (PAGANOTTI; SOARES, 2019). Abordar teoricamente essa comunicação-consumo-crítica permite reflexões interessantes sobre as competências críticas para o circuito midiático (BACCEGA, 2012).

Essas múltiplas mediações (MARTÍN-BARBERO, 1997), que são parte do processo de interação do usuário, dentro da internet, com a lógica de produção e consumo de conteúdo,

---

3 Entendemos a midiaticização, de forma genérica, como “o processo de transformação social de longo prazo decorrente de uma crescente participação da mídia na vida social” (MINTZ, 2019, p. 99). A “plataformização do social”, por sua vez, é compreendida como um processo convergente à midiaticização, “um processo de amplo alastramento da ‘lógica das plataformas’ a diferentes instâncias da vida social” (MINTZ, 2019, p. 106), formatando e gerindo a heterogeneidade potencial da internet segundo suas próprias lógicas institucionais, desembocando em “uma sociedade cujo tráfego social, econômico e interpessoal é largamente mediado por uma plataforma online global (esmagadoramente corporativa), que é conduzida por algoritmos e abastecida por dados” (VAN DIJCK, 2016 apud MINTZ, 2019, p. 106).

são práticas sociais que cada vez mais merecem investigação. Como Martín-Barbero (1997) afirma, estudar a comunicação é mais do que olhar para os meios, mas sim compreender os seus usos e analisá-los. O entendimento das competências midiáticas envolve também articular a crítica com as demandas sociais e as experiências culturais que emergem com rapidez eloquente. Mesmo que o trato teórico sobre o assunto seja, por vezes, conflituoso, é necessária a nossa insistência em pautar essa representação midiática com cada vez mais interdisciplinaridade.

É preciso, também, considerar de que modo operam esses novos meios, cujos algoritmos<sup>4</sup> ordenam e filtram o que pode ser encontrado on-line, fazendo suposições sobre interações a partir de propósitos comerciais, ameaçando com invisibilidade aqueles e aquelas que não se conformam a sua lógica (BUCHER, 2012), e operando segundo a lógica *rich get richer* — quem já tem visibilidade recebe ainda mais visibilidade (ZILLER et al., 2022). Dessa forma, acabam por impulsionar, entre outras coisas, a criação incessante de polêmicas efêmeras, debates empobrecidos pelos próprios limites do meio (como debater profundamente em 280 caracteres?), e reações mais acaloradas. Ao mesmo tempo, esses novos meios também se constituem como plataformas (no sentido metafórico de local elevado de onde se pode falar e ser ouvido por mais pessoas) para vozes que não encontravam espaço em instâncias tradicionais institucionalizadas.

São mecanismos que permitem que os conteúdos engajem rapidamente, mas também “desengajem” na mesma velocidade.

O residual pode permanecer na memória popular, tornar-se objeto de desejo nostálgico, ser usado como um recurso para dar sentido à vida presente e à identidade de alguém, servir como base de uma crítica às instituições e práticas vigentes e desencadear conversas. Em resumo, o conteúdo residual pode se tornar um forte candidato à propagabilidade. (JENKINS; GREEN; FORD, 2014, p. 132)

A crítica, junto da mediação, implica responsabilidades e posicionamento ético e moral das audiências, para que não se tornem cúmplices dessas estratégias de engajamento

---

4 Frequentemente definidos “como uma sequência de instruções de programação escrita para cumprir tarefas pré-determinadas, ou seja, para transformar dados em resultados” (D’ANDRÉA, 2020, p. 31), os algoritmos devem, no entanto, ser compreendidos a partir de uma perspectiva crítica, “não como resultado de uma equação matemática, mas como um conjunto de hábitos sistematizado”, o que permite “interpretar determinados modos de fazer, processos e estratégias, que aquela linguagem nos apresenta” (ROMANINI; LIMA, 2018, p. 12).

e representação da mídia. É um esforço para que os críticos não fiquem deslumbrados com as possibilidades de propagação rápida das plataformas, tornando-se operários das *big techs* nesses espaços, e fazendo parte do que Bucci (2021) chama de “Superindústria do Imaginário”.

### **Crítica da mídia e reconhecimento**

Também estamos falando de *novos modos de apropriação*, na medida em que muitas dessas novas vozes que criticam a mídia a partir de diferentes meios de comunicação social o fazem em decorrência de demandas por representação e representatividade, ou seja, atam a crítica da mídia às lutas por reconhecimento (luta pela identidade e diferença) de grupos historicamente subalternizados e invisibilizados por formas de injustiça culturais e simbólicas — que são um dos elementos que impedem que integrantes desses grupos sejam reconhecidos como parceiros integrais na interação social (FRASER, 2006).

Essa representatividade, para Hall (2016), é um processo para expressar considerações sobre o mundo de forma inteligível, conferindo sentido e linguagem à cultura. Isso significa dizer que, ao compartilharmos demandas por meio dos códigos que são comuns entre os indivíduos de uma sociedade, é possível gerar a produção de significado sobre essas pautas. A representação faz parte disso, já que “[...] somos nós que fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável” (HALL, 2016, p. 41-42).

Silverstone (2002) aponta para a importância que as formas culturais de conteúdos ficcionais e de entretenimento, nas quais entram as novas mídias, têm em afetar nossa forma de construir o cotidiano e as nossas produções de sentido. Por isso, é importante entender que as lutas por reconhecimento também estão midiáticas, e as críticas desses objetos cada vez mais espalhadas nas mídias sociais. Nesse sentido, é importante tentar entender como a produção de sentido vem operando nessa (não tão) nova dinâmica, em que os novos objetos em circulação fazem com que as lutas ditas identitárias sejam retomadas de forma constante.

Esses grupos entendem que, em uma sociedade altamente midiática, a visibilidade — serem vistos e tornarem-se relevantes na cultura dominante — é crucial para expandirem seus direitos, porque altera o modo como suas identidades são social, política e culturalmente valorizadas (BANET-WEISER, 2018) — embora se possa discutir a eficácia dessa estratégia

como forma de promover mudanças, visto que a mera representação não significa que estruturas desiguais foram necessariamente alteradas. Para usar os termos de Rancière (2009), são críticas que incidem sobre e buscam modificar a “partilha do sensível”, o sistema que revela quem e o que pode tomar parte de um comum partilhado, e de que modo.

É possível relacionarmos essa visibilidade com a questão da identidade, no modo como foi tratada por Hall e pelos Estudos Culturais Britânicos. As questões identitárias são “pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e história. Não uma essência, mas um posicionamento” (HALL, 1996, p. 70). Ainda sob essa perspectiva, é necessário entender que a identidade, para o autor, trata do pertencimento e da identificação pela relação com o Outro, mas não apenas nela. Esse processo também pode acontecer nas transformações culturais e nos processos históricos, principalmente se levarmos em consideração a profusão tecnológica e globalizada simbolizada pelos avanços midiáticos.

Hall (1996) também avalia que, na medida em que os sujeitos ganham mais possibilidades de força criativa e produtiva, ganham também mais espaço para o fortalecimento de suas identidades. Ele afirma existir “a possibilidade de que a globalização possa levar a *um fortalecimento de identidades* locais ou à produção de *novas identidades*” (HALL, 1996, p. 84). Isso nos permite fazer relação direta com a necessidade de cada vez mais presença de diversidade em todos os pontos do circuito midiático. Assim, trata-se de tecer um olhar para a crítica que envolva ações e interações que se constituam com ética, responsabilidade e cuidado diante do/com o outro.

Essa ligação entre lutas por reconhecimento e a crítica da mídia não é, porém, algo novo. Na esfera acadêmica, desde os anos 1970, a crítica feminista de cinema, por exemplo, busca relacionar os modos de representação nesse meio a desigualdades de gênero. Nessa mesma época, no auge da chamada Segunda Onda Feminista, as mídias já eram instâncias de disputa para as feministas, que tanto se batiam contra as representações dominantes de feminilidade, quanto buscavam criar seus próprios veículos em que poderiam fazer circular “melhores” representações (GILL, 2007). Relacionar práticas discursivas e práticas sociais, texto e contexto também já estava no centro do programa dos Estudos Culturais Britânicos. Bebendo na fonte dessas precursoras e precursores, entre outros, bell hooks

acrescentou a raça às análises culturais feministas ao escrever, no início dos anos 1990, sobre o “olhar opositivo” (HOOKS, 2019) que as mulheres negras espectadoras desenvolviam para se engajar com produções culturais que as invisibilizavam, estereotipavam e, em certa medida, até as violentavam.

O que talvez se mostre novo seja de fato a combinação desses modos “identitários” de apropriação com os novos modos de circulação que, até certo ponto, horizontalizam as diferentes vozes críticas. Esses novos modos de apropriação e circulação também acabam influenciando como a crítica especializada e a crítica acadêmica passam a olhar para as produções culturais, não sem protestos desses “gatekeepers”, que até pouco tempo detinham a hegemonia da crítica — sobretudo da crítica especializada.

Esses críticos profissionais passam muitas vezes a reagir de forma reacionária, a partir de argumentos que denunciam uma suposta “cultura do cancelamento” e defendem a “autonomia” da obra, a necessária limitação da crítica aos elementos estéticos e um suposto empobrecimento das produções culturais caso passassem a atender essas demandas por reconhecimento, tornando-se programáticas e “panfletárias”.

Cabe também ressaltar que produções culturais inevitavelmente registram, inclusive no nível estético, o contexto cultural e econômico circundante (com suas contradições e ambivalências), criando visualizações formais para esses contextos e mediando esteticamente o modo como a sociedade se compreende (MULVEY, 2010), algo que vem sendo considerado pela crítica feminista, por exemplo, desde os anos 1960 e 1970, como já comentado.

Esses argumentos de uma suposta demanda por produções culturais programáticas e panfletárias só fazem sentido se restritos às críticas feitas nas redes sociais, cuja lógica sociotécnica não incentiva o debate aprofundado, como já apontado. Também é apenas nesse contexto que se pode pensar em uma suposta “cultura do cancelamento”, baseada em concepções binárias e taxativas de certo e errado — embora o próprio termo “cancelamento” seja impreciso, para não dizer incorreto, quando se considera que os supostos “cancelados” raramente são de fato ostracizados, especialmente quando ocupam posições de poder dentro da sociedade.

De todo modo, as políticas de reconhecimento têm se tornado tanto elemento interno da obra (no nível da produção) quanto chave de leitura e parâmetro de apreciação não só na crítica socialmente dispersa, mas também entre parte da crítica especializada (SERELLE, 2019).

## Diversidade, novas mídias e a crítica

Ainda assim, há atores que encontram meios para colocar o debate em termos mais complexos, fazendo a crítica da mídia na própria mídia, em fios no Twitter, *reels* no Instagram, vídeos no YouTube.

É o caso, por exemplo, do canal no YouTube *Ora Thiago*, em que o protagonista coloca em pauta críticas midiáticas de diferentes produtos culturais, com linguagem adequada e adaptada ao meio, explorando a questão da diversidade. Em um dos vídeos disponibilizados pelo autor na plataforma e intitulado *Yellowjackets, O senhor das moscas e violência selvagem*, é levada em consideração a pauta feminista na discussão acerca da presença de protagonistas mulheres na possível adaptação do livro *O senhor das moscas*, obra reconhecida pela violência selvagem. Thiago questiona essa adaptação supostamente em favor de mais diversidade, relacionando-a com a ascensão da pauta, sem levar em consideração possíveis demandas válidas por visibilidade feminina. Para amparar suas colocações, o youtuber explora o fato de que esse *remake* seria dirigido por dois homens, e como isso reforçaria a percepção de que as escolhas relacionadas ao filme estariam ligadas exclusivamente à necessidade de engajamento.

Além disso, Thiago apresenta falas de mulheres reconhecidamente atuantes na questão da representatividade midiática para respaldar a sua crítica. Roxane Gay, professora, escritora e comentarista social, autora do best-seller *Bad Feminist*, afirmou no Twitter que “Um remake feminino de *O Senhor das Moscas* não faz sentido porque... o enredo desse livro não aconteceria com mulheres”<sup>5</sup>.

O que chama nossa atenção nos conteúdos disponibilizados pelo canal *Ora Thiago* é o fato de que os assuntos são colocados sem superficialidade, tendo o espaço explorado com todo seu potencial crítico. No vídeo aqui mencionado, mais do que trazer as considerações negativas sobre a adaptação não concretizada do filme *O senhor das moscas*, Thiago traz proposições sobre como representações de mulheres em conteúdos audiovisuais podem de fato acontecer com propósito. O exemplo trazido por ele é da série *Yellowjackets*<sup>6</sup>, que conta a

5 O tuíte de Roxane Gay foi deletado, mas a sua fala foi retirada do vídeo *Yellowjackets, Senhor das Moscas e Violência Selvagem*, que também disponibiliza um print do conteúdo publicado pela autora (GAY apud. GUIMARÃES, 2022).

6 Série lançada em 2021 e disponível na plataforma de streaming Paramount+.

história de um time escolar de futebol feminino que sobrevive a um acidente aéreo no meio de uma floresta, criando uma espécie de “clã” feminino selvagem, trama entremeada por um salto no tempo, mostrando a vida adulta dessas mulheres anos depois de serem resgatadas.

O youtuber propõe também uma relação entre os dois conteúdos por ele mencionados, explorando a possibilidade de encontrar ainda mais significados nesse lugar de diversidade e representatividade. Para ele, diferente de *O senhor das moscas*, a série da Paramount+ é um espaço para falar sobre adolescência, traumas e a complexidade feroz das relações femininas. Além de pôr em pauta a forma midiática de retratar a masculinidade usando de violência física, a crítica de Thiago coloca um olhar ainda mais cuidadoso ao trazer *Yellowjackets* para o centro das discussões sobre questões feministas e relacionadas à colonização. Ele traz a fala da autora da série, Ashley Lile, para contextualizar suas colocações:

*O senhor das moscas* é sobre como a socialização desaparece e como a sociedade é uma fachada. Pensamos, quem é mais socializada do que as mulheres? Como meninas, você aprende como fazer as pessoas gostarem de você e quais são as hierarquias sociais. É uma maneira mais interessante de fazer as coisas desaparecerem. A máscara é ainda mais grossa. É uma camada mais complexa de noções preconcebidas de como se comportar e agir. (Ashley Lile, autora da série *Yellowjackets*, em fala transcrita de vídeo do canal OraThiago no YouTube<sup>7</sup>)

Portanto, a partir das colocações propostas neste ensaio, o conteúdo disponibilizado no canal *Ora Thiago* pode ser apontado como exemplo consistente e relevante de como a crítica da/na mídia pode ser feita dentro das novas plataformas, seguindo suas lógicas de funcionamento e sem superficialidade. Mais do que isso, é uma forma de não relegar questões tão relevantes e necessárias aos algoritmos e às suas mudanças de parâmetros que impossibilitam traçar qualquer padrão.

### Como fazer uma crítica interseccional

Considerando que a prática da crítica sobre produtos midiáticos é parte de um circuito crítico que gera novos sentidos e influi na circulação e na apropriação desses

7 Trecho extraído do vídeo *Yellowjackets, Senhor das Moscas e Violência Selvagem*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nBIP0rTvt54>. Acesso em: 18 jun. 2023.

produtos por parte da audiência (PAGANOTTI; SOARES, 2019; SILVA; SOARES, 2016), e que o entrelaçamento entre lutas por reconhecimento e a crítica na mídia está dado, sobretudo na crítica socialmente dispersa, a questão que se coloca parece ser menos se aquilo que Serelle (2019) chama de “valor de reconhecimento”<sup>8</sup> deve ou não ser tomado como parâmetro (ainda que não o único), tanto para a crítica *na* mídia quanto para a crítica *da* mídia.

Antes, o que se coloca como questão principal talvez seja perguntar-se de que forma essa crítica pode ser aprofundada e complexificada para além das polêmicas efêmeras e de construções vazias de sentido, como a noção de “cultura do cancelamento”. Isso se relaciona diretamente com o que Silverstone (2002) chama de ilusão de conectividade, em que as redes e as tecnologias deveriam remediar fragilidades e sociabilidades do tempo contemporâneo, mas não o fazem.

Trata-se de reconhecer que crítica da mídia passa diretamente pelo desafio da mediação, e isso envolve olhar para os textos nas redes em sua integralidade, abarcando engajamento, vocabulário compartilhado, falhas comunicativas e intencionalidades de comunicação. É também reconhecer que o circuito midiático, a crítica dos seus objetos e “aqueles que as recebem e as aceitam não são meros prisioneiros de uma ideologia dominante nem inocentes em um mundo de falsa consciência: eles são, na verdade, participantes voluntários, isto é, cúmplices, ou mesmo engajados ativamente” (SILVERSTONE, 2002, p. 762).

Uma possibilidade para aprofundar e complexificar a crítica da/na mídia que toma as demandas por diversidade como parâmetro é seguir o caminho que já vem sendo traçado pela crítica feminista e pelos estudos culturais, buscando nos próprios elementos estéticos e narrativos da obra a relação entre texto e contexto, práticas discursivas e práticas sociais, e não apenas sobrepondo parâmetros “identitários” externos sobre esta — Serelle (2019)

---

8 Cabe notar que Serelle mobiliza o conceito de reconhecimento a partir de Axel Honneth, enquanto trabalhamos aqui com a definição proposta por Nancy Fraser — como uma questão de *status* social, tendo como critério normativo a paridade de participação, ou o direito de participar integralmente da vida social, e sob uma visão de justiça social que se apoia no tripé “reconhecimento, redistribuição e participação” (FRASER, 2006; 2009) — autores que mantiveram uma polêmica em torno da definição do conceito. Não é nosso objetivo, neste artigo, entrar no debate entre Fraser e Honneth, mas nos parece que a concepção de reconhecimento desenvolvida por Fraser, por colocar em primeiro plano os aspectos estruturais e institucionais da injustiça cultural e simbólica, e por caracterizá-los em termos de hegemonia, presta-se melhor a uma discussão sobre as representações midiáticas. Ao mesmo tempo, nos parece que apenas uma linha tênue separa a concepção de Honneth, ao menos na altura do debate com Fraser, de uma perspectiva neoliberal, especialmente na medida em que ele situa seu ideal de reconhecimento em oportunidades iguais de autorrealização individual e caracteriza as lutas por redistribuição como questionamentos da aplicação atual do princípio da realização (atribuição de estima social ligada a realizações como cidadão produtivo); nos parece que teríamos dificuldades em desassociar tal esfera de reconhecimento, mesmo se ampliada, da ordem capitalista imperialista, machista e racista que, segundo o próprio Honneth, permitiu que ela emergisse.

também aponta nesse sentido de se examinar os fatores sociais articulados à estética da obra, a partir de Antonio Candido.

Outro desafio que se coloca para a crítica da mídia (sobretudo a acadêmica) e, em alguma medida, para a crítica na mídia (sobretudo a especializada), é como complexificar essa crítica ligada ao “valor de reconhecimento” em um sentido interseccional, uma vez que nas injustiças simbólicas que impedem determinados grupos de participar como iguais nas trocas sociais se entrecruzam diferentes vias de opressão, como raça, gênero, sexualidade, classe, idade, origem geográfica, peso, capacidade etc.

Uma proposta de crítica da mídia interseccional ainda precisa ser elaborada, mas algumas orientações talvez possam ser emprestadas da proposta do “método da roleta interseccional”, elaborado por Carrera (2020) para a aplicação do conceito de interseccionalidade no campo das pesquisas de comunicação.

Carrera (2020, p. 5) aponta, nesse sentido, para a “interseccionalidade representacional” — “a construção cultural e os sentidos marginalizantes que circulam sobre estes sujeitos [subalternizados]” — como processo comparativo para se pensar quais os rastros interseccionais que se mostram evidentes nos processos de construção comunicativa.

Ela propõe então a roleta interseccional: “uma ferramenta discursivo-operacional que pretende identificar os rastros da interseccionalidade nas diversas expressões e experiências comunicacionais” (CARRERA, 2020, p. 6). Um dos pontos principais dessa proposta metodológica é o entendimento de que não se pode meramente somar opressões. Usando a metáfora das cores, Carrera aponta que se cruzarmos a raça (atribuindo a ela a cor azul) e o gênero (amarelo) surge um novo universo subjetivo, representado pelo verde.

Outro ponto central da proposta é que se deve perguntar quais eixos são de fato relevantes para determinada análise específica, quais eixos deixam rastros no discurso, nas representações, propondo-se, a seguir, questionamentos relevantes e específicos para cada eixo a partir de três domínios: as formações discursivas; quais construções identitárias são dadas como legítimas em cada eixo; e como formações discursivas e construções identitárias são negociadas.

Um último ponto relevante para a proposta de Carrera diz respeito ao fato de que a roleta interseccional não deve ser aplicada apenas ao sujeito/objeto de pesquisa,

mas também ao próprio pesquisador, evidenciando as limitações e possíveis vieses das interpretações de resultados, destituindo o pesquisador de uma posição de neutralidade.

Talvez seja a partir de ferramentas metodológicas como esta, que propõem olhar para as mídias com base na perspectiva da interseccionalidade e assim desvelar as perguntas relacionadas às representações identitárias que sejam relevantes naquele contexto específico, que possamos avançar nos debates sobre a aplicação do valor de reconhecimento na crítica da/na mídia, diante de novos modos de circulação e apropriação. Dessa forma, e retomando toda uma longa tradição crítica (feminista, antirracista etc.) que se propôs a olhar para o modo como produções midiáticas e culturais encontram visualizações formais e mediam esteticamente disputas que se dão na sociedade, poderemos deixar de lado visões simplistas, que opõem análise sobre representações identitárias e crítica estética, como se fossem excludentes, ou como se a primeira empobrecesse a segunda, quando, na realidade, estão intrinsecamente ligadas.

## Referências

BACCEGA, Maria Aparecida. O consumo no campo comunicação/educação: importância para cidadania. In: ROCHA, Rose de Melo; CASAQUI, Vander. *Estéticas midiáticas e narrativas do consumo*. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 248-268.

BANET-WEISER, Sarah. *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*. Durham: Duke University Press, 2018. *E-book*.

BUCCI, Eugênio. *A superindústria do imaginário*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BUCHER, Taina. Want to be on the top? Algorithmic power and the threat of invisibility on Facebook. *New Media and Society*, [S. l.], v. 14, n. 7, p. 1164-1180, 2012.

CARRERA, Fernanda. Roleta interseccional: proposta metodológica para análises em Comunicação. *E-Compós*, São Paulo, v. 24, 2020.

D'ANDRÉA, Carlos. *Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos*. Salvador: Edufba, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32043>. Acesso em: 18 jun. 2023.

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era 'pós-socialista'. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 14-15, p. 231-239, 2006.

FRASER, Nancy. Reenquadrando a justiça em um mundo globalizado. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, [S.l.], n. 77, p. 11-39, 2009.

GAY, Roxane. *Bad Feminist*. Nova Iorque: Corsair, 2014.

GILL, Rosalind. *Gender and the media*. Cambridge: Polity, 2007. *E-book*.

GUIMARÃES, Thiago. *Yellowjackets, O Senhor das Moscas e Violência Selvagem*, 2022 (21 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nBIP0rTvt54>. Acesso em: 18 jun. 2023.

HALL, S. Identidade cultural e diáspora. Tradução de R.H. Fróes e L. Fróes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 68-75, 1996.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio : Apicuri, 2016.

HONNETH, Axel. Redistribution as Recognition: A Response to Nancy Fraser. In: HONNETH, Axel; FRASER, Nancy. *Redistribution or Recognition?* Londres: Verso, 2003. p. 110-197.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Aleph, 2014. 408 p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MINTZ, André Goes. Mídiação e plataformação. *Novos Olhares*, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 98-109, 2019.

MULVEY, Laura. Unmasking the Gaze: Feminist Film Theory, History, and Film Studies. In: CALLAHAM, Vicki (Org.). *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Detroit: Wayne State University Press, 2010. p. 17-31.

ONU. *TODXS/10: o mapa da representatividade na publicidade brasileira*. São Paulo: ONU Mulheres Brasil, 2022. Disponível em: [https://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2022/03/UA\\_TODXS10\\_Final-PORT.pdf](https://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2022/03/UA_TODXS10_Final-PORT.pdf). Acesso em: 18 jun. 2023.

ORA Thiago, 2019. Canal sobre cultura pop e comportamento. Disponível em: <https://www.youtube.com/@OraThiago>. Acesso em: 18 jun. 2023.

PAGANOTTI, Ivan; SOARES, Rosana de Lima. A meta para a crítica da/na mídia em abordagens metacríticas. *MATRIZES*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 131-153, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. 2. ed. São Paulo: EXO Experimental Org., 2009.

ROMANINI, Anderson Vinicius; LIMA, Renata Lipia. A interpretação da cultura através dos dados: o big data a partir da epistemologia do sul. *Revista Extraprensa*, [S. l.], v. 11, n. 2, p. 7-22, 2018.

SERELLE, Marcio. Reconhecimento como categoria de crítica cultural. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 11-20, 2019.

SILVERSTONE, R. Complicity and collusion in the mediation of everyday life. *New Literary History*, [S. l.], v. 33, n. 4, 2002.

SILVA, Gislene da; SOARES, Rosana de Lima. "Lugares da crítica na cultura midiática". *Comunicação Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 9, 2016.

ZILLER, Joana; BARRETOS, Dayane; XAVIER, Kellen; HOKI, Leíner. Sapatão+: lesbianidades negras, gordas, mais velhas e com deficiência nas plataformas de mídias sociais. *Fronteiras: Estudos Midiáticos*, [S. l.], v. 24, n. 1, p. 99-113, 2022. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/23972>. Acesso em: 18 jun. 2023.

submetido em: 21 jun. 2023 | aprovado em: 22 jun. 2023

## **Análise discursiva de filmes brasileiros e crítica da mídia: considerações metodológicas**

### ***Brazilian films discourse analysis and media criticism: methodological considerations***

Caio Túlio Padula Lamas<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP, com bolsa da CAPES-Print (Reino Unido). Mestre em Ciências da Comunicação pela mesma instituição. Professor universitário, montador e pesquisador do MidiAto - Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas (ECA/USP). E-mail: caiotplamas@gmail.com.

**Resumo** O artigo tem o objetivo de traçar considerações metodológicas a respeito da análise discursiva do filme, bem como do diálogo que esta apresenta com a crítica de mídia, ambas pensadas como um conjunto de valores e de procedimentos que orientam a avaliação de determinados aspectos de uma obra em particular. Destaca ainda o processo de escolha dos filmes analisados e finaliza com a desconstrução de um trecho do documentário *Juízo* (2008), mostrando como a inclusão do rosto do jovem réu por meio de uma inserção ficcional problematiza e complexifica o estigma do jovem autor de ato infracional.

**Palavras-chave** Análise fílmica, análise do discurso, crítica de mídia, estigma, cinema brasileiro.

**Abstract** This paper outlines methodological considerations regarding the film discourse analysis and its dialogue with media criticism, both understood as a set of values and procedures that inform our evaluation of certain aspects of a given film. It highlights the choosing process and ends by deconstructing an excerpt from the documentary *Juízo* (2008), arguing on how the fictionalized inclusion of the young defendant's face problematizes and complexifies the stigma placed upon the young offender.

**Keywords** Film analysis, discourse analysis, media criticism, stigma, Brazilian cinema.

Juízos, valores, critérios, distinções, repertórios. Muitas são as palavras que orbitam em torno do termo *crítica*, que apresenta a seguinte etimologia, segundo Leão (1977, p. 164): “provém do verbo grego *krinein*, cujo primeiro sentido é ‘separar para distinguir’ o que há de característico e constitutivo” a respeito do objeto colocado sob escrutínio. Procurando compreender seus “fundamentos constituintes”, diferenciando e realçando os elementos que servem de estrutura àquilo que se pretende criticar, a crítica, em suas múltiplas variações e designações, serve de atividade básica para a construção do conhecimento nas mais diferentes instâncias, entre as quais àquele que se elabora no campo das mídias.

A reflexão a respeito das teorias e dos procedimentos de crítica de mídias no Brasil se encontravam ainda em um grau prematuro de desenvolvimento, segundo Silva e Soares, quando da publicação de artigo em 2013, no qual as autoras diagnosticavam a necessidade de aprimorá-la. Quando pensada no campo das mídias, a crítica poucas vezes se aventurava

a uma abordagem analítica aprofundada em um objeto particular, fosse ele um capítulo de uma telenovela, um programa de rádio ou uma reportagem televisiva. A predominância dos trabalhos encontrados correspondia a análises abrangentes, que percorriam as características de um determinado tipo de mídia como um todo, instrumentalizando a interpretação de produtos específicos a esse fim.

É em meio a esse contexto que Silva e Soares propõem três questões centrais para se pensar a crítica de mídia: *quem* pode criticar – indicando os sujeitos que exercem a crítica –, *como* criticar – indagando-se a respeito dos valores e critérios que a norteiam –, e com qual *finalidade* – pressupondo que toda crítica pretende gerar algum tipo de efeito sobre o mundo no qual seu autor está inserido. Sobre a primeira questão, as autoras sinalizam para a existência não só dos críticos especializados, em campos mais tradicionais como os da literatura e do cinema, como também da crítica do público, mais dispersa, mas, nem por isso, menos legítima.

A partir dessa concepção mais ampliada da crítica, as autoras direcionam a reflexão para a segunda questão, e destacam que o *como* criticar resulta necessariamente na escolha de valores que norteiam a desconstrução de determinados aspectos da obra que é colocada sob escrutínio. As obras mais valorizadas a partir desses critérios formam, por sua vez, um determinado repertório, um volume de trabalhos a que se atribui uma qualidade ou distinção em relação aos demais que circulam em determinada sociedade e em determinado tempo.

Um desdobramento dessas considerações é apresentado em outro artigo das autoras, publicado em 2019, no qual é enfatizado como a crítica de mídia precisa se expandir para além dos critérios imanentes ou internos das obras (SILVA; SOARES, 2019). Dito de outra forma, critérios da ordem do contexto histórico, da produção e da recepção precisam ser considerados, expandindo a análise em direção ao *circuito midiático* que o programa de TV, o programa radiofônico, o filme ou a reportagem, entre outras possibilidades, integram.

Por outro lado, direcionando a reflexão para o campo de uma mídia específica, o cinema, encontramos em autores como Aumont e Marie (2004, p. 15) a ideia de que toda análise fílmica guarda relação com a teoria geral do cinema, na medida em que ambas partem de um filme ou um conjunto de filmes para levar frequentemente a um pensamento mais abrangente a respeito da produção esmiuçada e do fenômeno cinematográfico em que ela está inserida. Filme e cinematografia, portanto, estão interligados.

Aprofundando-se mais nessa definição, ambos esclarecem que há algo da atividade analítica do filme que atravessa tanto a crítica especializada quanto o público geral, passando pelos analistas. “O olhar com que se vê um filme” – escrevem os autores – “torna-se analítico quando, como a etimologia indica, decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação”. O olhar analítico nasce na atenção aos detalhes, decompondo todos ou parte dos elementos constitutivos de uma cena ou de uma situação proposta pelo filme, interpretando-as a partir desse esforço. Isso acontece de maneira não sistemática, quando de sua prática pelo espectador comum.

A crítica de um filme, para os autores, tem três funções principais: informar, avaliar e promover. O primeiro e o terceiro desses fatores são fundamentais à prática jornalística, e o terceiro só pode acontecer depois de uma avaliação que, necessariamente, passa pelo esforço analítico. Isso acontece de maneira que toda crítica integrante de publicações diárias ou semanais busca dar um parecer sobre o filme analisado, recomendando-o ou, ao contrário, rejeitando-o. Todo crítico é, pois, um “pedagogo do prazer estético, que se esforça por fazer partilhar a riqueza da obra com o maior público possível”, nas palavras de Aumont e Marie (2004, p. 12-13).

Certos critérios comuns à prática crítica jornalística, como a data recente de lançamento do filme, não têm necessariamente validade sobre a atividade do analista acadêmico, que pode se debruçar sobre produções das mais diferentes épocas. Fundamental, nesse caso, é a pertinência que a obra tem para o problema e os objetivos da pesquisa em desenvolvimento, o que implica também dizer que por trás de todo esforço analítico há uma ou um conjunto de perguntas que mobiliza tanto o analista como o crítico.

Em meio a essas discussões, proponho, neste artigo, o cruzamento da crítica de mídia com a análise fílmica. Não se trata, no entanto, de qualquer análise, mas daquela que denomino *discursiva* do filme. Na parte que segue, pretendo expor os fundamentos de tal abordagem, elaborados em pesquisa anterior (LAMAS, 2022). Em um segundo momento, apresento o processo de escolha dos filmes analisados. Por fim, aplico alguns dos preceitos indicados na desconstrução de um trecho do documentário *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2008).

## A análise discursiva do filme

Para se pensar a análise fílmica na abordagem proposta, considera-se fundamental a definição de uma noção também de grande importância para Silva e Soares: a de *discurso*. Por ela entendem-se, seguindo a concepção proposta por Soares (2009) e Foucault (2000, 2014), ideias manifestas por determinados sujeitos, inseridos em certas relações sociais, em um espaço e um contexto histórico específicos, e que propõem determinadas perspectivas ou *enquadramentos* a respeito dos temas evocados (GOMES, 2018).

Mais do que *temas*, no entanto, pode-se pensar em *referenciais* “ou lei de dispersão de diferentes objetos ou referentes colocados em ação por um conjunto de enunciações” (FOUCAULT, 2000, p. 99). Tais regras excluem certos saberes e evidenciam outros, incluem certos sujeitos sociais em detrimento de outros, controlando o que pode ser dito e o que pode ser visto, configurando o *visível* e o *dizível* de um tempo. Pensado como uma espécie de recorte sobre o mundo, incluindo certos elementos em seu interior e excluindo outros, os discursos criam hierarquias, oposições, complementariedades, apoiando-se mutuamente ou negando-se uns aos outros, criando sentido em meio à descontinuidade dos fatos históricos.

Essas ideias, evidentemente, não se dão a ver ou ouvir no etéreo, mas por meio de diferentes imagens, sons e textos, cujas materialidades, ordenamentos e códigos produzem, nas relações com o público que os lê, diferentes *efeitos de sentido* sobre o mundo. Nessa concepção, os discursos são manifestos sempre de maneira localizada em acontecimentos ou atos: a projeção de um filme na sala de cinema, a exibição de uma reportagem televisiva ou a publicação de um *post* em uma rede social, para citar alguns exemplos.

Aumont e Marie também contribuem para a discussão, observando que os discursos não são manifestos exclusivamente pelas palavras, mas também por meio de imagens, sons e outras materialidades ou conjuntos de formas, nas mais diferentes mídias e meios de expressão. É nesse nível das materialidades que encontramos as narrativas, enunciados que buscam ligar uma série de acontecimentos a partir de determinadas convenções (AUMONT; MARIE, 2012). As narrativas são o conjunto de elementos formais, os suportes que dão a ver e ouvir certos discursos que circulam em determinada sociedade a respeito das coisas, dos objetos e dos acontecimentos do mundo. De outro lado, todo discurso liga duas instâncias separadas: um locutor e um auditor, um emissor e um receptor, visando a

alcançar um certo efeito<sup>2</sup>. Apresenta sempre, dessa maneira, um atributo coletivo. E uma pergunta se coloca sempre que se analisa um discurso: *quem o manifesta?*

Mas quando se trata de filmes, afinal, de que sujeito enunciador estamos falando? Do diretor, elevado ao *status* de autor? Do roteirista? Do fotógrafo? Do montador? Essa pergunta não parece ter uma resposta unívoca e simples, uma vez que o fenômeno fílmico apresenta uma incontestável diversidade: como comparar realidades de produção tão divergentes como a de *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchoa, 2014), um longa-metragem de baixo orçamento, e a de *Elvis* (Baz Luhrmann, 2022), uma produção claramente mais robusta e industrial, para ficarmos só em um exemplo? Pode-se, no entanto, usar uma categoria geral: estamos falando da *equipe criativa* de um filme, cujos integrantes e cuja dimensão dependem das condições específicas do caso analisado.

Portanto, a análise discursiva de um filme, na tentativa de situá-lo histórica e socialmente, precisa se aprofundar minimamente em suas *condições de produção*, de maneira a identificar quais são os enunciadores da materialidade fílmica. Outro ponto a se destacar é que o autor, da perspectiva das teorias do discurso, é pensado como um ponto em uma rede: o que expressa ou não a respeito de determinado objeto está delimitado pelo domínio em que atua e por outros autores que o antecederam. Assim, o que pode ser expresso ou não por um autor literário é diferente do que pode ou não ser expresso por um autor na filosofia ou nas ciências, por exemplo.

Seguindo todas essas considerações a respeito dos discursos, fica evidente como uma análise que se pretenda discursiva do filme precisa contemplar fatores de ordem externa à tessitura narrativa, como as condições de produção e de recepção da obra, de maneira condizente ao *circuito midiático* delimitado por Silva e Soares. Por outro lado, não há como desconsiderar a própria materialidade e os fatores internos ao filme analisado, sob o risco de negligenciar sua especificidade no conjunto da cinematografia no qual ele se situa. A questão, dessa forma, passa a ser quais critérios que devem ser empregados para selecionar os elementos a serem considerados na análise. Aumont e Marie (2004, p. 10) comentam a respeito da análise histórica do cinema:

---

2 Com a observação de que, na sociedade contemporânea, essas instâncias tendem a se inverter com bastante facilidade, especialmente no terreno da internet e das redes sociais.

Propomos então distinguir as análises de filmes intrínsecos daquelas que necessitam um confronto da obra estudada com outras manifestações sociais. Para dar um exemplo, a análise propriamente histórica de um filme deverá numa primeira fase proceder ao estudo interno da obra, decompondo principalmente os elementos de representação sócio-históricas observáveis nela. Mas será um estudo seletivo; não levará em conta elementos sem qualquer função no mecanismo de representação histórica; por exemplo, o facto de o filme ser a cores, ou em cinemascópio.

De maneira similar, a análise discursiva de um filme busca proceder ao estudo interno das representações e dos discursos nele observáveis, ignorando ou deixando em segundo plano tudo aquilo que não corresponde a esse critério. Há, aqui, duas observações importantes: primeiramente, todo filme veicula muitos discursos a respeito dos assuntos os mais diversos, de maneira que é necessário sempre especificar qual é o referencial ou a defasagem enunciativa a que se faz referência. Em segundo lugar, todo discurso estudado em um dado filme está inserido em sua narrativa e na história que é narrada<sup>3</sup>, de maneira que esses elementos precisam ser incorporados na análise, em maior ou menor grau.

A análise que se constrói a partir dessa perspectiva carrega em si, portanto, dois movimentos: um centrípeto, direcionado à própria narrativa fílmica, incluindo a análise pormenorizada de sequências de interesse; e um centrífugo, direcionado para os dados externos à obra, incluindo aqueles da produção, depoimentos de membros de sua equipe criativa e a recepção que essa obra teve por parte da crítica, especializada ou não. Há, aqui, uma consideração importante: não necessariamente tudo aquilo que é explicitamente mencionado em entrevistas ou coletivas de imprensa, por exemplo, deve ser considerado como um dado definitivo a respeito do filme. Em última análise, é na tessitura interna do longa-metragem que se busca os critérios de validação dos comentários do analista, pois é nela que é possível encontrar com maior veemência representações passíveis de circular na esfera pública e, com isso, propor outras formas de se olhar os referenciais retratados.

Outro ponto fundamental é que não necessariamente a obra analisada é consequência direta de seu contexto de produção. Isso quer dizer que o filme não é resultado mecânico do dado social, obedecendo a dinâmicas que lhe são próprias. Ele, de modo algum, é todo

---

3 A referência nesse caso é feita ao cinema narrativo. Sabe-se como o cinema, enquanto arte e meio de expressão, vai para muito além de suas vertentes narrativas. Como não se trata do caso do filme analisado neste artigo, opto por não fazer referência direta a esse tipo de produção.

impermeável a fatores sociais e econômicos, apenas estabelece com estes uma relação complexa, manifestada de maneiras nem sempre óbvias. Trata-se, portanto, de um equilíbrio delicado, suscetível de ser considerado caso a caso, e que exige do analista uma abertura ao que o filme tem a dizer.

Dito de outra forma, o analista não deve se aproximar do longa, média ou curta-metragem com *verdades* pré-estipuladas do que vai ver e ouvir. Ainda que tenha elaborado uma hipótese para o problema de pesquisa, o pesquisador precisa permitir a fruição do filme da maneira mais livre possível, ao menos em um primeiro momento, incluindo em sua percepção da história e das cenas elementos contraditórios e até mesmo divergentes do que se espera a respeito da produção como um todo. A partir daí, outras aproximações podem ser feitas, tendo em vista objetivos e direcionamentos mais específicos da pesquisa.

Com o intuito de corresponder a todo esse quadro, torna-se fundamental pensar quais procedimentos são necessários para a construção de uma maior robustez do exercício analítico. Nesse sentido, Aumont e Marie (2004, p. 11) esclarecem como uma das etapas fundamentais, tanto da crítica como da análise, é uma *descritiva*: é a partir da descrição, tanto do enredo em geral como dos elementos audiovisuais inscritos na cena, que é possível traçar uma espécie de inventário dos recursos mobilizados em uma situação dramática específica, além de situá-la na história narrada e na narrativa como um todo. O conjunto dessas anotações pode servir como guia tanto ao crítico como ao analista, sempre que uma observação mais detalhada for necessária.

Em uma descrição pormenorizada de uma cena, busca-se realizar uma decupagem dos elementos formais, ou seja, uma separação de todos os planos, bem como dos elementos que compõem a banda sonora – diálogos, efeitos sonoros e trilha musical – e suas relações com o que acontece na imagem. Por *cena* entende-se uma unidade espaço-temporal do enredo. A soma de diferentes cenas gera *sequências*, que são unidades maiores, com uma certa função dramática ou uma posição específica na narrativa. A soma de todas as sequências resulta no filme como um todo.

Quando da análise de uma cena, aproveita-se alguns dos planos separados pela decupagem que são julgados mais pertinentes para sua compreensão, bem como elementos integrantes do áudio e descrições das ações dos personagens. Tudo isso configura um esforço

de aproximação, que em uma segunda etapa é conjugado às considerações gerais do enredo e a dados levantados sobre a produção da película e sua recepção crítica para, por fim, serem dispostos na ordem em que o texto se apresenta. Essa segunda parte é essencial a qualquer análise fílmica, e geralmente conduz a considerações sobre a inserção do filme ou da sequência sob escrutínio em um contexto maior da cinematografia. Ao esforço da aproximação, deve-se suceder o distanciamento: “a miopia analítica pode transformar-se em cegueira ao diluir o olhar na floresta dos pormenores” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 11).

Assim, proximidade e distância configuram a prática da *interpretação*, espécie de “motor” imaginativo e inventivo da análise” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 17). O objetivo final de toda análise fílmica é interpretar determinado conjunto de elementos narrativos, formais e da história que é contada. Naturalmente, as maneiras como isso pode se dar são muitas, e os autores enfatizam que cada filme pode demandar certos procedimentos específicos, de modo que cada análise apresenta certo grau de particularidade em relação às outras. Isso acontece, no entanto, sempre em certa medida, caso contrário corre-se o risco de propiciar espaço para procedimentos tautológicos, cujos critérios de validade seriam fechados em si mesmos, e, portanto, sempre válidos. Todo esforço analítico, por mais específico que seja, traz consigo o esboço de um modelo geral ao qual se faz referência e está sempre limitado aos recursos mobilizados pelo texto fílmico. Ainda que a capacidade interpretativa possa gerar um número grande de interpretações possíveis, há sempre um limite, estipulado pela própria tessitura interna sobre a qual o pesquisador se debruça.

### **Material empírico e a escolha do *corpus***

Uma das escolhas mais delicadas de qualquer pesquisa que tenha como foco um filme ou conjunto de filmes é a escolha do *corpus*. Quais produções são mais relevantes como objeto de análise? Evidentemente, não há respostas prontas para essa questão. Assim como todo problema de pesquisa é *construído* pelo pesquisador, considerando fatores tão diversos como o horizonte epistemológico no qual o seu pensamento se situa, seu repertório de filmes e de teorias e sua percepção particular dos fenômenos estudados, também a escolha dos filmes é construída tendo em vista toda a bagagem que o pesquisador carrega consigo, em uma combinação de sensibilidade subjetiva e técnicas objetivas de

coleta e tratamento de dados. A seguir e a título de exemplo, exponho o processo pelo qual se deu a escolha do *corpus* em minha pesquisa anterior (LAMAS, 2022).

Primeiramente, é importante mencionar que, além da noção de discurso, uma outra de grande importância para a construção do *problema* sobre o qual me debruço é a de *estigma*. Pelo termo, entende-se a concepção de Goffman (1978) e Soares (2020), na qual o estigma é um atributo pejorativo atribuído a determinada categoria social, reduzindo aqueles que lhe fazem parte e roubando-lhes suas humanidades. Um exemplo sintomático dessa noção no contexto brasileiro é o de jovens pobres e negros que tenham praticado algum tipo de infração<sup>4</sup> ou que tenham sido acusados de cometê-los.

Além de serem parte trágica das estatísticas sobre homicídios no país<sup>5</sup>, tais jovens, quando vistos sob a ótica do estigma, são tão somente infratores: sem vínculos fraternos, familiares e territoriais; sem pertencer a diferentes culturas; sem sentimentos contraditórios e diferentes projetos de vida; e sem uma capacidade de agência sobre o mundo, que não aquela conformada pela violência do ato infracional. São diversos os discursos que propõem os jovens como verdadeiras máquinas de roubar e matar, agressivos e indistintamente violentos, cuja ameaça irrestrita à sociedade deveria ser respondida com incisividade e truculência por parte das forças policiais e do Estado, presentes de maneira abundante em programas televisivos de teor sensacionalista, como *Cidade Alerta* (TV Record), *Brasil Urgente* (TV Bandeirantes), *Alerta Nacional* (Rede TV!), entre outros. Nessa perspectiva, um filme que busca desconstruir um estigma é aquele que propõe outras formas de representar os sujeitos estigmatizados, dando-lhes profundidade, complexificando-os para além do atributo depreciativo que os conformam no imaginário social.

É em contraposição a esses discursos que construí o seguinte problema de pesquisa: *quais são as políticas de representação críticas ao estigma do jovem autor de ato infracional e que se encontram em circulação no cinema brasileiro a partir do ano de 2002? Por políticas de*

---

4 O Estatuto da Criança e do Adolescente especifica o termo *infração* no lugar de *crime* para os delitos praticados por pessoas de até 21 anos incompletos, uma vez que as considera como *sujeitos em desenvolvimento* e, por isso, aptas a aprenderem e a serem reinseridas socialmente. Utilizo esse termo de maneira irrestrita, uma vez que considero também as pessoas acima de 21 anos como aptas a essa reinserção.

5 Diferentes estudos apontam para os homicídios como a principal causa de mortalidade para os indivíduos de até 29 anos de idade no Brasil. Um exemplo é o Atlas da Violência 2020, que indica como 30.873 jovens foram vítimas desse tipo de crime só em 2018, um total de 53,3% do total de vítimas no referido ano.

*representação* (RANCIÈRE, 2009) se entende a circulação de representações sobre referenciais de origens diversas, evocando-se um *comum* a respeito deles, ou seja, determinadas facetas das questões que se tornam públicas e acessíveis a amplas camadas da população, enquanto outras permanecem de mais difícil acesso e restritas a determinadas categorias sociais. Já o cinema brasileiro foi escolhido, nesse caso, pelo fato de ter se provado, no tocante à representação das periferias brasileiras, um campo não só bastante frutífero para a veiculação de discursos outros a respeito da violência e da pobreza, como influente em outras mídias.

Filmes como *Notícias de uma Guerra Particular* (1999) e *Cidade de Deus* (2002) propuseram uma outra perspectiva de representação desses temas, com a decisiva participação do tráfico de drogas, o hiper-realismo de algumas imagens e a ênfase na degradação da vida e na falta de perspectiva de futuro por parte dos jovens moradores da região. Tal abordagem gerou reverberações em outros filmes brasileiros e também em produções televisivas seriadas, resultando, com o passar do tempo, em críticas por parte dos moradores de algumas comunidades, que entendiam faltar outros aspectos de suas vidas nos filmes para além da violência e do crime organizado.

O ano de 2002 foi um marco temporal por conta do lançamento de *Cidade de Deus*, entendido aqui como um dos precursores dessa nova corrente. Os filmes a serem escolhidos, dessa forma, foram lançados entre 2002 e 2019, escolha que se dá em coerência com o *objetivo geral* da pesquisa: *compreender quais e como se articulam algumas das políticas de representação críticas ao estigma de jovens autores de atos infracionais no cinema brasileiro a partir do ano de 2002.*

Para tanto, primeiramente realizei uma seleção mais ampla, incluindo temas como *juventudes, adolescências, violência policial, encarceramento em massa, culturas das periferias, jovens e adultos em situação de rua e dependentes químicos*. Todos os títulos levantados foram resultado de consultas realizadas no site da Cinemateca Brasileira, da Mostra de São Paulo, da Mostra de Tiradentes, do Festival É Tudo Verdade, do YouTube, da Taturana Mobilização Social e do Videocamp. Em todos os sites com opções de busca, procurei pelas seguintes palavras-chave na categoria *assunto*: *juventude, jovem, jovem em conflito com a lei, jovem infrator, infração, crime, menor, FEBEM, Fundação Casa, Centro de Atendimento*

*Socioeducativo, encarceramento em massa, periferia, violência policial, estatuto da criança e do adolescente e redução da maioridade penal.*

Quando não havia uma barra de busca disponível no site, procurei página por página a partir dos títulos, das sinopses e das imagens disponibilizadas. Uma vez encontrados os títulos, todo o processo de seleção foi feito a partir de leitura de sinopses, das imagens, de trailers e, quando possível, assistindo às produções. Houve, aqui, uma dificuldade de ordem técnica, na medida em que nem todas essas produções estavam disponíveis para serem assistidas, seja por falta de cópias comerciais e acessíveis, seja pela indisponibilidade do conteúdo *on-line*. As produções foram classificadas, a partir dessa etapa, em seis eixos diferentes, divididos da seguinte forma:

- a. filmes que abordam de forma central jovens autores de ato infracional;
- b. filmes que abordam de forma coadjuvante jovens autores de ato infracional;
- c. filmes que abordam encarceramento, violência e violência policial;
- d. filmes que abordam temática adolescente e/ou infantil;
- e. filmes que tematizam as periferias e suas culturas;
- f. filmes que abordam jovens em situação de rua ou dependentes químicos.

Em uma segunda etapa, os critérios de classificação foram reduzidos para os eixos A, B e C, considerados os mais relevantes em função do problema de pesquisa e do objetivo geral<sup>6</sup>. Ainda que seja uma versão reduzida da primeira tabela gerada, em que foram considerados todos os seis eixos propostos, trata-se de uma seleção bastante extensa, pela própria diversidade dos temas tratados. Serviu como uma referência geral de títulos, a serem posteriormente afunilados a partir da hipótese e dos objetivos de pesquisa.

Em um terceiro recorte, reduzi a tabela resultante desse processo a produções acessíveis e que incluíssem jovens autores de atos infracionais e oriundos das periferias em seus enredos. Tais personagens deveriam ter relevância no desenvolvimento da história, quando em ficções, ou na construção dos modos, quando em documentários, ocupando o papel do protagonista ou ao menos um papel secundário de importância. O resultado se encontra na Tabela 1.

---

<sup>6</sup> A tabela resultante da classificação, com todos os filmes elencados nessas três categorias, pode ser visualizada no trabalho completo.

Ano de lançamento	Título	Direção/Produção	Ficção/Documentário
2002	Cidade de Deus	Fernando Meirelles	Ficção
2002	Ônibus 174	José Padilha	Documentário
2003	De passagem	Ricardo Elias	Ficção
2006	Antônia	Tata Amaral	Ficção
2006	Falcão, meninos do tráfico	MV Bill	Documentário
2006	Pixote in Memoriam	Felipe Briso, Edu Abad, Gilberto Topczewski	Documentário
2007	Juízo	Maria Augusta Ramos	Documentário
2007	Os 12 trabalhos	Ricardo Elias	Ficção
2007	Querô	Carlos Cortez	Ficção
2008	Última parada 174	Bruno Barreto	Ficção
2009	O contador de histórias	Luiz Villaça	Ficção
2010	Bróder	Jefferson De	Ficção
2011	Capitães da areia	Cecília Amado	Ficção
2013	De menor	Caru Alves	Ficção
2014	A vizinhança do tigre	Affonso Uchoa	Documentário
2014	Na quebrada	Fernando Grostein Andrade	Ficção
2015	Jonas	Lô Politi	Ficção
2017	Nóis por nós	Aly Muritiba, Jandir Santin	Ficção

Tabela 1: Resultado do terceiro recorte para a seleção de filmes analisados na pesquisa

O último recorte, que resultou nos quatro filmes escolhidos, deriva da hipótese que proponho em resposta ao problema de pesquisa. Como hipótese, entendo que algumas das políticas de representação críticas ao estigma do jovem autor de ato infracional e em circulação no cinema brasileiro a partir do ano de 2002 podem ser divididas em três eixos principais: *faces reveladas*, no qual o rosto dos jovens fica visível na narrativa, possibilitando a solidariedade e empatia entre o público e os sujeitos representados; *laços de afeto*, no qual tais jovens são representados como filhos, irmãos e amigos; *culturas juvenis*, no qual os jovens são representados como integrantes e agentes dessas culturas. Todos esses eixos articulam, em sua materialidade discursiva, audiovisual e por vezes intermediária, processos de humanização, re-cidadania e valorização das identidades, expandindo a concepção desses jovens para além dos atributos pejorativos que os conformam no imaginário social.

A partir de tais considerações e da última versão apresentada da tabela, escolhi quatro filmes para serem analisados em profundidade: o documentário *Juízo* (2007), dirigido por Maria

Augusta Ramos; as ficções *Antônia* (2006), dirigida por Tatal Amaral, e *Bróder* (2011), dirigida por Jefferson De; e o filme híbrido *A vizinhança do tigre* (2014), dirigido por Affonso Uchoa. Cada um deles satisfaz ao menos a um dos eixos da hipótese: no caso de *Juízo* (Figura 1), destacam-se o eixo *faces reveladas*, por conta da exposição dos rostos dos jovens sob julgamento a partir da interpretação de atores, e o eixo *laços de afeto*, por conta da participação das mães dos internos; em *Bróder* (Figura 2), encontra-se o eixo *laços de afeto*, sobretudo pela amizade do protagonista Macu, que trabalha para o tráfico, com Jaiminho e Pibe, e o eixo *culturas juvenis*, pelo fato de uma das manifestações do vínculo entre esses três personagens se dar pela presença do *rap*.

Já em *Antônia* (Figura 3) percebe-se o eixo *laços de afeto*, por conta sobretudo da amizade de Barbarah, personagem que pratica um homicídio, com Preta, Mayah e Lena, e o eixo *culturas juvenis*, pelo fato dessas quatro mulheres comporem um grupo de *rap*; por fim, em *A vizinhança do tigre* (Figura 4), o eixo *faces reveladas*, por vermos o rosto de Junim, jovem que cumpre medida de semiliberdade; o eixo *laços de afeto*, por conta da amizade desse personagem com Neguim e Menor; e o eixo *culturas juvenis*, pelo fato de boa parte das brincadeiras entre os amigos se dar a partir da improvisação e criação de músicas e versos. Uma vez esclarecido o processo de escolha dos filmes, exponho a seguir uma das análises realizadas, referente a uma das cenas do longa-metragem *Juízo*.



Figuras 1-4: Imagens, respectivamente, de *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007), *Bróder* (Jefferson De, 2011), *Antônia* (Tata Amaral, 2006) e *A vizinhança do tigre* (Affonso Uchoa, 2014)

## Análise de *Juízo*: faces descobertas no teatro da Justiça



Figura 5: Imagem do jovem 230 sob julgamento, parte do documentário *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007)

A imagem tem poucos elementos: sobre um fundo branco, neutro, está um jovem, enquadrado do peitoral para cima. Direcionamos o olhar para o centro, movidos pelo vazio que abunda nas laterais do quadro. Os olhos fundos, ponto de magnetismo que imediatamente atrai a nossa atenção, acompanhados de grossas sobrancelhas, apresentam uma mistura de tristeza e apatia, que contrasta com o restante do rosto, de feições claramente juvenis. Enquanto se vê a imagem, ouve-se a seguir uma voz *off*:

Promotor: Você nasceu quando?  
Jovem 230: Sei não.  
Promotor: Você não lembra o seu aniversário, rapaz?  
Jovem 230: Não.  
Promotor: Tem 14 anos.  
Defensor: 15, 15.  
Jovem 230: Tenho 14.

A seguir, o promotor Renato Lisboa<sup>7</sup> e o defensor Tadeu Valverde continuam a discutir o caso em seus detalhes: ambos estão em uma audiência judicial de um jovem na

<sup>7</sup> Os nomes utilizados durante esta análise seguem as indicações do próprio filme. Como este nem sempre deixa claro essa informação, certas vezes as designações aparecerão de forma genérica, como "jovem 230" ou "mãe".

primeira instância da II Vara de Menores do estado do Rio de Janeiro. A infração: traficar 97 saquetes de cocaína, que totalizavam seis gramas da droga. Agora de olhar cabisbaixo, o jovem é interpelado por uma voz feminina: "Juíza: *Garanto pra você... olha pra mim*".

O jovem levanta seu olhar, e se vê, agora, a juíza Luciana Fiala, vestida de toga e dirigindo-se de maneira incisiva ao réu:

Juíza: Garanto pra você que se você estivesse em casa, você não teria sido preso. Você não estaria nem no Padre Severino agora.

Promotor: Você estava estudando?

Jovem 230: Não.

Juíza: Tava de boqueira na rua, em um local de venda de droga... tava no tráfico, não tava?

Jovem 230: Não.

Juíza: Os policiais já chegaram aqui, já falaram que você tava no tráfico...

Jovem 230: Eles estavam me olhando.

Juíza: Quer dizer, então, o que acontece agora? Te garanto que se você estivesse no colégio, em casa, você estaria livre da situação que você está passando aqui agora. Livre do vexame que você está fazendo sua mãe passar.

O trecho citado evidencia alguns dos pontos estruturantes do longa-metragem. Dirigido por Maria Augusta Ramos e lançado no circuito de exibição brasileiro em 2008, *Juíza* é o segundo filme de uma trilogia da diretora brasiliense, composta ainda por *Justiça* (2004) e *Morro dos Prazeres* (2013). Em todos eles, aborda-se a relação de sujeitos com instituições que lidam diretamente com a situação da violência pública no estado do Rio de Janeiro, notadamente o Tribunal de Justiça, a Vara de Menores e a Polícia Militar, esta última no projeto da Unidade de Polícia Pacificadora.

Diferentemente dos outros dois filmes que integram a trilogia, *Juíza* se concentra na situação de jovens autores de atos infracionais com menos de 18 anos, abordando tanto as audiências promovidas na II Vara de Menores do Rio de Janeiro como o cotidiano do Instituto Padre Severino. Durante quatro dias, Maria Augusta Ramos e sua equipe acompanharam e filmaram 55 audiências, grande parte delas com a participação da juíza Luciana Fiala. Desse total, dez foram selecionadas e editadas. Sem entrevistas ou narração em voz *over*, o filme se baseia quase que inteiramente em imagens de teor observacional de diferentes atores sociais situados nas dependências das instituições mencionadas. E é nesse contexto que se desenrola o trecho da sequência que abre esta análise.

O primeiro ponto que gostaria de evidenciar no referido trecho é a presença do réu no filme sem a aplicação de filtros ou máscaras cobrindo suas faces, como pode ser visto na imagem (Figura 5). Sabe-se como filtros são utilizados, no jornalismo e em narrativas referenciais, para ocultar a identidade de jovens acusados de praticar uma infração. Em oposição a esse procedimento, os rostos dos réus no filme são revelados e, no mais das vezes, apresentam certo semblante apático diante dos acontecimentos do tribunal. Contrastam, assim, com a brutalidade do que é dito pelos próprios jovens, como nesse caso, em que o réu diz não saber sua data de aniversário.

Esse resultado estético só foi possível uma vez que, diante da proibição da divulgação das expressões e dos nomes dos jovens estipulada pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), Maria Augusta Ramos e sua equipe *optaram* por substituir os atores sociais por outros adolescentes que viviam à época em condições sociais análogas. Isso tornou *Juízo*, nas palavras da própria diretora, um filme *híbrido*, parte documentário e parte ficção. Fartamente elogiado pela crítica especializada (REIS, 2007; RIZZO, 2008; WEISSBERG, 2007), esse procedimento só foi possível uma vez que os planos abertos das audiências foram filmados com os réus virados de costas para a câmera, enquanto suas expressões eram registradas por uma segunda câmera utilizando a técnica do contraplano<sup>8</sup>.

O segundo ponto que gostaria de destacar é a evidente assimetria de poder que existe na situação da audiência, muito bem abordada por Ramos (2011): defensor, promotor e juíza têm o direito à fala, enquanto ao adolescente resta somente o papel da escuta. As perguntas dirigidas ao jovem pela juíza são puramente retóricas, cabendo a ele unicamente acatá-las e respondê-las de maneira a se mostrar arrependido. Consciente dessa situação, o jovem responde somente de maneira lacônica, quando fala: na maior parte do tempo permanece em silêncio.

Seguindo essas considerações, a leitura que proponho do filme de Maria Augusta Ramos é diametralmente oposta à de Ramos (2011), que considera que *Juízo* não é capaz de humanizar os jovens réus uma vez que os circunscreve aos limites do tribunal e seus rituais de poder. Embora a moldura institucional seja, sem dúvidas, um componente fundamental para a relação que o filme estabelece com os atores sociais, o aproveitamento das imagens

---

<sup>8</sup> Técnica a partir da qual é filmada a reação de um personagem diante da fala ou ação de outro personagem, geralmente em ângulo de captação complementar ao anterior, respeitando um eixo de 180° entre os dois.

dos jovens e suas faces causa uma fricção nessa distância enunciativa. Esse é um dos recursos que o filme utiliza para desconstruir o estigma dos jovens autores de atos infracionais.

Nesse contexto, é importante ressaltar que não é somente no plano da história que os estigmas podem ser desconstruídos ou tensionados, por meio da revelação de facetas outras dos personagens estigmatizados. É no plano da narrativa ou, mais precisamente, da forma fílmica, que encontramos também outras maneiras, por vezes mais sutis, de problematizar as representações depreciativas de sujeitos inferiorizados socialmente. *Juízo* faz esse movimento, na medida em que a face dos jovens réus é revelada integralmente a seus espectadores.

Nessa perspectiva, revelar o rosto antes oculto dos jovens réus não se trata de um ato corriqueiro, ainda que feito a partir de um jogo de espelhos, com atores interpretando os papéis dos atores sociais sob julgamento. Diante da proibição do ECA de se revelar a identidade dos verdadeiros réus, o filme poderia muito bem ter adotado filtros ocultando suas faces, como o fizeram documentários brasileiros de temáticas correlatas como *Notícias de uma guerra particular* (1999) e *Falcão, meninos do tráfico* (2006), ou, ainda, de maneira similar a grande parte das reportagens televisivas que já tematizaram esse assunto. O grau de distorção da imagem por vezes é acompanhado da manipulação da voz, aprofundando o deslocamento, no nível do registro fílmico e audiovisual, dos personagens estigmatizados em comparação a outros personagens apresentados ao longo da narrativa.

Em vez de seguir por esse caminho, Maria Augusta Ramos e sua equipe *optaram* por substituir os réus por atores não profissionais, que viviam em condições sociais análogas às dos personagens reais à época das filmagens. Evidentemente, há uma diferença fundamental e subentendida entre atores reais e ficcionais: os últimos não apresentavam problemas com a Justiça à época das filmagens, caso contrário não teriam se disponibilizado a ocupar os papéis a eles designados. Poder-se-ia especular que a intenção primeira de se adotar tal procedimento seria o de não criar distorções que, do ponto de vista estético, divergiam em demasia da proposta de um filme que segue em parte os parâmetros do cinema documentário observacional<sup>9</sup>. No entanto, dar a ver esses rostos inevitavelmente

<sup>9</sup> De acordo com Nichols (2012), o modo observativo é aquele constituído por um conjunto de práticas cinematográficas que busca priorizar a observação dos acontecimentos do mundo histórico da maneira mais espontânea possível, sem a intervenção explícita do realizador, como pode ser visto em obras de diretores como Robert Drew, Richard Leacock e Frederick Wiseman, integrantes do chamado *cinema direto*.

vai para além dessa mera coerência estética, na medida em que o rosto é a superfície mais importante para não só expressar os sentimentos dos atores, mas também facilitar a solidariedade e empatia entre público e personagem.

Esse é um dos princípios de Murray Smith (1995), que a partir de fundamentos da filosofia analítica e da antropologia cognitiva objetiva compreender a relação entre espectadores e narrativa fílmica. Procurando entender melhor a multiplicidade de processos abarcados pelo termo *identificação*, Smith propõe três níveis gerais de engajamento do público, dentro do que denominou *estrutura da solidariedade*<sup>10</sup>. O primeiro e mais elementar deles é o que ele denomina de *reconhecimento*<sup>11</sup>, no qual os espectadores constroem os personagens da história a partir do contato com elementos do texto fílmico que fazem referência a corpos individuais, independentes e contínuos no tempo.

Em meio a essas referências corporais, o rosto adquire significado particularmente relevante na indicação de que o conjunto de elementos visuais e sonoros fornecidos pela narrativa diz respeito a um único personagem, uma pessoa análoga a outras que conhecemos no espaço fora da tela, igualmente com a capacidade de agência sobre o mundo que a circunda. Nessa perspectiva, revelar um rosto antes interdito, como é o caso dos jovens acusados de terem cometido infrações nas narrativas jornalísticas e documentais, pode favorecer a construção da solidariedade e da empatia entre público e personagem, e com isso a desconstrução do estigma.

Ora, quando Maria Augusta Ramos e sua equipe dão a ver o rosto dos jovens réus em *Juízo*, abre-se a possibilidade justamente de o espectador estabelecer uma relação de empatia e cumplicidade com os personagens, ou, minimamente, um reconhecimento de suas humanidades a partir dos sinais distintivos de suas faces. E esse reconhecimento, por si só, já é um sinal de que o estigma e suas rígidas escalas sociais que conformam esses sujeitos foram de alguma forma suspensos, ainda que temporariamente.

Esse movimento apresenta ainda outro grau de complexidade, na medida em que estamos lidando com um estigma de fortes raízes sociais e históricas na sociedade brasileira.

---

10 *Structure of sympathy* no original.

11 *Recognition* no original.

Por conta de toda sua historicidade, o estigma do jovem autor de ato infracional encontra-se reverberado em diferentes mídias e meios de expressão. Se o cinema e a televisão irão por vezes tematizá-lo a partir de certos ângulos e enquadramentos, é na imprensa, sobretudo naquela de teor mais sensacionalista, que o estigma e todas as suas ramificações perniciosas serão representados de maneira mais explícita, como as vísceras expostas de um doente.

Ao tematizar um assunto de tamanha envergadura, *Juízo* inevitavelmente dialoga, ainda que por contraste, com esse universo de imagens e sons que inclui, mas vai para além das narrativas cinematográficas. Maria Augusta Ramos declarou que “queria muito, com ‘Juízo’, humanizar a figura dos menores infratores, que é demonizada pela mídia” (RIZZO, 2008). Faltou apenas dizer que o cinema também faz parte desse circuito das mídias, dando a ver e a ouvir imagens e sons de diferentes procedências sobre assuntos os mais diversos, incluindo, entre eles, os estigmas sociais que permeiam a realidade brasileira. Essa relação de contraste com as imagens da imprensa pode ser percebida mais explicitamente no cartaz de divulgação do filme, em que vemos a imagem do jovem que abre esta análise sob o tratamento que seria dado no caso da ocultação de sua identidade.

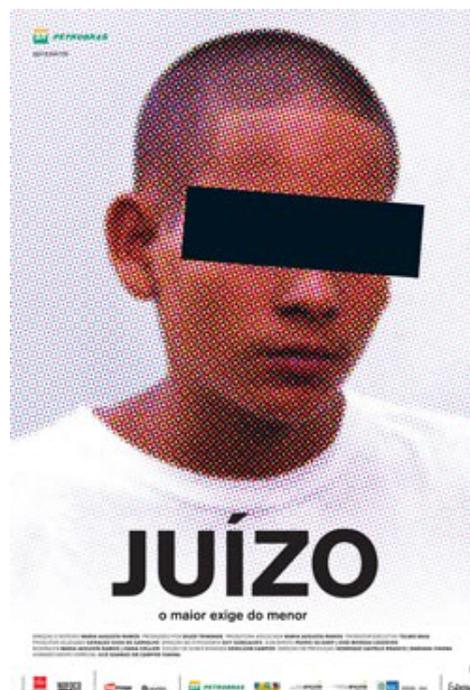


Figura 6: Cartaz de divulgação de *Juízo* (Maria Augusta Ramos)

Essa relação com imagens de diferentes procedências não quer dizer que o cinema e sua vertente documental não apresentem especificidades. Apenas que, ao representar dessa forma os jovens réus sob julgamento nas audiências da 2ª Vara de Infância do Rio de Janeiro, *Juízo* dialoga com o campo do cinema documentário e, para além dele, com outras imagens e sons que representam esses jovens, sobretudo aqueles veiculados pela imprensa em suas mais diferentes ramificações. E ao pensarmos nesse sentido amplo é que a *opção* de revelar os rostos dos jovens sob julgamento ganha especial contorno político. Pois não só *Juízo* oferece a possibilidade de empatia dos espectadores com os réus, rompendo com a homogeneização da máscara de *pixels*; mas o faz a partir de uma narrativa calcada no cinema documentário, em que pese todo o caráter indicial e todo o coeficiente de *verdade* e de *registro* que as imagens desse gênero apresentam. E faz todo esse movimento, ainda, em *contraposição* às imagens e sons que são veiculadas em outros documentários e pela imprensa, que representam os jovens autores de atos infracionais ocultando suas identidades e reduzindo-os ao delito praticado.

### Considerações finais

Fatores externos e internos à forma fílmica, combinados, resultam na análise do trecho de *Juízo* da seção anterior. Primeiramente, é fundamental reconhecer que a escolha desse filme para integrar o *corpus* da pesquisa se deu na medida em que ele tem uma proposta divergente de reportagens de teor sensacionalista e de documentários que reforçam o estigma de jovens autores de atos infracionais. Além disso, ele atende a parte da hipótese delimitada, uma vez que revela os rostos dos jovens sob julgamento a partir da interpretação de atores, e inclui a mãe dos internos em muitas de suas sequências. Só assistindo ao filme antes da análise foi possível identificar esses elementos.

Em segundo lugar, é necessário reconhecer de que se trata de um filme com traços autorais, com grande interferência de sua diretora Maria Augusta Ramos no resultado final. Há uma coerência estética desse longa-metragem com outros assinados pela diretora, como o já citado *Justiça* ou mesmo filmes posteriores, como *O processo* (2018), em que predomina um cinema documentário observacional, sem entrevistas e voz *over*, e além de tudo fazendo referência a algumas das instituições do Estado brasileiro. Indo mais além,

é distanciando-se do filme e reconhecendo um panorama midiático mais amplo que é possível reconhecer como o simples ato de inserir o rosto do jovem ator no trecho verificado se constitui em um elemento de particular viés político, na contramão de outros tipos de narrativa que buscam perpetuar o estigma. Ao mesmo tempo, não seria possível concluir nada disso se não nos atentássemos a componentes da tessitura narrativa, em especial ao *efeito de sentido* provocado na cena, qual seja, a da discrepância entre réu e demais operadores do direito presentes, bem como à sensação de que estamos vendo ao réu verdadeiro, muito embora já tenha sido comunicado, no início da película, de que se trata de um ator. Chega-se a essa conclusão assistindo ao trecho diferentes vezes, e realizando observações que englobem os planos utilizados e os diálogos. Dessa forma, análises centrípeta e centrífuga se revezam, na busca da interpretação dos discursos que atravessam o documentário em questão.

Retornando à crítica de mídia, é vital reconhecer como estamos a tratar aqui de um *circuito midiático*, no qual se incluem tanto a diretora do filme, como aspectos externos à narrativa – as condições de produção, entre outros elementos –, além do filme em si. É esse fator, essencial à análise apresentada, que permite reconhecer o cruzamento entre crítica e análise discursiva. E é nessa perspectiva que ambas podem se beneficiar uma com a outra, na busca pela construção do conhecimento no campo da comunicação.

## Referências

AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2012.

BRASIL. Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 16 jul. 1990. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L8069.htm#art266](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8069.htm#art266). Acesso em: 1 maio 2023.

FOUCAULT, M. Sobre a arqueologia das ciências. Resposta ao Círculo de Epistemologia. In: FOUCAULT, M. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24. ed. São Paulo: Loyola, 2014.

GOFFMAN, E. *Estigma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

GOMES, M. R. *Artes e psicanálise*. São Paulo: ECA-USP, 2018.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA (org.). *Atlas da violência 2020*. Brasília, DF: IPEA; FBSP, 2020. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>. Acesso em: 4 jun. 2023.

LAMAS, C. T. P. *Os jovens e a máscara*: políticas de representação de jovens autores de atos infracionais no cinema brasileiro. 2022. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-14112022-173606/pt-br.php>. Acesso em: 4 jun. 2023.

LEÃO, E. C. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 1977.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2012.

RAMOS, C. L. *Juízo e o teatro da justiça: narrativa e performance*. *Rumores*, São Paulo, v. 5, n. 9, jan./jul. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51224>. Acesso em: 13 maio 2022.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

REIS, F. V. *Juízo*, de Maria Augusta Ramos (Brasil, 2007). *Revista Cinética: Cinema e Crítica*, [s. l.], nov. 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/juizo.htm>. Acesso em: 29 nov. 2021.

RIZZO, S. Documentário híbrido ressalta “teatro” da Justiça. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 mar. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1403200830.htm>. Acesso em: 4 jun. 2023.

SILVA, G.; SOARES, R. L. Para pensar a crítica de mídias. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 820-839, set./dez. 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/14644>. Acesso em: 4 jun. 2023.

SILVA, G.; SOARES, R. L. Possibilidades políticas da crítica em perspectiva teórica. *Rumores*, São Paulo, v. 13, p. 58-77, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/163281>. Acesso em: 4 jun. 2023.

SMITH, M. H. *Engaging Characters: fiction, emotion and the cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

SOARES, R. L. *Margens da comunicação: discursos e mídias*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.

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

WEISSBERG, J. Behave. *Variety*, [s. l.], 8 ago. 2007. Disponível em: <https://variety.com/2007/film/reviews/behave-1200557313/>. Acesso em: 29 nov. 2021.

submetido em: 05 jun. 2023 | aprovado em: 06 jun. 2023

## **Estrutura narrativa, subjetivação e memória social como expressões da crítica de mídia em *Tempos de paz***

### ***Narrative structure, subjectivation and social memory as expressions of media criticism in Tempos de paz***

*Cíntia Liesenberg<sup>1</sup>, Fernanda Elouise Budag<sup>2</sup>*

---

1 Doutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Docente da Faculdade de Relações Públicas da Escola de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Membro do grupo de pesquisa CNPq MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA/USP). E-mail: acintialie@gmail.com.

2 Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, com pós-doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP). Professora e Pesquisadora da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM) e da Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado (FECAP), em cursos de graduação e pós-graduação. Membro do grupo de pesquisa CNPq MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA/USP). E-mail: fernanda.budag@gmail.com.

**Resumo**

Este artigo analisa *Tempos de paz* (2009), drama histórico brasileiro dirigido por Daniel Filho e baseado na peça teatral de Bosco Brasil. Partindo da temática da migração e da cidadania cultural, a construção narrativa inter-relaciona diferentes esferas de abordagem que, articuladas entre si, permitem a apreensão de sentidos da obra em torno da memória social, dos processos de sujeição e subjetivação, e do entrelaçamento entre os campos estético e político que a constituem; fazendo-nos, ainda, pensar sobre a substância humana. O desfecho é a escolha por um formato narrativo híbrido (em diálogo com o teatro) que culmina na validação da cena enunciativa maior que o filme busca exaltar: a homenagem a diferentes e grandes imigrantes que contribuíram para diferentes aspectos da cultura, pesquisa e conhecimento do país.

**Palavras-chave** Narrativa; crítica de mídia; filme; memória social; subjetivação.

**Abstract**

This article analyzes *Tempos de paz* (2009), a Brazilian historical drama directed by Daniel Filho and based on a play by Bosco Brasil. Exploring the theme of migration and cultural citizenship, the narrative interconnects different approaches that when articulated, allow us to apprehend the work's meanings regarding social memory, the subjection and subjectivation processes, and the interweaving between its aesthetic and political field, even touching on the human substance. Its hybrid narrative format (in dialogue with the theater) culminates, in its ending, by validating the film's larger enunciative scene, which is an homage to different and important immigrants who contributed to Brazilian culture, research and knowledge aspects.

**Keywords** Narrative; media criticism; film; social memory; subjectivation.

**Preparando o trânsito: a disposição da cena, dos atores e do contexto para análise**

Na elaboração deste artigo, duas perguntas sobre a crítica de mídia mobilizam nosso pensamento e conferem a direção da abordagem: como fazer a crítica *de* diferentes práticas midiáticas hoje e como é feita a crítica *em* diferentes práticas midiáticas? Sob esse escopo, que implica um olhar ampliado sobre a mídia por diferentes entradas, sejam aquelas situadas no plano dos produtos ou a eles relacionados ou outras, no plano social que os engendra,

buscamos equalizar nossas escolhas diante de produções e temas que permitissem uma tomada mais abrangente em relação a esses dois principais eixos de direcionamento.

Nessa visada, alguns disparadores motivam este texto. Entre eles a temática das migrações e dos refugiados, um problema social relevante, de longa data, que atravessa nossa realidade concreta até os dias atuais e acaba por configurar variados argumentos e desenhos de produções artísticas e cinematográficas. Há uma variedade de filmes recentes ou em catálogo de *streaming* atualmente disponíveis – *Era o Hotel Cambridge* (2016), *Flee* (2021), *As nadadoras* (2022), para citar apenas alguns – que são inspirados nessa temática ou em histórias de vida nelas pautadas. Nesse conjunto, encontramos ainda obras pautadas em diásporas atuais ou de outros tempos, como a Segunda Guerra Mundial, além de narrativas apresentadas como estratégias de fuga de regimes opressores ou condições de vida precárias, como se veem em seu conjunto na série *Transatlântico* (2023), para mencionar um lançamento bastante novo, por exemplo.

Entre essas produções encontra-se ainda *Tempos de paz*, filme brasileiro de 2009, cuja cena principal se passa em 18 de abril de 1945 e tem como pano de fundo o anúncio, naquela data, do decreto de anistia política concedida pelo governo Vargas. A obra retrata um momento histórico que entrelaça a temática da guerra e de regimes ditatoriais (a Era Vargas, no Brasil e a Segunda Grande Guerra, no mundo). Uma época que pede rememoração diante das práticas subumanas que apresentava e dos discursos colocados em circulação, permitindo alusão ao cenário sócio-histórico de tempos posteriores mais recentes, seja como aquele da Ditadura Militar de 1964 a 1984 ou, também, de todo o contexto nacional e internacional que fez emergir com força discursos e atos autoritários e antidemocráticos, de negacionismos de variadas ordens e de desmonte de diversos aparatos de Estado, como se vê defendido ainda em nossos dias, por determinados grupos e parlamentares, mesmo na vigência de regimes mais democráticos.

Dessa forma, a temática da migração e a atuação dos imigrantes que contribuíram de inúmeras formas para a constituição do Brasil funcionam em *Tempos de paz* como gancho para acionar o legado desses sujeitos para o país, como também a nossa memória política e social e a relevância do que tal abordagem de um tempo histórico representa para uma sociedade, ou, mais ainda, para toda a humanidade.

O período retratado no filme, portanto, coincide com os momentos finais da Segunda Guerra Mundial na Europa, que ocorreu com a rendição da Alemanha, em maio de 1945, após a tomada de Berlim pelas tropas soviéticas, em 16 de abril daquele ano, um marco em direção ao término final do conflito global, que ocorreu em 2 de setembro, com a oficialização da rendição japonesa<sup>3</sup>. Ainda que o movimento imigratório abordado no filme se refira aos deslocamentos especificamente ocorridos nesse período, no entanto, representa e nos remete a outros movimentos migratórios compulsórios, irrompidos ao longo da história humana, em virtude de diferentes fatores, incluindo, além de guerras e conflitos armados, os desastres naturais e conflitos ambientais, como disputas por terra ou por recursos hídricos, por exemplo.

Pode-se dizer que o número de migrantes/refugiados no período retratado não é exato, ainda que seja incontestável a ocorrência de deslocamentos de pessoas em massa naquele momento: “As cifras geralmente variam entre oito milhões até 70 milhões, dependendo da fonte consultada” (PAIVA, 2009). Já hoje, dados globais mais recentes, do Relatório Mundial sobre Migração 2022, apontam para a existência de 281 milhões de migrantes internacionais, em 2020, o equivalente a 3,6 % da população global e 3 milhões de pessoas a mais do que em 2019; e isso mesmo com o fechamento de fronteiras em razão da pandemia. Em termos de deslocamentos internos, o documento destaca um número ainda maior: 55 milhões de pessoas migraram “devido a desastres, conflitos e violência” (MUNDO..., 2021). Inclusive, no ano do levantamento (2020), o Brasil ocupava o terceiro lugar entre os países com mais deslocados internos por desastres naturais (358 mil pessoas), atrás apenas de Honduras (937 mil pessoas) e de Cuba (639 mil).

Nesse espectro, Denise Cogo (2007) nos lembra da ampliação da esfera da cidadania que abarca esses sujeitos e elucida sobre suas variadas dimensões – cidadania intercultural, cosmopolita e comunicativa – pleiteadas hoje, para além das clássicas cidadanias social e civil reivindicadas desde sempre por migrantes. Essas dimensões, em essência, dizem respeito a uma perspectiva global de cidadania que, rompendo com pertencimentos restritos

<sup>3</sup> Para mais detalhes ver o site do Museu do Holocausto. Disponível em <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/world-war-ii-in-europe>. Acesso em: 9 maio 2023.

a esferas locais, regionais ou nacionais mira, pois, um mundo mais humano e inclusivo; ponto de vista que atravessa a obra fílmica em estudo, como procuramos deixar notar.

Situando melhor o contexto de produção da obra, o filme *Tempos de paz*, que pode ser classificado como do gênero drama histórico, é baseado na peça teatral *Novas diretrizes em tempos de paz*, escrita por Bosco Brasil. Sob direção de Ariela Goldman, a peça teve sua estreia nacional em 2001, em São Paulo, no Teatro Ágora, com Jairo Mattos e Dan Stulbach nos papéis principais, respectivamente como Segismundo e Clausewitz (sendo Jairo Mattos logo substituído por Tony Ramos). No mesmo ano e no ano seguinte a peça conquistou prêmios como Shell (2002) e Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA (2001), o que atesta sua qualidade narrativa e potencial de crítica. Estes são mais uma vez afirmados com as variadas montagens internacionais que a peça recebeu entre 2011 e 2016: em países da América Latina (Argentina, Uruguai, México e Chile) e América do Norte (Porto Rico), além de Europa (Portugal e Itália).

A receptividade da peça – de público e crítica – levou à adaptação ao cinema em 2009. Assim, por sua vez, o filme *Tempos de paz*, novamente com roteiro de Bosco Brasil, foi dirigido por Daniel Filho e tem duração de 80 minutos<sup>4</sup>. Misturando imagens e fatos documentais com personagens e eventos ficcionais, tem como tempo e espaço o Rio de Janeiro no ano de 1945. Como mencionado, a história se passa, mais precisamente, ao longo do dia 18 de abril de 1945 quando é publicado o decreto-lei n. 7.474 com o qual o Presidente Getúlio Vargas concede anistia a todos que haviam cometido crimes considerados políticos entre 16 de julho de 1934 até a citada data. Esse fato histórico é, portanto, o elemento inicialmente mobilizador da ficção. A história inicia com o Interrogador da Alfândega, Segismundo (Tony Ramos) – que havia trabalhado como oficial da polícia política durante o Estado Novo e, nesse cargo, torturado fisicamente presos que estavam sendo libertos nesse dia –, recebendo um telefonema de alerta para ficar atento porque poderia ser perseguido por algum dos libertos a quem feriu.

Tal perseguição de fato ocorre, em papel de personagem ocupado por Daniel Filho (Dr. Penna) e se apresenta como trama secundária, detalhada mais adiante. Mas a

---

4 Com classificação indicativa a partir de 12 anos.

trama principal diz respeito ao embate entre Segismundo e Clausewitz (Dan Stulbach), um migrante judeu polonês (refugiado de guerra) desembarcando de navio no porto do Rio de Janeiro, fugindo das tristes lembranças da Segunda Guerra, interessado em ingressar e se estabelecer no Brasil em busca de uma nova vida. Clausewitz é ator em seu país de origem, mas primeiramente se apresenta como agricultor ao chegar em terras brasileiras, com o argumento de que o país precisa de “braços para a lavoura”, conforme discurso promovido pela política imigratória do país, no período pós-Segunda Guerra Mundial (SALLES, 2007). Acontece que outra imigrante polonesa (Ewa Stulbach) reconhece o ator e comenta algo a respeito, chamando a atenção e gerando desconfiança dos fiscais, que conduzem o pretense agricultor para uma sala para interrogatório, imaginando tratar-se de um defensor do regime nazista.



Figura 1: Imagem de Arquivo – filme *Tempos de paz*

Fonte: Globo Filmes, 2009.

A maior parte do filme se passa então durante esse interrogatório, em que o diálogo entre Segismundo e Clausewitz é atravessado pelo compartilhamento de lembranças

peçoais de cada um; sendo entrecortado apenas pela narrativa secundária, que opera, na enunciação, como elemento de reforço do lugar de carrasco ocupado por Segismundo, e que envolve um médico (Daniel Filho), preso político que, mesmo tendo salvo a vida da irmã do ex-oficial, é ainda torturado por ele, tendo suas mãos deformadas, e que passa a perseguir Segismundo após a publicação do decreto-lei.

No decorrer da inquirição, aumenta a desconfiança de Segismundo em relação à mentira de Clausewitz sobre a declarada profissão (inicial) de agricultor, diante das contradições de seu depoimento, em que não consegue justificar o seu conhecimento da língua portuguesa; pelo fato de, mesmo se afirmando agricultor, não apresentar traços físicos de um trabalhador rural, como mãos lisas e não calejadas; e porque a senhora que o reconheceu como ator de uma peça de teatro menciona algo que o associa a algum possível crime (que apenas mais tarde o espectador entende se tratar da menção a uma encenação da peça na qual o ator atuou). Prosseguindo no inquérito, ao ser questionado novamente, Clausewitz, enfim, confessa ao inquisidor que era ator, mas que desistiu e decidiu se tornar agricultor. Sendo o diálogo nesse momento emblemático:

Segismundo: Desde quando o senhor se tornou agricultor?

Clausewitz: Faz 15 meses, quando desisti de ser ator. Tinha que escolher uma profissão. *Agora sou agricultor.*

Segismundo: Mas nunca plantou nada?

Clausewitz: A Europa estava na guerra. O Brasil precisa de braços para a lavoura.

Segismundo: [...] O senhor é ator ou é agricultor?

Clausewitz: *Decidi ser agricultor.* Eu não quero mais saber do teatro. O senhor acha que tem lugar para o teatro no mundo depois dessa guerra?

Segismundo: Nunca fui ao teatro. Eu ouvi pelo rádio, uma vez. Era uma história de uma mulher que assinava umas promissórias, depois ia embora de casa. Eu não entendi muito bem. Não tinha a ver com a minha vida.

Clausewitz: É o que eu estava dizendo. O mundo que eu vi... O teatro nunca vai falar do mundo que eu vi. O senhor não imagina o que é uma guerra dentro da sua própria casa. (grifos nossos).

Segismundo reclama, insinua a possibilidade de um suborno ao pessoal da alfândega, “um presente”, algo que tornaria o visto mais fácil, mas, diante da falta de posses de Clausewitz, conclui que este não tem nada a lhes dar. Ao que o estrangeiro retruca: “Tenho minhas lembranças!”, referindo-se às lembranças daquilo que viveu. Mas isso não

importa ao chefe da alfândega, que, de forma genérica, afirma: “Todos vocês querem me fazer chorar [...] Perda de tempo. O que vocês podem me contar que pode causar, aí, uma emoção diferente em mim?”.

No desenrolar desse diálogo, diante do descaso de Segismundo quanto às questões da guerra, Clausewitz lembra à autoridade que o fato de deixar-se tocar pelos dramas alheios é o que lhe colocaria no lugar de sujeito. Então, Segismundo propõe um trato ao migrante: para ter sua entrada liberada no Brasil, Clausewitz precisaria fazê-lo chorar, em 10 minutos; caso contrário, deveria retornar ao navio, que zarparia nesse tempo.

Neste momento, que marca o ponto de virada do arco narrativo da obra, são introduzidas, pelas memórias de ambos, muitas das questões que mais adiante procuramos trazer para nosso exercício de crítica, inter-relacionando diferentes esferas de abordagem. Tais esferas, articuladas entre si, permitem a apreensão de sentidos da obra, em torno da memória social, dos processos de sujeição e subjetivação e do entrelaçamento entre o campo estético e político que a constituem. Isto leva a um desfecho que se une à escolha por um formato narrativo que, por sua vez, culmina na validação da cena enunciativa maior que o filme busca exaltar: a homenagem a diferentes e grandes imigrantes que contribuíram para diferentes aspectos da cultura, pesquisa e conhecimento do país.

Assim, a escolha do filme se justifica sobretudo pelo aspecto da própria construção de sua narrativa, como procuramos explorar mais adiante, que ganha uma forma híbrida quando observamos a mescla das linguagens audiovisual e teatral, o que enxergamos como decisão estético-política que enquadra a obra em um regime de visibilidade oportuno à crítica social (RANCIÈRE, 2009), dialogando com nossa proposta de estudar o filme em questão sob o escopo da crítica de mídia (crítica *da* e *na* mídia).

Nesse sentido, nosso objetivo é, tomando o filme como objeto empírico de estudo, buscar caminhos para o fazer da crítica, naquilo que implica a construção de efeitos de sentido entre sua forma narrativa, de um lado, e temáticas abordadas, por outro, mas cujo sentido maior acaba sendo indissociável entre ambos, ou melhor, somente alcança seu sentido mais amplo na abordagem simultânea de ambas as faces.

Assim, e ainda em resposta às questões propostas no início de nossa explanação, é que inicialmente tomamos nosso objeto como uma obra a se estudar, justamente

pela forma específica como constitui sua narrativa, na linguagem híbrida entre cinema e teatro, e cuja temática abordada, por sua vez, remete a diferentes aspectos políticos e sociais de cunho humanitário e que ainda sobrepõe as ideias de memória, resistência e valorização de um legado social, tornando-se objeto privilegiado para nosso intento de sua apreensão crítica, na crítica da e na mídia.

Para tanto, iniciamos trazendo um aporte teórico sobre a crítica de mídia para iluminar o lugar de onde partimos e que nos orienta, considerando prioritariamente duas direções: aquela da análise dos efeitos de sentido promovidos pela construção narrativa (que aqui se expressa pelo formato estético que se insere em um regime de visibilidade de carga política); e da crítica social que esse produto midiático promove ao colocar em pauta temáticas sociais relevantes que merecem discussão e visibilidade. Na sequência partimos para a abordagem mais específica de nosso objeto empírico, situada sobre os eixos propostos: aquele de sua construção narrativa, profundamente articulada ao teatro, e sua imbricação com os temas explorados que a constituem como uma homenagem aos imigrantes que contribuíram para ampliar o panorama artístico, cultural, científico e intelectual do país.

### **Lugar de origem: a crítica de mídia**

Ao inscrever o estudo da obra no escopo da crítica de mídia, faz-se imperiosa a abordagem dos elementos e direcionamentos escolhidos para este estudo, diante da amplitude do referencial que o abarca, como demonstram Rosana Soares e Gislene Silva (2016) – seja do ponto de vista das teorias e métodos, como das análises particulares, seja diante de variados objetos empíricos que permitem ser trabalhados. Incluem-se nesse campo produtos audiovisuais e jornalísticos, em seus mais variados formatos, assim como o estudo dos discursos e do contexto que os atravessa (SOARES; SILVA, 2016).

Na vasta abrangência entre objetos, direcionamentos e aportes teóricos que conformam o fazer da crítica de mídia, as autoras identificam oito modalidades relacionadas à crítica como objeto de estudo, mas que também permitem a apreensão das formas mesmo do fazer da crítica, envoltas:

- A. na percepção de parâmetros, do “como fazer para criticar”, observando a operacionalização do ofício do crítico e, quando no campo do jornalismo, com atenção para implicações éticas e estéticas da cobertura dos acontecimentos noticiados;
- B. no estudo das críticas de mídia que circulam pela própria mídia, feitas por aqueles reconhecidos como críticos, ou seja, que possuem saberes que o público não domina;
- C. na crítica de mídia como um gênero textual, praticado pelos especialistas a partir de determinadas convenções reconhecidas pelo público, possibilitando sua circulação junto a ele em espaços já institucionalizados, como jornais, revistas, blogs, colunas, entre outros;
- D. nas experiências metacríticas, em termos de conteúdo e forma, das inovações estéticas e estilísticas veiculadas na própria mídia, que, ao propor um novo formato ou gênero, empreendem uma crítica àquilo estabelecido como padrão, realizando-a não como uma análise sobre a mídia, mas no próprio fazer midiático;
- E. nas interações sociais de crítica, nas quais receptores criticam de maneira dispersa e informal materiais veiculados nas mídias e também revelam em suas críticas imagens sociais que têm dos diversos meios e práticas, confirmando ou questionando fundamentos da produção midiática, como acontece, por exemplo, no caso da divulgação de notícias;
- F. nos modos de leitura e perfis do público de crítica de mídia;
- G. no estudo das “teorias da crítica”, teorizando sobre os modos de “como fazer para criticar” e de “como criticam os que criticam”, seja com foco nas práticas de críticos na mídia, seja nas pesquisas acadêmicas;
- H. e, no que diz respeito à especificidade do jornalismo, a crítica de mídia noticiosa como recurso didático-pedagógico para ensino e formação de profissionais (SOARES; SILVA, 2016, p. 12-13).

Dessas modalidades, baseamo-nos no item D deste rol para concentrar nossos esforços, mais especificamente no que se refere àquilo que se apresenta no filme “em termos de conteúdo e forma, das inovações estéticas e estilísticas veiculadas” (SOARES; SILVA, 2016, p. 12-13), uma vez que a obra em questão se constitui sob um formato diferenciado, híbrido, que mescla em sua narrativa e enredo os formatos da linguagem cinematográfica e teatral, permitindo a abordagem de uma crítica, ou análise, em contraponto àquilo que é “estabelecido como padrão, realizando-a não como uma análise sobre a mídia, mas no próprio fazer midiático” (ibidem).

Este enquadramento, de uma estética que hibridiza duas diferentes linguagens, permite ainda sua estruturação como uma obra inscrita no eixo de uma “homenagem-memória” – tomando por empréstimo a expressão de Mayra Rodrigues Gomes (2018)<sup>5</sup>, entendida aqui como uma produção que se constitui como uma homenagem a um sujeito

5 O termo “homenagem-memória” é tomado de Mayra Rodrigues Gomes, do artigo dedicado ao professor Eduardo Peñuela Cañizal, no segundo volume da série de sua autoria “Bordando o manto do mundo”, com coletâneas de diversos artigos escritos ao longo de sua carreira como pesquisadora, autora e docente.

ou personalidade por meio da recuperação e apresentação de elementos de seu percurso de vida ou trajetória intelectual, em uma outra produção daí derivada ou aí inspirada.

Como outro eixo para análise, de forma adicional ao que apresentam Soares e Silva (2016), podemos situar a proposta de uma categoria que abarque, como elemento analítico, aquilo que a obra coloca em circulação em termos das relações de poder e/ou outros aspectos sociais e políticos de uma época e lugar, cujos discursos que a atravessam de forma explícita – mas também implícita, nas falas das personagens, configurações das cenas ou outros elementos – permitem entrever.

É dessa maneira que propomos um estudo em duas direções, como vislumbram Soares e Silva: ou seja: “na realização efetiva de análises críticas sobre formas e conteúdos midiáticos; ou em pesquisas dedicadas ao estudo das críticas produzidas nas/pelas mídias” (SOARES; SILVA, 2016, p. 14).

Ou seja, uma crítica, em nosso caso, pautada na análise do formato específico da obra, nos efeitos de sentido e jogos narrativos com a hibridização de formatos, assim como outra, relacionada à crítica produzida no/pelo produto cinematográfico como mídia, ou seja, na crítica social que a obra traz à tona e permite contextualizar, não apenas com o conteúdo específico da época a que se refere, mas, também, a acontecimentos políticos e sociais de nossos dias.

### **Lugar de destino: a cena e a construção narrativa em *Tempos de paz***

Ao apresentar o teatro como espaço privilegiado de reflexão social, Landowski (2002, p. 185-186) apresenta a ordenação da cena, o que nos permite, em determinados aspectos, a afirmação e análise da captura da cena teatral como parte da cena fílmica em *Tempos de paz*.

Segundo o autor, o espaço teatral é “concebido de modo a permitir que a coletividade nele se reconheça” de forma a permitir uma articulação entre cena espetacular e espectadores, como “zonas” ao mesmo tempo distintas, mas também imbricadas. Dessa forma, traz em primeiro plano o *palco*, onde a cena se apresenta, destacando as intersecções entre ambiente e sujeitos que nele se relacionam, com papéis preestabelecidos, mas cuja interação confere a especificidade a cada encenação da ação dramática, pela comunhão que se estabelece entre público, atores e cena ampla que os envolve. Nas palavras de Landowski (2002):

Primeiro um *palco*, zona marcada ao mesmo tempo por sua centralidade, pois tudo – iluminação, percursos da plateia, olhares – converge para ela; por sua autonomia, na medida em que, separada do que a cerca, e, ademais figurativamente organizada graças ao cenário, ela se apresenta como uma espécie de lugar utópico ou de outro mundo possível; enfim por seu encerramento dado que seus limites espaciais serão também os da ação destinada a ser ali colocada como espetáculo, “representada” informa de intriga. E de resto, em volta ou diante desse palco os degraus, a plateia, a *sala*, zona dificilmente visível durante a ação dramática, mas sob cuja sombra é convocada a se desenrolar, em meio a um silêncio pontuado de sussurros diversos (exclamações, risos e cochichos, suspiros, você riu, aplausos ou assobios etc.), uma interação de segundo nível, de caráter especular mais do que espetacular, e que – se efetivamente a sala “adere” – será vivida intersubjetiva realmente, no mundo participativo próximo ao da celebração ritual, como numa espécie de comunhão entre os que *representam* e os que assistem ao espetáculo, e estes últimos se reconhecendo através dos primeiros na melhor das hipóteses, pelo menos. (LANDOWSKI, 2002, p. 186, grifos do autor).

Quem assiste e quem é assistido estão, portanto, vinculados, cada qual em sua função:

Desse modo tal como o palco fica diante da sala 2 classes de sujeitos se Inter definem nesse quadro, pela complementaridade de seus estatutos e de suas funções: de um lado, um grupo restrito de atores que as luzes da ribalta permitiram identificar um a um enquanto intérpretes de tantos papéis distintos, do outro uma classe mais numerosa (em geral) de indivíduos anônimos, confundidos na posição de receptores e de testemunhas e tendo vocação para endossar coletivamente as funções do público: olhar, escutar, sentir, avaliar, e finalmente sancionar, nem que seja pela própria qualidade de uma “presença” que jamais é inteiramente adquirida de antemão, o valor do espetáculo considerado sob seus diversos aspectos ao mesmo tempo como a ação representada e como comunhão vivida. (LANDOWSKI, 2002, p. 186).

Em *Tempos de paz*, embora uma obra adaptada para o cinema, a aura teatral vai se instaurando ao longo do filme, na medida em que se desenvolve seu enredo. Inicialmente não se observa tal construção, que se inicia com uma ambiência para a apresentação do contexto que envolve as duas personagens principais: Clausewitz, o imigrante, e Segismundo, o chefe alfandegário. Vão se emaranhando, no desenvolvimento da trama, as imagens do navio chegando ao Brasil, as conversas entre imigrantes, ou, em terras, as autoridades conversando sobre as últimas notícias e novos procedimentos com o anúncio do final da Guerra, entre outros elementos.

Já na alfândega, para a obtenção do visto, os policiais passam a suspeitar de Clausewitz, quando outra imigrante que estava com ele no navio o associa à lembrança da frase “atos cometidos na sombra da noite...”. Ele é então detido e levado à sala do

chefe da imigração (Segismundo). A partir desse momento, a cena do filme ganha nova configuração e passa a intercalar à sua construção narrativa uma ordenação teatral, quando dos momentos de encontro e falas entre Clausewitz e Segismundo: o espaço minimalista, mas visivelmente bem elaborado, ganha o espectro de cenário de uma peça. Apenas dois atores em cena dialogam e disputam os lugares do poder constituído, nas figuras do oficial alfandegário e do imigrante cujo destino está assujeitado aos seus ditames: do outro depende sua entrada no país, seja apresentando-se como um agricultor, em sintonia com a demanda do país para esse tipo de ocupação, seja, mais tarde, assumindo ser ator que abdica de seu ofício.

No embate entre autoridade e imigrante, o nó da disputa se firma pelo desafio apresentado a Clausewitz: a concessão da autorização de entrada é condicionada: o imigrante deve conseguir fazer com que Segismundo chore; este que foi um torturador, cujas práticas de tortura menciona de forma detalhada para o recém-chegado. Nesse momento, ainda não se apresenta uma plateia, mas o cenário e a disposição das personagens já configuram essa intersecção entre linguagens plásticas. São apenas as duas personagens: Clausewitz é ainda aquele ator desencantado, apegado à ideia de ser aceito como agricultor e iniciar uma nova vida; Segismundo, a autoridade que o desafia e estabelece as ordens, independentemente do valor legal delas.

Assim a enunciação se desdobra, até que, no desenvolvimento do diálogo, o imigrante exprime finalmente o éthos do ator que o constitui, apresentando para o espectador do filme sua encenação teatral, ainda em continuidade ao diálogo, que emociona a autoridade e a faz chorar. Segismundo, honrando o acordo, concede a permissão de entrada no país para o estrangeiro. A cena permite lembrar que, se essa afetação é alcançada por meio de uma encenação, é, pois, porque é narrando que damos sentido às coisas do mundo. Conforme defende Bruner (2014), a narrativa teria um papel essencial na construção de uma interpretação da realidade. A narrativa é o que permite o compartilhamento da experiência e é no formato narrativo que as coisas do mundo ganham, enfim, sentido; emocionam – como vemos acontecer com Segismundo.

Dessa maneira, a aprovação de estadia no país de destino se dá mediante a interpretação de Clausewitz, o que também lhe toca, permitindo-se reassumir sua identidade

como ator. Identidade essa que, nesse ponto, difere do interesse estatal, refletido em uma política de imigração voltada para preenchimento de uma demanda de mão de obra específica para atuação na agricultura e que considera por um lado “a potencialidade dos imigrantes como técnicos e mão-de-obra qualificada necessária ao incremento do desenvolvimento industrial e ao desenvolvimento da agricultura mecanizada” (SALLES, 2007, p. 206). Nesse escopo, implicava uma política segregacionista o privilégio a determinado tipo de imigrante, de origem latino-europeia, entre outros aspectos, conforme dispunha o Decreto nº 19.482, de 12 de dezembro de 1930, dirigido aos imigrantes de “terceira-classe”, aqueles que viajavam nessa categoria.

A nova posição assumida por Clausewitz expressa-se então como um momento de virada para o próprio sujeito, mais especificamente no reconhecimento de um lugar para si, que, ainda que tomando as regras postas, encontra meios para sua transposição por via de sua própria arte, que inicialmente contesta na busca de um espaço de trabalho validado para sua entrada no país. Como afirma Judith Butler (2017, p. 35), com apoio em Foucault, “o que posso ‘ser’, de maneira bem literal, é limitado de antemão por um regime de verdade”. Tal regime dita quais formas serão reconhecíveis e quais delas não o serão, no entanto, ainda que esse regime implique “de antemão qual forma o reconhecimento pode assumir, ele não a restringe” (ibidem).

Isto porque, “nossas decisões não são determinadas pelas normas” (BUTLER, 2017, p. 35). Ainda que estas apresentem o quadro e o ponto de referência para os posicionamentos que venhamos a adotar, “é em relação a esse quadro que o reconhecimento acontece, ou que as normas que governam o reconhecimento são contestadas e transformadas”, num processo que, contudo, implica uma relação não apenas com as normas, mas do sujeito consigo mesmo (ibidem).

E complementando com visada diretamente relacionada a nosso norte para esse artigo, engendra como condição para a crítica tal postura reflexiva, uma vez que, se na crítica se coloca em questão um regime de verdade e é esse regime que “governa a subjetivação”, nos tornamos implicados também nesse ato.

“A crítica não diz respeito apenas a uma prática social determinada ou a certo horizonte de inteligibilidade em que surgem as práticas e instituições, ela também significa que sou

questionada por mim mesma” (BUTLER, 2017, p. 36). Esse aspecto se expressa, no filme, pelos movimentos de recolhimento, mas também de retorno e reconhecimento de Clausewitz sobre seu lugar como ator e a afetação que tal ofício implica. Como afirma Heller, caberia a artistas, cientistas e grandes estadistas o papel de permitir a expressão de outras visadas para além da realidade imposta, de modo a abrir a visão para outros caminhos e possibilidades de escolha. Isso, como caso singular, se expressa “naqueles indivíduos *cuja paixão dominante se orienta para o humano-genérico e, ademais, quando tem a capacidade de realizar tal paixão*” (HELLER, 2016, p. 51, grifos da autora).

Ainda que tenhamos visto, nos últimos anos, reacender no país e no mundo a chama de um discurso disciplinar, autoritário e conservador em vários âmbitos, queremos acreditar, com Heller (2016, p. 25; 31), que a “invencibilidade da substância humana” responsável pela indignação contra opressões e pela preservação ou retorno de valores conquistados seja chama de resistência. De onde a relevância de produções como *Tempos de paz* tornam-se tão ricas de significado e aceno a esperanças.

Assim, a narrativa do filme, na hibridização de formatos, permite visualizar a transposição dos lugares entre os sujeitos em cena: o subjugado alça-se ao lugar empoderado daquele que, por sua interpretação teatral, conquista não apenas o visto de entrada no país, mas a afirmação de seu ofício na arte; e, por outro lado, o lugar da autoridade, que é afetada pelo fascínio da encenação mesmo sabendo-se enganada (uma vez que se viu apreendido pela encenação de um diálogo ficcional, mas, apresentado como experiência vivida pelo ator). Nesse momento, a narrativa transborda e o espectro de uma apresentação teatral vai se tornando mais explícito. Clausewitz, a pedido de Segismundo, se apresenta para uma plateia, inicialmente constituída apenas pelo oficial, mas que se amplia na medida em que o texto é encenado, com a entrada de outras personagens que constroem a cena mais ampla do filme e que, ao longo do seu percurso, contribuíram para melhor elaboração e constituição de diversos aspectos, seja da trama ou de caráter, relacionados às duas personagens principais.

Dessa maneira, sobre o balcão do departamento de Imigração, Clausewitz se afirma em sua contribuição ao país: o fazer do teatro e da dramaturgia. Isso se dá na mesma sala que era local de triagem, de separação e distinção, de autorização dos que entram

e dos que retornam. Esse espaço dramático, no filme, se apresenta como aquele de encontro entre algoz e vítima, e nele ocorre a redenção pela arte, como congregação e encantamento, mas, também, como importante forma de expressão e ferramenta de denúncia e rememoração das atrocidades e opressões humanas, cometidas em nome da manutenção do poder e da supremacia de uns sobre outros.

Ao final, há a homenagem a diversos imigrantes cujas trajetórias se misturam seja à história do teatro, da dramaturgia, seja de forma mais ampla à cena cultural, científica e intelectual de nosso país, com uma breve biografia de cada um dos mencionados<sup>6</sup>. Dessa forma, o filme traz à lembrança e reforça a contribuição dos imigrantes em outras esferas, não apenas como trabalhadores do campo ou da indústria – como formalmente desejado pela política instalada. A obra fílmica apresenta-se como um rico instrumento de memória social, cujo contexto, para além da época que retrata, assemelha-se em diversos aspectos ao cotidiano dos dias atuais, seja na temática da imigração e dos refugiados, seja pela rememoração das práticas de tortura aplicadas por um Estado autoritário e ditatorial e do aparato público envolvido para sua manutenção.

Nesses termos, somos impelidas a buscar ainda outros efeitos de sentido em *Tempos de paz*, na relevância do lugar conferido explicitamente às “lembranças” no filme: único elemento da bagagem, fisicamente inexistente, de Clausewitz, elemento de vinculação entre autoridade e imigrante, elemento também que permite acessar em um sujeito o ator latente, e, no outro, um resquício de humanidade e afetação pelo sensível. Lembranças são, de acordo com os fundamentos do sociólogo francês Halbwachs (2003), estudioso da memória, sempre o resultado de um processo coletivo e um dado contexto social. Isso porque as lembranças são imagens vivas, frutos das relações sociais vivenciadas junto a grupos (comunidades afetivas) das quais nós sujeitos fazemos parte.

---

6 Mencionamos aqui aqueles que foram citados, destacando país de origem e datas de nascimento e morte, quando é o caso, como também sua ocupação: Anatol Rosenfeld (Alemanha, 1912 – São Paulo, 1973; ensaísta, crítico literário e professor); Berta Loran (Polônia, 1926; atriz); Eric Rezepecki (Polônia, 1913 – Rio de Janeiro, 1993; maquiador); Emeric Marcier (1916, Romênia – Paris, 1990; pintor e muralista); Eugen Zenkar (Hungria, 1888 - São Paulo, 1977; músico e maestro); Franz Krajcberg (Polônia, 1921 – Rio de Janeiro, 2017; escultor, pintor, fotógrafo e gravador); Friedrich Gustav Bieger (Alemanha, 1900 – São Paulo, 1985; botânico e geneticista); Fritz Siegl (Áustria, 1891 – São Paulo, 1971; químico e pesquisador); Giórgio Mortara (Itália, 1885 – Rio de Janeiro, 1967; estatístico e demógrafo); Jean Manzon (Paris, 1915 - Portugal, 1990; fotógrafo, cinegrafista e diretor); Nydia Lícia (Itália, 1926 – São Paulo, 2015; atriz, diretora e professora); Otelo Zelsoni (Roma, 1921 – São Paulo, 1973; ator); Otto Maria Carpeaux (Áustria, 1900 – Rio de Janeiro, 1973; jornalista, crítico e escritor); Paulo Rónai (Hungria, 1907 – São Paulo, 1992; tradutor literário, escritor, filólogo e professor); Zbigniew Marian Ziembiski (Polônia, 1908 – São Paulo, 1978; ator e diretor).

Para o autor, lembrança é reconhecimento e reconstrução. Reconhecimento no sentido de carregar o “sentimento do já visto”; e reconstrução porque, primeiro, resgata as vivências passadas colocando-as no enquadramento de vivências atuais e também porque não diz respeito a qualquer vivência descrita evocável indiferenciada, e, sim, a vivências situadas em determinado tempo-espço de uma comunidade afetiva. Assim, a memória corresponde a esse trabalho de reconhecimento e reconstrução das lembranças, que vão se atualizando e se articulando entre si.

Dado que as memórias nunca são exclusivamente individuais, mas sempre construídas coletivamente, podemos trazer mais dois pontos que nos parecem pertinentes da teoria de Halbwachs (2003): a memória individual seria o modo particular de encadear os acontecimentos sociais, enquanto a memória coletiva seria o trabalho de um grupo ao associar e situar as lembranças em quadros sociais comuns, compartilhados.

Ao fim e ao cabo, quando pensamos no filme sob análise aqui, é a memória individual (as lembranças pessoais) atravessada pela memória social e coletiva de Clausewitz que consegue sensibilizar Segismundo, como também este último consegue provocar no primeiro a motivação para retomar a arte em si mesmo, resgatando sua subjetividade assujeitada pelos tempos de guerra. Aqui está a potência do simbólico, da narrativa que é construída e de sua atuação. Porque Segismundo, sem fazer parte da mesma comunidade afetiva e não compartilhando exatamente das mesmas vivências e consequentes lembranças de seu interlocutor, ainda assim consegue associá-las a sua memória individual (na infância sofrida permeada por assédios morais vivida em orfanato)... e chorar.

Nesse ponto da narrativa evidencia-se a natureza humana. A guerra, mesmo longe geograficamente, importa, sim, a todos. “Diz respeito a todos porque somos todos sujeitos”, diz Clausewitz (TEMPOS..., 2009). Tal qual as migrações, que também dizem respeito a todos. Migração enquanto “uma ação coletiva, que envolve mudança social e que afeta toda a sociedade tanto nas regiões que enviam seus nacionais como nas regiões que os recebem” (CASTLES; MILLER, 2009, p. 20). Uma questão humanitária, que pede maior sensibilização e visibilidade e para a qual os produtos fílmicos, politicamente posicionados, como *Tempos de paz*, podem contribuir.

Praticamente na cena final, antes dos créditos-homenagens, quando a Alfândega se faz palco, o filme resgata a grande característica e especificidade do teatro que exploramos há pouco: a reação da plateia. Em um movimento metalinguístico, a plateia está contemplada na obra, representada basicamente por funcionários e demais pessoas que transitavam pelo espaço alfandegário e ficam arrebatadas pela atuação de Clausewitz. Nesse momento, pela via da narrativa e da encenação, encontram-se todos em um lugar comum, em que deixam em suspenso suas feridas e faltas.

### **Jogando a âncora ou considerações finais**

Como objetivamos, podemos dizer que a produção audiovisual em foco nos permite traçar considerações finais sobre a crítica *de* mídia de uma forma ampliada. Em termos de crítica inerente ao produto midiático, nosso olhar esteve voltado para a exploração dos formatos articulados no filme, com a utilização de recurso teatral, ou seja, procuramos chamar atenção para o emprego de um recurso que mescla diferentes linguagens, que incorpora à linguagem cinematográfica uma construção narrativa e de cenário que integra a linguagem teatral. Isso com formato estético e regime de visibilidade híbrido, o qual, por sua vez, possibilita ampliar a visão das possibilidades na cena da produção audiovisual.

Já no que diz respeito à crítica *na* mídia, *Tempos de paz* configura-se como produto de crítica social pelo recurso à rememoração em sua narrativa, pois permite diferentes desdobramentos, para além mesmo deste artigo, ao que privilegiamos a abordagem do ponto de vista dos imigrantes. Nesse sentido, tendo por base as colocações de Cogo (2007) mencionadas no início, consideramos que *Tempos de paz*, trazendo à tona a dimensão cultural da cidadania dessa população de origem estrangeira, lança luz ao teatro como instância de emergência da cidadania, de uma cidadania ampliada que inclui, juntamente com outras tomadas sobre a cidadania – como aquela que implica direitos civis –, outros aspectos, como a questão cultural. Isso permite a expressão de lugares de maior subjetivação e vinculação de sujeitos, num momento em que sua bagagem cultural e experiências dessa ordem podem figurar como seu maior patrimônio.

Pode-se dizer também que, por aquilo que dá a ver, pela alternância narrativa dos lugares de poder na enunciação e pelo formato que subverte padrões convencionais,

o filme refunda sua inscrição no político, para além daquilo que, a priori, sua temática já contém. O que se dá considerando ainda a composição estética teatral, que a obra busca imprimir para si, numa forma de existência e de efetividade sensível da palavra, comprometida “com um certo regime da política, um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra [...]” (RANCIÈRE, 2009, p. 18) entre outros aspectos, que possibilitam entrever maneiras como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2009, p. 15, grifo do autor); permitindo o intercambiar entre lugares de poder visíveis na narrativa, por meio mesmo de sua expressão. Isso em um processo em que formato narrativo e plano de conteúdo tornam-se totalmente imbricados na produção de efeitos de sentido de uma crítica social que, engendrando as dimensões do sensível e do político, torna-se ampla de significados e afetos.

### Referências

BRASIL. Decreto nº 19.482, de 12 de dezembro de 1930. Limita a entrada, no território nacional, de passageiros estrangeiros de terceira classe, dispõe sobre a localização e amparo de trabalhadores nacionais, e dá outras providências. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1930. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19482-12-dezembro-1930-503018-republicacao-82423-pe.html>. Acesso em: 3 jun. 2023.

BRUNER, J. *Fabricando histórias: direito, literatura, vida*. São Paulo: Letra e Voz, 2014.

BUTLER, J. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CASTLES, S.; MILLER, M. J. *The age of migration: international population movements in the modern world*. 4. ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

COGO, Denise. Migrações contemporâneas como movimentos sociais: uma análise desde as mídias como instâncias de emergência da cidadania dos migrantes. *Fronteiras: estudos midiáticos*, São Leopoldo, v. 9, n. 1, p. 64-73, 2007.

GOMES, M. R. *Artes e psicanálise*. São Paulo: ECA-USP, 2018 (Coleção Bordando o Manto do Mundo; 2). Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/228>. Acesso em: 29 maio 2023.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

HELLER, A. *O cotidiano e a história*. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2016.

LANDOWSKI, E. *Presenças do Outro*. Ensaios de sociosemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MUNDO registrou cerca de 281 milhões de migrantes internacionais no ano passado. *ONU News*, [S. l.], 1 dez. 2021. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2021/12/1772272>. Acesso em: 9 jun. 2023.

PAIVA, O. C. Refugiados da Segunda Guerra Mundial e os Direitos Humanos. *FFLCH Diversitas*, São Paulo, [2009]. Disponível em: <https://diversitas.fflch.usp.br/refugiados-da-segunda-guerra-mundial-e-os-direitos-humanos>. Acesso em: 3 jun. 2023.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SALLES, M. R. R. A política imigratória brasileira no pós-segunda guerra mundial e os refugiados: uma leitura da Revista de Imigração e Colonização. *Cena Internacional*, Brasília, v. 9, n. 2, 2007.

SOARES, R. L.; SILVA, G. Lugares da crítica na cultura midiática. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 13, n. 37, maio/ago. 2016. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/1140>. Acesso em: 15 maio 2023.

TEMPOS de paz. Direção de Daniel Filho. Brasil: Globo Filmes, 2009. (1 h 20 min).

submetido em: 15 jun. 2023 | aprovado em: 15 jun. 2023

## **Articulações do político e do social em uma narrativa audiovisual humorística ancorada no contexto da pandemia de covid-19**

### ***Articulations of the political and the social in a humorous audiovisual narrative anchored in the context of the covid-19 pandemic***

*Nara Lya Cabral Scabin<sup>1</sup>, Eduardo Paschoal de Sousa<sup>2</sup>*

---

1 Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com pós-Doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo pela ESPM-SP. É professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão, vinculado à Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom). Líder do Grupo de Pesquisa RisoMídia – Representações, Mediações e Humor na Cultura Audiovisual (UAM/CNPq), e integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (USP). E-mail: naralyacabral@yahoo.com.br.

2 Possui Doutorado pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP. Durante o doutorado, realizou estágio sanduíche na *Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle* (ambos com bolsa Fapesp). Atualmente, é docente nos cursos de graduação em Produção Audiovisual e Jornalismo da Universidade São Judas Tadeu (USJT). É membro dos grupos de pesquisa MidiAto (ECA-USP), Rede MetaCrítica e “Representações: Imaginário e Tecnologia” (RITE, FAUUSP). Pesquisa a circulação do audiovisual brasileiro recente, em seu direcionamento à interpretação política. E-mail: eduardopaschoals@gmail.com.

**Resumo** Este artigo analisa e questiona as dimensões políticas e sociais do volume “#Colapso”, da série *5x Comédia*, produzida pela plataforma de streaming Amazon Prime. Ocorrido durante a pandemia de covid-19, o episódio retrata, de forma humorística, as relações de poder entre Edgar, um operador do mercado financeiro confinado em sua cobertura, e José, um porteiro que passa a viver no local de trabalho para melhor servir ao condomínio. Por meio dessa análise, exploramos as potencialidades políticas e críticas do humor, examinando os significados evocados pelo texto humorístico e as interações dialógicas no contexto do humor brasileiro contemporâneo. Além disso, abordamos a interpretação política da obra, considerando as manifestações presentes em sua circulação midiática.

**Palavras-chave** Humor e política, Cultura midiática, Circulação, Crítica de mídia, Discursos midiáticos.

**Abstract** This article analyzes and questions the political and social dimensions of the “#Collapse” volume of the *5x Comedy* series, produced by the Amazon Prime streaming platform. Set during the covid-19 pandemic, the episode humorously portrays the power relations between Edgar, a financial market operator confined in his penthouse, and José, a doorman who moves into the workplace to better serve the condominium. With this analysis, we explore the political and critical potentialities of humor, examining the meanings evoked by the humorous text and the dialogic interactions in the context of contemporary Brazilian humor. In addition, we address the political interpretation of the work, considering the manifestations present in its media circulation.

**Keywords** Humor and politics, Media culture, Circulation, Media criticism, Media discourse.

O início do segundo episódio da série *5x Comédia*, a primeira a ser produzida pela plataforma de streaming Amazon Prime no Brasil, recupera o desenrolar do comportamento dos mercados financeiros mundiais em razão da pandemia de covid-19, no começo de 2020. No episódio, intitulado “#Colapso”, o tema central da ficção humorística é a relação entre José (interpretado por Rafael Portugal), porteiro de um prédio de luxo em São Paulo que se muda para o trabalho em razão da pandemia, e Edgar (Gabriel Godoy), jovem empresário do mercado financeiro que fica confinado em seu apartamento, trabalhando de maneira remota. É em uma dessas reuniões, logo no começo do vídeo, que ele explica a evolução

do vírus, na perspectiva das bolsas asiáticas, das quedas dos índices econômicos no mundo todo e de como esse cenário poderia afetar o Brasil, algo que não havia ocorrido em grandes proporções até aquele momento.

A visão especulativa de Edgar ao afirmar para os colegas da reunião on-line que o país não podia parar convocava o espectador a refletir sobre fatos que haviam ocorrido pouco tempo antes de a série ser lançada, em 25 de março de 2021, e ainda ressoavam com a lembrança das declarações públicas de empresários e figuras do mercado financeiro, ou do que se generalizou como a opinião da Faria Lima (centro financeiro paulistano). Ao analisar a situação do Brasil frente às medidas restritivas que haviam sido propostas por governos no mundo todo, como o fechamento de comércios e a interrupção de toda atividade que não fosse essencial, o personagem sentenciava que não cabia à realidade de mercado a paralisação das atividades econômicas, porque “o desemprego mata muito mais que a covid”, afinal “algumas pessoas vão morrer para outras milhões se salvarem” (#COLAPSO, 2021) e, em sua visão, era o povo que deveria fazer um sacrifício.

Nessa convocação do espectador para um lastro de realidade, ocorrida pouco tempo antes, ecoavam as declarações que Roberto Justus – apresentador, empresário e propagador de uma prosperidade econômica movida pelo mercado financeiro – havia feito no mesmo período daquele enredo ficcional. Em março de 2020, Justus declarou, com base em falsos estudos que circulavam à época sobre a quantidade de pessoas que poderiam morrer em decorrência do vírus causador da covid-19, que 15 mil mortes era um número muito pequeno comparado à população brasileira, e um preço justo a se pagar para evitar uma catástrofe maior, que seria a derrocada econômica (JUSTUS..., 2020). Ele fazia coro com duas outras declarações de dias anteriores: uma de Junior Durski, empresário paulistano proprietário de uma rede de restaurantes, e dos próprios membros da equipe econômica do Governo Federal à época, chegando à maneira como o próprio presidente da República via aquela catástrofe sanitária.

Para Edgar, o sacrifício que o povo deveria fazer significava, inclusive, que José, o porteiro de seu prédio, deveria continuar trabalhando na recepção das encomendas para os moradores, dormindo no trabalho para evitar ao máximo os riscos de contaminação ao voltar para casa e afastar-se da companheira, Maria (Samantha Schmutz), que o aguardava

em casa enquanto costurava máscaras, parte para vender, parte para distribuir em sua comunidade como forma de ajudar os vizinhos na prevenção da doença. A retribuição pelo trabalho de José vinha em formato de gorjetas, deixadas na porta do apartamento sempre que ele subia até a unidade para entregar os pedidos de Edgar.

As desigualdades são muitas nessa relação, retratadas pela série de maneira paralela. Enquanto José conversa com Maria sobre sua situação de confinamento no trabalho, Edgar fala com o sócio por chamada de vídeo, reclamando que, se soubesse antes que haveria uma pandemia, teria comprado um apartamento maior, com mais conforto. Um reclamava que não podia sair de casa e estava carente, usando toda sorte de aplicativos de encontro amoroso; o outro era censurado pela companheira ao ter que ir até a farmácia e ao supermercado, deixando claro que a eles não era permitido essas andanças por não terem plano de saúde. Em uma das cenas, mais para o meio do episódio, Maria comenta em uma chamada de vídeo com José, indignada, que os shoppings e lojas de rua estavam sendo reabertos, podendo ser frequentados pelo público durante quatro horas todos os dias. Enquanto José duvidava que alguém sairia de casa em plena pandemia para ir às compras, Maria se perguntava: “para quê comprar uma canga uma hora dessas?” e “comprar bolsa para quê? Para levar coisa para o além?” (#COLAPSO, 2021).

Mesmo antes das primeiras cenas, a própria sinopse da trama já adiantava a elaboração dos contrastes e dos abismos sociais, mais explícitos ainda durante a situação pandêmica. O texto aponta que aquele era um prédio de luxo, que poderia se chamar Brasil, local que guardava as “duas pontas simbólicas de um país marcado pela desigualdade social” (5X COMÉDIA, 2021). Descreve Edgar como um profissional do mercado financeiro aflito com o colapso das bolsas, enquanto Zezinho, o porteiro, tem saudades da mulher desde que passou a dormir no trabalho. E conclui afirmando que “a camaradagem entre porteiro e morador mal disfarça uma relação perversa de poder”.

No entanto, mesmo com uma estrutura que explicita as humilhações e pequenas opressões cotidianas, a narrativa abre espaço para uma insistência aparentemente ingênua de José na sinceridade da relação com o morador-patrão, o que leva o empresário a comprar 100 máscaras da produção da companheira do porteiro para distribuir entre seus colegas de empresa. Essa insurgência sutil e quase silenciosa é quebrada por diversos momentos

em que Edgar usa dessa compra como forma de deixar explícita a ajuda que estava dando à família do porteiro, evidenciada pelo uso de expressões como “fico muito feliz em poder ajudar sua família” (#COLAPSO, 2021), confundindo trabalho com filantropia.

Construída ao longo de todo episódio, essa relação de opressão dos *de cima* sobre os *de baixo* – materializada, nesse caso, além da pirâmide econômica, também na literalidade da verticalização da moradia (Figura 1) – tem seu ápice no pedido de Edgar, em uma noite de sucesso nos negócios, para que José fosse ao mercado do bairro comprar o vinho preferido do empresário. Mesmo contrariado e com medo da propagação do vírus, o porteiro vai. Nos dias seguintes, começa a passar mal e manifesta sintomas de covid-19, como relata em uma das ligações para Maria. Ele consegue se recuperar ao utilizar, escondido de seu patrão, o cartão de Edgar para pagar a conta de um hospital particular, no qual tem acesso a um atendimento de saúde de alto padrão. Ao telefonar para a esposa do quarto do hospital, Zé diz que o lugar era incrível, melhor que a casa deles e que ali se sentia seguro, imortal. Edgar fica sabendo do golpe de José em uma ligação de um outro porteiro, que cobria sua falta e diz ao empresário que todo prédio está surpreso e muito grato a ele por ter arcado com todos os custos da internação do colega, atitude que considera de uma generosidade inacreditável. Sem deixar de ser guiado pelo orgulho gerado por uma bajulação pública, o executivo apenas agradece e diz que faria tudo novamente, que é o mínimo que poderia ter feito pelo porteiro e sua família.

Ao final do episódio, o programa ficcional reforça seu diálogo com os acontecimentos da pandemia e, principalmente, com as desigualdades sociais, retratadas a pela relação entre José e Edgar. A última tela antes dos créditos é um letreiro em branco sobre fundo preto que explicita em dados gerais aquela dinâmica particular: “66% das vítimas de covid vivem com salários médios abaixo de R\$ 3 mil. Entre pessoas com renda mensal superior a R\$ 19 mil, a taxa de mortalidade está em 1%” (5X COMÉDIA, 2021). A conclusão do conteúdo humorístico justifica seu enredo: os que ganham menos correspondiam à maioria das vítimas da pandemia, pois se expunham mais e tinham menos acesso a tratamentos médicos de alto padrão. Em contraste, a taxa de mortalidade era mínima entre as pessoas mais ricas do país, que, por terem melhores condições e amparo, além de estarem, em grande parte, confinadas em suas casas, sem a necessidade de se locomover

diariamente em ambientes de grande circulação de pessoas, como o transporte público, se expunham menos e podiam contar com um tratamento mais eficaz. A tela também encerra o arco apresentado no início, em que Edgar afirma aos colegas do mercado financeiro que aquela era a hora de o povo ser herói e expor-se ao vírus para não conter o crescimento econômico.

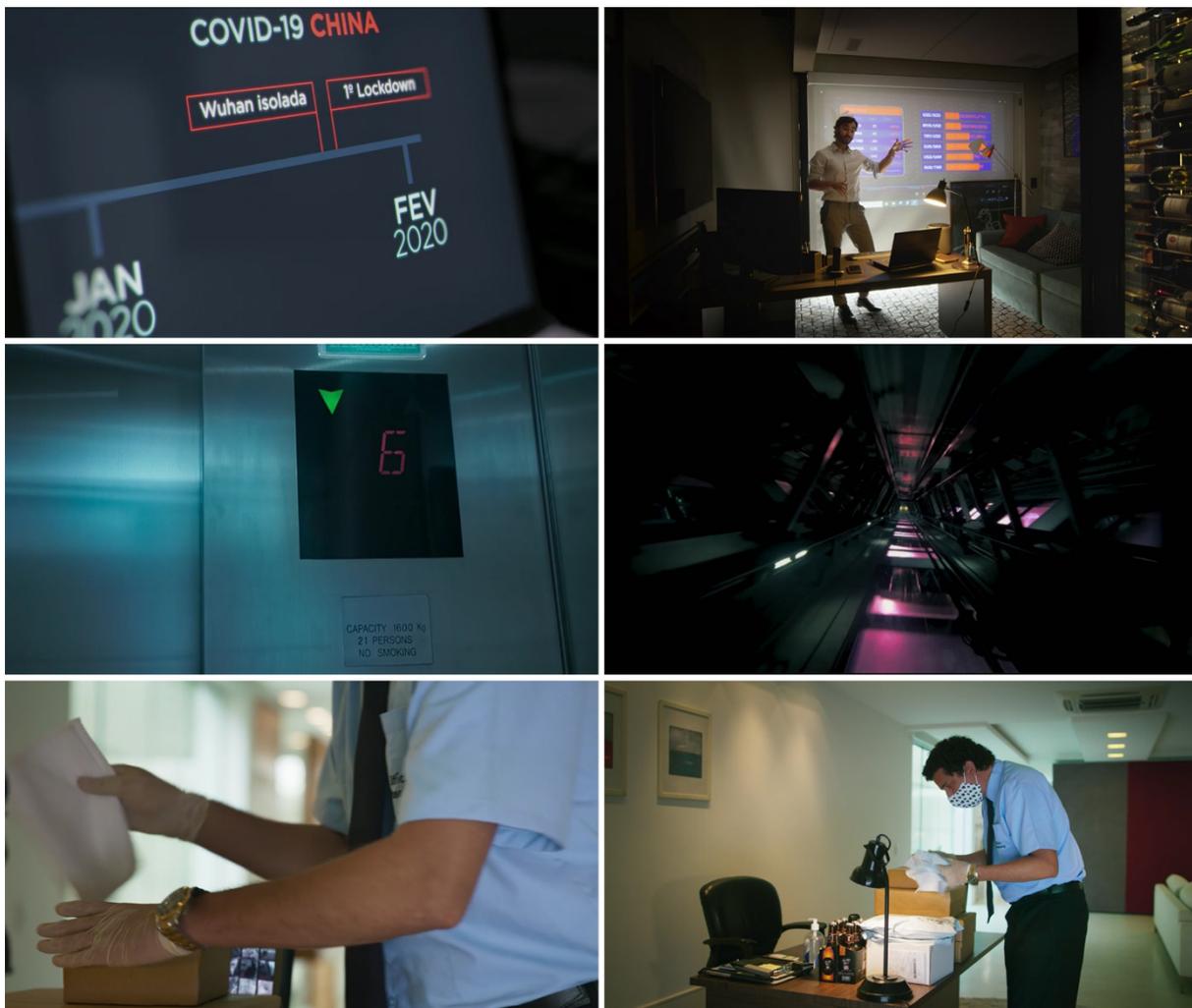


Figura 1 A separação entre aqueles que vivem o privilégio do confinamento, na cobertura do prédio, e os que continuam a trabalhar durante a pandemia, na portaria do edifício. O elevador (imagens centrais) é o elemento de ligação entre esses dois universos no episódio “#Colapso” da série *5x Comédia* (Amazon Prime, 2021).

Fonte: elaboração dos autores, a partir de cópia digital da obra

Com base nesse panorama temático e narrativo de “#Colapso”, o presente artigo indaga as dimensões e potencialidades políticas e sociais da obra em questão. Sabendo que representações midiáticas oferecem pontos de partida para discursos humorísticos, nossa pergunta de pesquisa se coloca em um contexto no qual temos observado uma profusão de produções audiovisuais de humor, em circulação especialmente em plataformas digitais, que se voltam à cultura das mídias como “matéria-prima” para suas narrativas, representações e articulações discursivas, tomando fragmentos midiáticos ora como objeto de apropriações paródicas e/ou satíricas, do ponto de vista de linguagens e formatos, ora como fonte de sentidos, a partir dos quais se podem elaborar críticas dirigidas a contextos políticos e sociais mais amplos.

Ao mesmo tempo, no cenário contemporâneo, a assunção de posicionamentos políticos parece desempenhar papel particularmente decisivo na forma como humoristas brasileiros têm buscado representar a si mesmos e construir identidades próprias. Assim, por um lado, em sintonia com a virada conservadora em curso em diferentes países (NORRIS; INGLEHART, 2019), observa-se, sobretudo a partir de comediantes que se posicionam contrariamente ao chamado “politicamente correto” (CABRAL, 2015), expressivo alinhamento a discursos contrários à afirmação da diversidade, a políticas de identidade e à defesa de direitos de grupos minorizados. Não obstante, em outra parcela do campo humorístico, têm adquirido recente e importante destaque ações de humoristas e produções audiovisuais que buscam visibilizar demandas ligadas ao campo democrático, mobilizar discursos em defesa dos direitos de minorias e da diversidade e contestar posições encampadas pela atual extrema direita.

Para o crítico cultural Terry Eagleton, poucos fenômenos podem ser equiparados ao humor em termos de ambiguidade política, uma vez que, “embora possa censurar, desmascarar e transformar, ele também pode dissolver os conflitos sociais essenciais em uma explosão de hilaridade” (EAGLETON, 2020, p. 111). Por um lado, o argumento a favor do suposto caráter politicamente inofensivo do humor parece residir no entendimento de que o riso constituiria uma forma de “desarmamento mútuo”, um reconfortante e apaziguador gesto indicativo de docilidade. Por outro lado, o riso pode ser descrito também como fonte de “euforia gloriosamente irresponsável”, capaz de ameaçar a diligência e a autodisciplina exigidas pela lógica produtiva do mundo do trabalho (EAGLETON, 2020, p. 111). Nesse

sentido, para alguns debatedores, o humor representaria sempre uma forma de *alienação* e um caminho para a *legitimação* de autoridades instituídas. Sob outro ponto de vista, o riso configuraria, invariavelmente, uma forma de *subversão* dos significados sociais<sup>3</sup>. Em ambos os casos, porém, o autor sujeita os argumentos à necessária problematização, sublinhando a impossibilidade de se generalizar as características e potencialidades do humor sem incorrer em importantes imprecisões teóricas e metodológicas. Da mesma forma, tal desistoricização do humor acaba por fatalmente cair na armadilha de conceber determinadas categorias de análise – “autoridade”, “norma social”, “contestação” – como inerentemente *positivas* e *desejáveis*, por um lado, ou invariavelmente *negativas* e *condenáveis*, por outro.

Diante disso, este artigo se coloca na esteira do desafio de refletir criticamente sobre as potencialidades político-críticas do humor, considerando a necessidade de construir análises capazes de restituírem a materialidade histórica da qual discursos humorísticos emergem e participam. Para tanto, propomos, como exercício metodológico, perfazer um duplo movimento analítico acerca de “#Colapso”: em um primeiro momento, buscamos identificar e discutir sentidos acionados pelo texto humorístico em função da materialidade de suas condições e formas de interação discursiva, recorrendo, para tanto, às dimensões do *campo* e do *gênero discursivos*, bem como ao olhar para a materialidade de *relações dialógicas* em jogo no âmbito do humor brasileiro contemporâneo; em um segundo momento, passamos à questão da leitura política da obra à luz de indícios de sua interpretação empírica, recuperados através de manifestações no plano da circulação midiática.

### **Condições e formas materiais da interação discursiva: gênero e campo**

Considerando as indagações que norteiam este trabalho, um ponto de partida importante para as reflexões que pretendemos traçar ao longo dele diz respeito à compreensão de nosso objeto empírico em função das condições de possibilidade dadas por sua inserção em um determinado *campo de atividade social*, condição fundamental

---

3 Em relação à esta última posição, Eagleton (2020) destaca a perspectiva da antropóloga Mary Douglas a propósito do potencial do humor de escancarar o caráter arbitrários dos códigos constitutivos das culturas. Já em relação ao primeiro argumento, ele cita as perspectivas de Susan Purdie, para quem o humor transgrediria a autoridade somente como forma de restabelecê-la, e de Noël Carroll, que defende que a atividade humorística, ao chamar a atenção para certas normas sociais, contribuiria para reforçá-las.

para se pensar a obra em questão à luz, também, das formas de interação discursiva materializadas a partir dos condicionantes ligados ao *gênero discursivo*.

Recorremos, para tanto, a um diálogo com a perspectiva de Mikhail Bakhtin (2016), para quem os gêneros do discurso não correspondem a modelos “fixos”, “descontextualizados”, ou mesmo “prescrições formais” adotadas pelos enunciadores de forma automatizada. Em lugar disso, o autor compreende os gêneros discursivos como “tipos relativamente estáveis de conteúdos” (BAKHTIN, 2016, p. 12), caracterizáveis a partir das condições específicas do campo de atividade humana em que são elaborados.

Nesse sentido, embora os campos ou esferas de atividade social não sejam espaços “isolados” ou impermeáveis uns aos outros – uma vez que importantes zonas de intersecção podem ser encontradas entre eles –, e as definições dos diferentes campos ou esferas sejam passíveis de redefinições e disputas, que se inscrevem sobretudo em suas áreas fronteiriças<sup>4</sup>, as mediações sociodiscursivas mais decisivas relacionadas à conformação do objeto empírico em foco neste artigo podem ser localizadas no *campo humorístico*. Essa filiação fica evidente já no título da série da qual faz parte o episódio “#Colapso”, bem como nas estratégias de divulgação adotadas pela instância de produção: por exemplo, o *trailer* da série *5x Comédia* destaca o elenco formado por “grandes nomes da comédia numa só série”<sup>5</sup>, frase que aparece inscrita com letras maiúsculas sobre um mosaico de imagens que mostram cenas dos personagens interpretados por Marta Nowill, Thati Lopes, Gregório Duvivier, Yuri Marçal e Rafael Portugal – todos eles artistas reconhecidos publicamente por sua atuação como humoristas, embora alguns, como Duvivier, tenham em seu currículo incursões também pelo campo literário.

Como aponta Sírio Possenti (2018), o campo do humor destaca-se como espaço de potencialização de tensões, conflitos sociais e disputas discursivas transversais à sociedade e

---

4 Percepção similar comparece na noção de “campo discursivo”, formulada por Dominique Maingueneau (2008), ainda que este autor enfatize não as disputas materialmente inscritas na configuração social dos campos, mas sim o caráter disputado da própria delimitação dos campos como movimento analítico na pesquisa: “Esse recorte entre ‘campos’ não define zonas insulares; é apenas uma abstração necessária, que deve abrir múltiplas redes de trocas [...] Como era de esperar, a delimitação de tais campos não tem nada de evidente, não basta percorrer a história das ideias para vê-los oferecer-se por si mesmos à apreensão do analista. Nesse nível, é forçoso fazer escolhas, enunciar hipóteses” (MAINGUENEAU, 2008, p. 34).

5 5x Comédia | Trailer Oficial | Amazon Prime Video. [S. l.: s. n.], 16 mar. 2021. Publicado pelo canal Prime Video Brasil. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=do8syU96A4U>. Acesso em: 12 maio 2023.

ao debate público midiático – dimensão que parece ser enfatizada, no caso de nosso objeto empírico, pelo uso da hashtag nos títulos dos episódios de *5x Comédia*, grafia que aparece na vinheta de abertura, junto ao nome da série. Em “#Colapso”, por exemplo, podemos indagar a que se refere a palavra introduzida pelo sinal utilizado por usuários de redes sociais digitais para endereçar e ampliar a visibilidade de determinados assuntos e discussões. Haveria aí um diálogo com o iminente risco de *colapso* do sistema de saúde durante a pandemia de covid-19, amplamente noticiado em diferentes veículos de mídia à época? Trata-se do *colapso* não só da saúde do protagonista, que contrai o vírus SARS-CoV-2 ao ser impossibilitado de manter-se isolado diante das exigências de seu trabalho, como também de sua vida privada, já que é obrigado a dormir no emprego e ficar longe da esposa para evitar expor-se ainda mais à contaminação no precário trajeto casa-trabalho/trabalho-casa? Ou, ainda, estaríamos diante do *colapso* da ilusão de convivência pacífica entre diferentes classes sociais, diante do escancaramento de privilégios e sentenças de vida ou morte em razão de CEP, renda e raça?

Esse caráter inerentemente “conflitivo” do humor assume contornos particulares no caso de nosso objeto empírico ao considerarmos elementos da modalidade de interação discursiva materializada em seus aspectos genéricos. Nesse sentido, propomos compreender o episódio “#Colapso” como espécie de *crônica audiovisual*<sup>6</sup> da pandemia de covid-19 – denominação que pode abarcar também cada um dos demais episódios da série *5x Comédia*. A dimensão cronística deste episódio torna-se evidente quando consideramos os três principais elementos destacados por Bakhtin (2016) como pontos de partida para a identificação de características que se mostram relativamente estáveis em cada gênero discursivo: o “conteúdo temático”, o “estilo” e a “estrutura composicional”<sup>7</sup>.

6 Adotamos aqui a denominação *crônica audiovisual* como forma de, por um lado, assinalar a proximidade de “#Colapso” com aspectos da crônica tradicional, isto é, publicada em jornais e reconhecida, ainda que como gênero “menor”, pelo campo literário (CANDIDO, 1992), e, por outro lado, levando em conta a existência de intersecções e influências mútuas entre os diferentes suportes pelos quais circulam textos e gêneros discursivos no campo humorístico – a própria série *5x Comédia* constitui uma versão de franquia teatral homônima, criada por Sylvia Gardenberg (PADIGLIONE, 2021a) –, sublinhar a importância de se considerar o papel fundamental exercido por condicionantes específicos da *materialidade audiovisual* do discurso – condicionantes estes que nos permitem diferenciar a *crônica audiovisual* de outros tipos de crônica, por exemplo.

7 Evidentemente, nossa proposta implica ampliar as considerações de Bakhtin (2016) para além de uma concepção estritamente linguística do enunciado – proposta que, além de bastante disseminada em estudos de cinema e audiovisual, parece-nos bastante adequada, tendo em vista a vocação da obra do autor a constituir não só uma *filosofia da linguagem*, mas também uma *filosofia da cultura*.

Não pretendemos neste trabalho analisar exaustivamente a dimensão genérica da obra audiovisual em foco. Entretanto, para passar à discussão das potencialidades crítico-político-sociais de nosso objeto empírico, faz-se necessário caracterizá-lo minimamente do ponto de vista do gênero discursivo, tendo em vista seu caráter decisivo às modalidades de interação constitutivas da obra.

Nesse sentido, do ponto de vista dos *temas* abordados, destaca-se a proximidade de “#Colapso” com o *cotidiano* – tanto o cotidiano “imediató” da vida prosaica de todos os dias quanto o cotidiano *noticioso*, isto é, construído a partir de representações jornalísticas do espaço público. Em todo caso, estamos no terreno da “vida ao rés-do-chão”, para usar os termos de Antonio Candido (1992).

Do ponto de vista *estilístico*, “#Colapso” aproxima-se da crônica pelo “ar de coisa sem necessidade”, pela elaboração de uma “linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural”, pela despreensão e humanização dos personagens (CANDIDO, 1992, p. 13). A proximidade com o dia a dia “age como quebra do monumental e da ênfase” (CANDIDO, 1992, p. 14) – que, na literatura, estão presentes nos gêneros literários ditos “maiores”, e, entre obras audiovisuais, manifestam-se em narrativas dramáticas, épicas, documentais. Também é marcante no estilo cronístico, segundo Candido (1992), a presença do *humor*, dado que, ao lado de elementos próprios à sua dimensão produtiva, com destaque para o protagonismo de atores sociais legitimados no campo do humor, permite-nos reconhecer a obra em foco neste artigo como situada nas modalidades de interação discursiva próprias do campo humorístico.

Nesse sentido, assim como no caso da crônica – que “não tem pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina” (CANDIDO, 1992, p. 14) –, chama a atenção certa “descartabilidade” de programas televisivos humorísticos e vídeos de humor feitos para a *internet* e plataformas digitais, considerados produtos audiovisuais “menores” e mais efêmeros do que o cinema, por exemplo. No caso de “#Colapso”, é possível observar a materialização de elementos cronísticos nas relações que a obra estabelece com enunciados do campo jornalístico – relações estas que são *marcadas* no plano do enunciado, por exemplo, na sequência inicial do episódio, na qual falas do personagem Edgar durante uma videoconferência da sala de seu apartamento de luxo sobrepõem-se, em uma articulação

muitas vezes irônica/crítica<sup>8</sup>, a manchetes de jornal e imagens documentais que dão conta da evolução da pandemia no Brasil e no mundo. Tais relações também são concretizadas em chave *responsiva*, dando ensejo a construções no *discurso* que, desdobrando-se ao longo de todo o episódio, buscam responder a posicionamentos *fora do discurso* que adquiriram visibilidade a partir de sua repercussão midiática/jornalística.

Dentre as falas às quais a obra busca responder criticamente, destacam-se posições encampadas por enunciadores ligados à extrema direita e, em especial, à recorrente tentativa, por parte do ex-presidente brasileiro, Jair Bolsonaro, de minimizar os impactos da pandemia e descredibilizar as orientações de autoridades médicas e científicas a propósito da necessidade de isolamento social e uso de máscara. A esse respeito, o personagem Edgar constitui caso interessante, pois aborda, em suas falas e ações, posicionamentos neoliberais típicos de uma *necropolítica* (MBEMBE, 2018), que esteve/está na base da atuação pública de diferentes atores sociais bolsonaristas<sup>9</sup>. Ao mesmo tempo, a voz do personagem, entendida enquanto voz de uma classe dominante, que tem o poder de decidir quem vive e quem morre no sistema capitalista, é representada, no conjunto orquestrado de vozes sociais que compõem o episódio, conforme vieses de refração que sugerem uma apropriação crítica de seu discurso.

De acordo com Stuart Hall (2016), a *estereotipagem*, enquanto forma específica de *tipificação*<sup>10</sup>, define-se por: (a) reduzir, essencializar, naturalizar e fixar determinadas

---

8 Entendemos que há uma articulação irônica dada pela contradição entre o teor da fala do personagem na sequência inicial do episódio, que defende a não paralisação das atividades econômicas como forma de enfrentamento da pandemia, e as imagens que mostram a condição de vulnerabilidade da maior parte da população que, naquele contexto, enfrentava uma exposição muito maior ao vírus, seja pela necessidade do deslocamento casa-trabalho/trabalho-casa no transporte público lotado, seja por condições de moradia precárias. Trata-se, no fundo, da ironia constitutiva de nossa desigualdade social, escancarada pela desigualdade de condições com que elite e grupos populares enfrentaram a pandemia de covid-19.

9 Ao lado da defesa da retomada econômica, da crítica ao isolamento social, da subordinação da preocupação com a saúde pública a interesses financeiros, do entusiasmo com a perspectiva de reabertura do comércio e de *shoppings*, do uso errático da máscara facial e da não liberação de seus empregados dos compromissos laborais – mesmo que ele próprio estivesse em isolamento em seu apartamento de luxo –, outras características do personagem Edgar permitem-nos entendê-lo como representação de uma elite ligada à extrema direita – e, especialmente, ao bolsonarismo. Destacamos, a esse respeito, o entusiasmo demonstrado pelo personagem, durante uma conversa com o sócio Ramirez (Gabriel Louchard), em relação à aquisição de armas e seu uso “para fazer um safári”; e a tentativa grosseira – quase paródica e absolutamente risível – de aproximação a um estilo de vida percebido como “sem frescuras”, como vemos em uma passagem na qual Edgar pede ao mesmo amigo da cena anterior, que é entusiasta de alimentos veganos, que envie para sua casa uma pizza, mas mande “colocar calabresa”, dizendo: “aqui é *roots*, aqui é Coríntia” (#COLAPSO, 2021).

10 Segundo Hall (2016), a *tipificação* é uma forma de representação por meio da qual o particular é tomado a partir de seu pertencimento a uma categoria mais ampla, levando a uma dissolução da particularidade nas características mais amplas do “tipo”. Largamente empregada em diferentes gêneros do campo humorístico, a tipificação desempenha papel fundamental em “#Colapso”, contribuindo para o engendramento de um sentido mais amplo de “conflito de classes” a partir das tensões e contrastes verificados entre os personagens da narrativa.

características associadas a um grupo social, e (b) implantar uma estratégia de cisão entre o *aceitável* e o *inaceitável*. É nesta chave que “#Colapso” parece elaborar a construção do personagem Edgar, evidenciando o caráter moralmente condenável da forma como ele se posiciona em relação aos funcionários do prédio, ao mesmo tempo em que procura fixar seus atributos morais e comportamentais como parte de uma posição de classe. Não obstante, parece-nos que seria equivocada afirmar que a construção do personagem envolve um processo de estereotipagem *de fato*, uma vez que, ainda segundo Hall (2016), a produção e a circulação de estereótipos não se dão fora de relações de poder, baseando-se em um conjunto de técnicas utilizadas para demarcar e desumanizar o *diferente*, o “*outro*” de uma cultura. Na medida em que Edgar representa uma classe dominante, o que temos, na verdade, parece ser um movimento crítico pela inversão nas relações de poder inerentes a procedimentos típicos da estereotipagem, evidenciando as contradições de uma elite financeira e transformando-a em objeto de derrisão, como é próprio do que Eagleton (2020) denomina “riso de zombaria”.

Ainda do ponto de vista das relações estabelecidas no episódio com discursos jornalísticos/midiáticos, cabe observar que elas se mostram fundamentais à compreensão do “diálogo social expandido” – para usar expressão de Roger Silverstone (2002) – entre o episódio e diferentes textos midiáticos, contribuindo para a ancoragem do discurso audiovisual à realidade social representada/refratada por esses textos, e, por conseguinte, para o engendramento de uma construção discursiva que tensiona/problematiza essa realidade. Esse último ponto nos leva aos aspectos *composicionais* de “#Colapso”, na qual se observa, como no caso da crônica, uma interdependência estruturante em relação a enunciados que circulam em espaços de cobertura jornalística – que passam a incluir também, no caso da produção audiovisual, diálogos com espaços mais amplos da cultura midiática, incluindo discussões em redes sociais digitais, por exemplo.

Embora a obra possa ser decodificada a partir de posições de leitura que não considerem ou mesmo desconheçam tais relações – como é possível ocorrer, aliás, com as crônicas de jornal, sobretudo quando são reunidas *a posteriori* e publicadas em forma de livro –, considerar essa rede interdiscursiva é fundamental para compreender as

interações discursivas constitutivas de “#Colapso”, bem como as relações de sentidos ensejadas na obra. Ao mesmo tempo, o fato de “#Colapso” constituir um episódio de uma série na qual cada volume é narrativamente autônomo – o que os unifica é, justamente, o caráter cronístico de cada um, bem como o contexto social tematizado – remete a um caráter fragmentário típico da crônica, ao mesmo tempo em que confere ao conjunto da série o estatuto de espécie de “antologia”.

Noutro sentido, a compreensão do diálogo de “#Colapso” com o político e o social passa pela identificação da posição assumida pela obra e das relações dialógicas (BAKHTIN, 2016) por ela instauradas no campo do humor brasileiro contemporâneo. Não nos referimos aqui a relações de sentido que “deslizam” independentemente das condições sócio-históricas concretas, mas sim a relações interdiscursivas intimamente ligadas à materialidade social e à política que as engendra. Nesse sentido, o caráter ativamente responsivo da linguagem e do discurso, dimensão fundamental ao conceito bakhtiniano de dialogismo, orienta não apenas emissores/enunciadores, como também receptores/coenunciadores, em toda situação de interação discursiva, pois “cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2016, p. 26). Neste momento, destacaremos três dimensões que nos parecem particularmente decisivas à compreensão das formas pelas quais “#Colapso” posiciona-se responsivamente no campo humorístico.

Em primeiro lugar, devemos considerar a articulação do que podemos descrever como um espaço “progressista” no campo do humor brasileiro, dado que desempenha papel decisivo à forma como a obra ancora-se no debate midiático a respeito da pandemia de covid-19 e sua gestão pelo presidente brasileiro Jair Bolsonaro. Isso porque diferentes atores sociais envolvidos na produção – incluindo Rafael Portugal, que interpreta o protagonista de “#Colapso”, além de humoristas que atuam em outros episódios da série *5x Comédia*, como Yuri Marçal, João Pimenta e Gregório Duvivier – integram uma parcela do campo humorístico cujos representantes têm assumido – seja em seus projetos narrativos/estéticos, seja em manifestações no espaço público midiático – a defesa de valores democráticos e de posicionamentos contrários a discursos conservadores e da extrema direita em relação a temas como negacionismo científico, diversidade de gênero, educação,

separação entre Estado e religião etc.<sup>11</sup> Esse dado, ao mesmo tempo em que ilumina as “culturas vividas” (ESCOSTEGUY, 2007) que orientam o lugar de produção de “#Colapso”, é indicativo de posições valorativas no campo humorístico que, ao serem *reafirmados* pela obra, terminam por “impregná-la”.

Em segundo lugar, nota-se que “#Colapso” faz eco tanto à expressiva profusão de discursos humorísticos que tematizaram a pandemia de covid-19 na cultura midiática (AGÊNCIA CEUB, 2020; EM MEIO..., 2021) quanto à significativa visibilidade alcançada por produções audiovisuais ligadas ao campo do humor durante o período pandêmico, sobretudo em canais segmentados de TV e em plataformas digitais (MONTEIRO, 2020; PADIGLIONE, 2021b). Mais especificamente, merece destaque o diálogo estabelecido por “#Colapso” em relação a outras obras no campo do humor – e, sobretudo, em relação a obras situadas naquela vertente “progressista” de humor – que abordaram a pandemia de covid-19 segundo uma perspectiva crítica ao contexto político e social do Brasil. Nessas produções audiovisuais, mostram-se recorrentes construções discursivas que, não obstante a existência de nuances estilísticas e composicionais que singularizam as obras, reiteram uma posição valorativa segundo a qual a desigualdade social e a presença de um governo genocida seriam/foram as causas da verdadeira tragédia brasileira durante a pandemia.

Por fim, em terceiro lugar, destaca-se como elemento intensificador das vozes sociais orquestradas em “#Colapso” a mobilização de “rastros”, deixados por Rafael Portugal enquanto ator que tem se afirmado no campo humorístico como intérprete das classes populares. Isso porque, ao considerar o evento enunciativo, não é possível dissociar plenamente elementos “internos” e “externos” ao próprio enunciado, pois, como aponta Maingueneau, a problemática da enunciação “desestabiliza as tópicos que opõem simplesmente aquilo que releva do texto e aquilo que releva de um ‘fora do texto’” (MAINGUENEAU, 2018, p. 135).

---

11 Observa-se que esses *humoristas progressistas* não se situam em espaços contra ou não hegemônicos de produção e consumo audiovisual. Pelo contrário, muitos deles recebem massiva atenção do público e da crítica – caso do coletivo “Porta dos Fundos”, criado em 2012 por Antonio Tabet, Fábio Porchat, Gregório Duvivier, João Vicente de Castro e Ian SBF, e que venceu o Emmy Internacional de Comédia 2019 (SCABIN, 2022). Além disso, a distribuição das produções ligadas a essa parcela do campo humorístico se dá, de modo muito determinante, através de plataformas digitais gerenciadas por gigantes da tecnologia, as chamadas *big techs* – empresas cujo beneficiamento econômico decorrente da difusão desenfreada de desinformação e discurso de ódio as aproxima dos interesses de grupos de extrema direita (e, particularmente, bolsonaristas), como tem se mostrado evidente no contexto das discussões em torno do Projeto de Lei 2630/2020, conhecido como “PL das Fake News”, que visa instituir a Lei Brasileira de Liberdade, Responsabilidade e Transparência na Internet (SCOFIELD, 2023; TOLEDO, 2023).

Aqui, propomos transpor a discussão teórica apresentada pelo autor a respeito do campo literário para nossas reflexões a respeito do discurso audiovisual e do campo humorístico, uma vez que, também nesses casos, “não se pode justapor sujeito biográfico e sujeito enunciativo como duas entidades sem comunicação, ligadas por alguma harmonia preestabelecida” (MAINGUENEAU, 2018, p. 136). No caso do humor, propomos compreender o humorista-intérprete no sentido que Maingueneau dá ao termo *escritor*, isto é, o ator social “que define uma trajetória” na instituição ou campo em que atua, diferenciando-se tanto da *pessoa* (o indivíduo dotado de um estado civil) quanto do *inscritor* (que resulta das formas de subjetividade enunciativa) (MAINGUENEAU, 2018, P136).

Sabendo que, através do *escritor*, tanto a *pessoa* quanto o *inscritor*, na terminologia de Maingueneau (2018), traçam uma trajetória no campo humorístico, o caso de Rafael Portugal é particularmente interessante, do ponto de vista da articulação de sentidos de classe e/ou território. No site da produtora Porta dos Fundos, por exemplo, o comediante é apresentado como “cria de Realengo. Entrou no Porta dos Fundos em 2015 e de lá pra cá acumula papéis de mendigo, flanelinha, garçom e pobres fudidos em geral. Talvez seja pelo fato de já ter sido repositório de supermercado e auxiliar de escritório” (RAFAEL..., [2021]). A construção dessa trajetória, que, através da subjetividade enunciativa do *inscritor*, também “fala” nos textos humorísticos de que Portugal participa como ator, ganhou novo fôlego em 2022, quando a série documental *Coração Suburbano*, idealizada pelo humorista, estreou na plataforma de streaming Paramount+, reunindo histórias de bairros periféricos de diferentes cidades do Brasil. “Sou nascido e criado em Realengo, e toda a minha vida é formada no subúrbio. Minhas histórias de alegria, tristeza e realizações acontecem nele. Gravar em Realengo foi muito especial” (Rafael Portugal *apud* CORAÇÃO..., 2022, *online*). Não à toa, a esquete “Cosplay de Pobre”<sup>12</sup>, disponibilizada em maio de 2023 no canal do grupo Porta dos Fundos no YouTube, extrai seu efeito de humor da representação ficcional de uma situação na qual o Rafael Portugal perde seu carisma suburbano ao se “contaminar” com um estilo de vida requintado.

Se, até aqui, buscamos compreender as condições e formas da interação discursiva que contribuem para a conformação de “#Colapso” a partir das dimensões do *gênero* e do

12 Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=g97Zdhl\\_D8M](https://www.youtube.com/watch?v=g97Zdhl_D8M). Acesso em: 15 maio 2023.

*campo discursivos*, bem como de suas *relações dialógicas*, passaremos, nas próximas páginas, ao segundo momento do duplo movimento metodológico que ensaiamos neste artigo, em que procuraremos discutir elementos e indícios de uma *leitura política* do episódio.

### **O humor e o olhar político na interpretação da obra**

Além da convocação do espectador à referencialidade presente na obra, partindo de uma memória coletiva próxima acerca da pandemia de covid-19, há, ainda, uma série de elementos da própria narrativa, ligados às estratégias de composição do enredo humorístico, que direcionam a série para uma perspectiva política. A representação das relações de trabalho, partindo de uma abordagem particular, do privado, no caso da relação entre José e Edgar, para uma analogia da estrutura social brasileira, é algo constante na produção recente do cinema brasileiro, em casos como o dos longas metragens ficcionais *Que horas ela volta* (Anna Muylaert, 2015), *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2015) ou *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

As narrativas sobre o trabalho e os trabalhadores ganham nova força nas obras contemporâneas do cinema brasileiro a partir de representações recorrentes, conforme elaboram os pesquisadores Vera Follain de Figueiredo, Tatiana Siciliano e Eduardo Miranda (2019). Segundo eles, os conflitos suscitados pela relação de capital e de trabalho reaparecem na narrativa cinematográfica, em especial por meio da ficção, como é o caso das trabalhadoras domésticas, que sempre foram “desfocadas da cena principal para emprestar verossimilhança ao cotidiano familiar burguês” (FIGUEIREDO et. al., p. 11), e agora ganham centralidade nas obras. Podemos salientar que o mesmo ocorreu entre as telenovelas: em *Cheias de charme* (Ricardo Linhares e Denise Saraceni, 2012) e *Avenida Brasil* (João Emanuel Carneiro, José Luiz Villamarim e Amora Mautner, 2012).

No caso de “#Colapso”, episódio de *5x Comédia*, Maria, esposa de José e funcionária doméstica, explica que só está trabalhando de casa confeccionando máscaras porque sua patroa decidiu pagá-la sem que ela precisasse se deslocar até o trabalho. A relação servil de um trabalho de cuidados domésticos recai, como crítica, à função do porteiro. Nesse sentido, a explicitação alegórica, típica do humor, expõe em detalhes, de maneira simplificada e clara, as relações de poder entre as classes sociais e as relações de trabalho abusivas, especialmente intensificadas pela situação pandêmica.

Considerar a dimensão política de uma obra é, para a teórica Beatriz Sarlo, também uma direção metodológica, que ela classifica como “olhar politicamente” para os objetos. Para a autora, essa atitude se traduz pela necessidade de se colocar as dissidências no centro do foco, principalmente ao considerar a arte e seus discursos (ideológicos, morais, estéticos) já estabelecidos. Cabe, ao lançarmos esse olhar político, descobriremos algumas das fissuras do estabelecido, “as rupturas que podem indicar a mudança tanto nas estéticas quanto no sistema de relações entre a arte, a cultura em suas formas prático-institucionais e a sociedade” (SARLO, 2005, p. 60).

Esse olhar parece partir também da circulação da série e, em particular, do episódio analisado. A situação ficcional do porteiro e do morador de um prédio de luxo, a contradição daqueles que optaram por ficar confinados enquanto conclamavam os demais a sair de suas casas para que a economia não parasse, a necessidade de servir enquanto se coloca a própria vida em risco, foram constantes nas repercussões da série nas redes sociais. Ainda que o volume de comentários tenha sido pequeno e que não haja possibilidade de mensurar o alcance de uma série produzida e veiculada em uma plataforma de streaming<sup>13</sup>, os que encontramos reiteravam a perspectiva política e a crítica social acerca das relações de trabalho presentes na narrativa.

Se a interpretação política da obra estava direcionada às estratégias de produção e de divulgação, ela se completou na maneira como os espectadores se direcionaram para a série. Em um dos depoimentos recolhidos no Twitter, uma usuária destaca que o episódio 2, “#Colapso”, lida com um abismo social, tanto de informações quanto de prioridades, na oposição entre o jovem rico da Faria Lima, que se embriaga e chora com a queda da bolsa, e o porteiro do prédio, que se submete a tal situação por causa das gorjetas que recebe. Para outra usuária, não apenas o episódio em específico é um retrato da situação política do país naquele momento, mas toda a série contribui para essa leitura.

Em uma dimensão institucionalizada de sua circulação, a série não suscitou muitas avaliações, mas houve um texto da crítica de televisão Cristina Padiglione que, comentando

---

13 Assim como a maior parte das plataformas de streaming, a Amazon Prime não divulga qual o número de visualizações de seus conteúdos, nem ao menos a popularidade de uma determinada produção no conjunto de seu portfólio. Podemos considerar que a série *5x Comédia* teve uma repercussão positiva de público em decorrência de sua renovação para uma segunda temporada, prevista para 2023.

a estreia da série na Amazon Prime, julgou divertida a proposta de fazer uma leitura “até da tragédia que separa o perrengue do porteiro do prédio (Rafael Portugal) e o tédio do folgado morador da cobertura deste mesmo edifício (Gabriel Godoy), juvenzinho para quem o sobe-desce do mercado financeiro compõe a única estatística que o comove” (PADIGLIONE, 2021a, *online*)

Assim como no caso das imagens recorrentes no episódio, as dicotomias da narrativa também são identificadas nas interpretações recolhidas como uma crítica da própria série ao contexto de desigualdade agravado pela situação pandêmica. Utilizadas como alegorias da impossibilidade de uma conciliação de classes e da instrumentalização do contexto sanitário como aprofundamento das estruturas de poder, as diferenças entre as duas realidades são constantes não apenas na maneira como os personagens se relacionam entre si, mas também como veem a vida e o episódio histórico que vivenciam.

Há uma utilização de elementos culturais para definir narrativamente o que seriam os hábitos de diferentes classes. Um deles é a música e a estratégia de lazer e subjetividade, mesmo naquele período: para abarcar a solidão de dias e noites sozinho na portaria do prédio, em uma das cenas, José faz uma chamada de vídeo para a companheira Maria, liga uma luz que pisca em neon colorido, no formato de um mini globo de boate, coloca óculos escuros e um chapéu, e dança sozinho ao som de Dona Onete, ícone do ritmo Carimbó. Em uma declaração à amada, ele dubla que “Está doendo demais / A falta que você faz / Não posso mais sufocar / Esse meu louco desejo / De te procurar / Novamente sugar / O sabor dos teus beijos” (LOUCO..., 2012). Se, para o espectador, o que se destaca do trecho pode ser a comicidade da situação, para a diegese narrativa, temos aí uma expressão da saudade e da distância, do rompimento temporário de uma relação de confiança e carinho.

Por outro lado, as relações amorosas de Edgar são virtualizadas por meio de aplicativos de namoro, dessa vez em uma atualização que segmenta as possibilidades de relacionamento pelo cargo que as mulheres ocupam em suas empresas, para estimular uma compatibilidade não apenas emocional, mas também financeira. Suas confidências e trocas de experiências pandêmicas ocorrem, em geral, com o sócio, único amigo com quem troca palavras durante aqueles dias de isolamento (Figura 2).

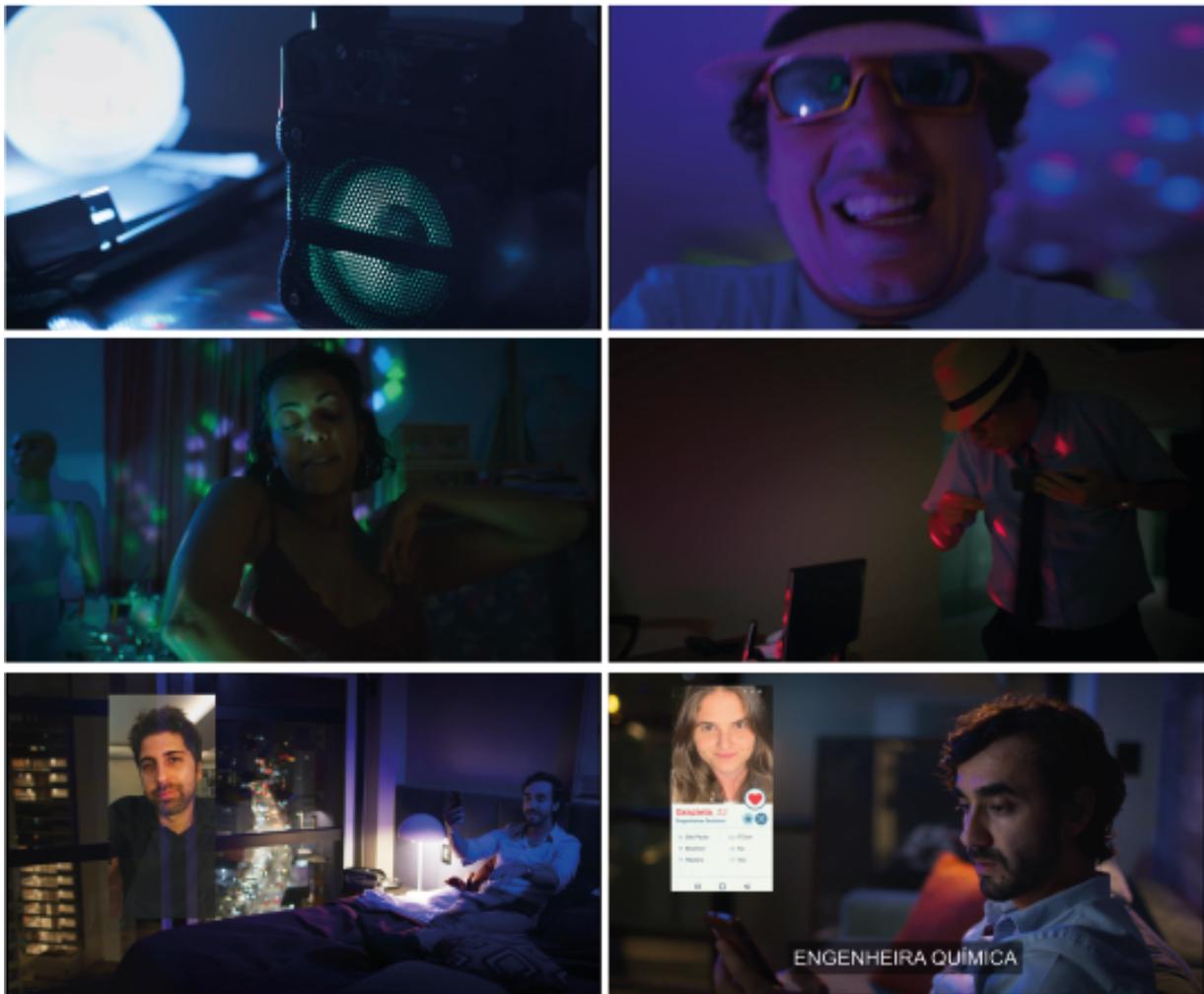


Figura 2: Momentos de lazer de José e Maria (quatro quadros superiores) e de Edgar (dois quadros inferiores), no contexto pandêmico, retratados pelo episódio “#Colapso”, da série *5x Comédia* (Amazon Prime, 2021). Enquanto os dois primeiros se distraem ouvindo música e compartilhando memórias sentimentais conjuntas, o operador do mercado financeiro conversa com seu sócio e único amigo, e passa o tempo procurando se relacionar em aplicativo de encontros que segmenta as pessoas por meio de seus cargos nas empresas em que trabalham.

Fonte: elaboração dos autores, a partir de cópia digital da obra.

As distinções de classe também se estendem para o *layout* das máscaras vendidas por José e confeccionadas por Maria para Edgar. Enquanto o porteiro acha que sua companheira é uma artista, por produzir máscaras coloridas, com cores e símbolos de times de futebol, desenhos animados e ícones pop, o empresário pede tons sóbrios e máscaras lisas para

entregar a sua equipe. Com *gosto* questionado por José como “sem graça”, ou sem nenhuma criatividade, ele acaba recebendo uma máscara preta, lisa, mas com as letras “ED” bordadas em lantejoulas azuis reluzentes (Fig. 3).



Figura 3: Máscaras confeccionadas por Maria, com estampa de patas de cachorros (à esquerda), e as iniciais do nome de Edgar em lantejoula brilhante (à direita), no episódio “#Colapso” da série *5x Comédia* (Amazon Prime, 2021).

Fonte: elaboração dos autores, a partir de cópia digital da obra.

Pouco antes da cena em que Edgar veste sua máscara customizada, José aparece no quarto do hospital em que se internou utilizando o cartão de crédito do patrão, e, em uma chamada de vídeo com Maria, comenta o luxo e conforto daquele lugar. A intercalação dessas duas cenas sugere um intercâmbio também de signos de classe – as lantejoulas coloridas, o luxo do hospital –, fazendo lembrar a forma de inversão típica da comédia carnavalesca descrita por Bakhtin (2010).

### Considerações finais

Para Eagleton (2020, p. 113), um dos principais desafios políticos do humor está em “reconciliar o humor como utopia com o humor como crítica” – e a resposta para esse dilema pode estar no *riso carnavalesco*, capaz de reunir as funções crítica e afirmativa do humor em um mesmo gesto. Retomando a definição proposta por Bakhtin (2010), Eagleton (2020, p. 126) lembra que “o discurso carnavalesco elogia ao mesmo tempo que agride e agride ao mesmo tempo que elogia. Ele mortifica e humilha, mas, ao mesmo tempo, revive e restabelece”. Nesse sentido, em “#Colapso”, a principal potencialidade político-

crítica talvez esteja justamente em uma momentânea aproximação do riso carnavalesco bakhtiniano, observada pela inversão, nas últimas cenas do episódio, de signos de classe representativos de experiências muito distintas da pandemia de covid-19: a máscara facial com lantejoulas bordadas à mão e a estrutura confortável de um hospital reservado à elite.

Inversão momentânea e provisória, existem aí limites políticos importantes. De um lado, porque a obra audiovisual não anuncia qualquer outra realidade possível; por outro, porque, diferentemente da comédia carnavalesca pura, “#Colapso” tem “plateia”, audiência, razão pela qual a *degradação crítica* – distante da frutífera ambivalência do “realismo grotesco” destacado por Bakhtin (2010) – sobrepõe-se à possibilidade de *afirmação utópica*. Diferente do carnaval, quando todo o mundo, em princípio, participa da festa popular, estamos num terreno de acessos restritos – a começar pela lógica produtiva de *5x Comédia*, atrelada ao mercado audiovisual mainstream, e pelo caráter, ainda hoje elitizado, do acesso a plataformas de streaming no Brasil.

Em outras palavras, a modalidade de interação discursiva ensejada na obra não tem a mesma forma – e nem poderia ter, dado seu caráter de discurso midiático-audiovisual – da festa popular do carnaval de rua. Ainda assim, “#Colapso” permite instigantes aproximações em relação ao discurso carnavalesco bakhtiniano – ao menos, tanto quanto é possível em uma forma de riso midiático plataformizado.

### Referências bibliográficas

#COLAPSO. In: 5X COMÉDIA. Direção: Monique Gardenberg, Charly Braun, Pedro Coutinho e Rafael Primot. Brasil: Amazon, 2021.

BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

CABRAL, N. L. S. C. *Mobilizações discursivas da categoria “politicamente correto”*: um mapa dos sentidos que emergem no jornalismo. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

CANDIDO, A. *Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992. p. 13-22.

COMEDIANTES valorizam humor mesmo em dias de pandemia. *Agência de Notícias CEUB*, [S.l.], 14 out. 2020. Disponível em: <https://agenciadenoticias.uniceub.br/comportamento/comediantes-valorizam-humor-mesmo-em-dias-de-pandemia/>. Acesso em: 15 maio 2023.

“CORACÃO Suburbano”: Série documental de Rafael Portugal estreia dia 26, na Paramount+. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 set. 2022. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/tv/coracao-suburbano-serie-documental-de-rafael-portugal-estreia-dia-26-na-paramount/>. Acesso em: 15 maio 2023.

EAGLETON, T. *Humor: o papel fundamental do riso na cultura*. Tradução Alessandra Bonrruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020.

EM meio à pandemia, no Brasil o humor permeia a percepção do luto, diz pesquisadora. *Jornal da USP*, São Paulo, n. 1, 11 fev. 2021. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/em-meio-a-pandemia-no-brasil-o-humor-permeia-a-percepcao-do-luto-diz-pesquisadora/>. Acesso em: 15 maio 2023.

ESCOSTEGUY, A. C. D. Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 4, n. 11, nov. 2007, p. 115-135.

FIGUEIREDO, V. L. F.; SICILIANO, T. O.; MIRANDA, E. O tempo subtraído: cotidiano e trabalho no cinema brasileiro no século XXI. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 28., Porto Alegre, 2019. *Anais eletrônicos...* Campinas: Galoá, 2019. Disponível em:

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução: Adelaine La Guardia Resende et al. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, S. *Cultura e representação*. Tradução: Daniel Miranda, William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Apicuri, 2016.

JANOVITCH, P. E. *Preso por trocadilho: a imprensa de narrativa irreverente paulistana de 1900 a 1911*. São Paulo: Alameda, 2006.

JUSTUS, em vídeo: “15 mil mortos é número muito pequeno”. *Congresso em Foco*, [S.l.], 24 mar. 2020. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/temas/midia/justus-em-video-15-mil-mortos-e-numero-muito-pequeno/>. Acesso em: 10 maio 2023.

LOUCO desejo. Compositora e intérprete: Dona Onete. In: *FEITIÇO caboclo*. [S.l.]: Ná Music, 2012.

- MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Tradução: Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2008.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. Tradução: A. Sobral. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- MBEMBE, A. *Necropolítica*. Tradução: Renata Santini. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MONTEIRO, T. A função do conteúdo humorístico em tempos de crise. *Meio&Mensagem*, São Paulo, 16 abr. 2020. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/a-funcao-do-conteudo-humoristico-em-tempos-de-crise>. Acesso em: 15 maio 2023.
- NORRIS, P.; INGLEHART, R. *Cultural Backlash: Trump, Brexit and authoritarian populism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- POSSENTI, S. *Cinco ensaios sobre humor e análise do discurso*. São Paulo: Parábola, 2018.
- PADIGLIONE, C. '5x Comédia' põe riso a serviço da reflexão na pandemia. *Folha de S. Paulo*, 25 mar. 2021a. Disponível em: <https://telepadi.folha.uol.com.br/5x-comedia-poe-o-riso-a-servico-da-reflexao-na-pandemia/>. Acesso em: 12 maio 2023.
- PADIGLIONE, C. Legados da pandemia para a TV, um ano depois. *Folha de S. Paulo*, 11 mar. 2021b. Disponível em: <https://telepadi.folha.uol.com.br/legados-da-pandemia-para-a-tv-um-ano-depois/>. Acesso em: 15 maio 2023.
- RAFAEL Portugal. *Porta dos Fundos*, [S.l.], [10 abr. 2021] Disponível em: <https://portadosfundos.com.br/elenco/rafael-portugal/>. Acesso em: 15 maio 2023.
- SARLO, B.; MICELI, S. (org.). *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Tradução de Mirian Senra. São Paulo: Edusp, 2005.
- SCABIN, N. L. C. A liberdade de expressão como objeto privilegiado de disputas discursivas: posições enunciativas no campo humorístico. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 45., 2022, João Pessoa. *Anais Eletrônicos...* São Paulo: Intercom, 2022.
- SCOFIELD, L. A campanha bolsonarista contra o PL das fake news. *Nexo*, 25 abr. 2023. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/externo/2023/04/25/A-campanha-bolsonarista-contra-o-PL-das-fake-news1>. Acesso em: 12 maio 2023.
- TOLEDO, José Roberto de. PL 2630: Lobby descarado mostra poder ilimitado de big techs como Google. *UOL*, 2 maio 2023. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/jose-roberto-de-toledo/2023/05/02/pl-2630-lobby-descarado-mostra-poder-ilimitado-de-big-techs-como-google.htm>. Acesso em: 12 maio 2023.

***Incrível! Fantástico! Extraordinário! do rádio à internet:*** observações sobre um fenômeno intermediático do horror audiovisual brasileiro

***Amazing! Fantastic! Extraordinary! from radio to internet:*** observations on an intermediatic phenomenon of Brazilian audiovisual horror

*Genio Nascimento<sup>1</sup>, Laura Loguercio Cánepa<sup>2</sup>*

---

1 Bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), e mestre e doutor em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. Trabalha na Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom) desde 2004. E-mail: genionascimento@gmail.com.

2 Mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas, com pós-doutorado realizado na ECA-USP. É docente e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: laura\_canepa@yahoo.com.br.

**Resumo** Este artigo descreve e discute algumas conexões intermidiáticas estabelecidas ao longo de sete décadas pelo programa de rádio brasileiro *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* Criado em 1947 por Henrique Foréis Domingues (o “Almirante”) para a Rádio Tupi no Rio de Janeiro, o programa expandiu-se e foi reinventado em mais de uma dezena de produtos de mídia impressa e audiovisual, tornando-se referência frequente para obras de horror na mídia brasileira.

**Palavras-chave** Intermedialidade, ficção radiofônica, ficção fantástica, horror, Almirante.

**Abstract** This study explores the intermedial connections established by the popular Brazilian radio program, “Incrível! Fantástico! Extraordinário!” [Incredible! Fantastic! Extraordinary!]. Originally produced in 1947 for Radio Tupi in Rio de Janeiro, the show later grew into more than a dozen of printed and audiovisual media products, becoming a pervasive influence on the horror genre in Brazilian mass media, as this study seeks to illustrate.

**Keywords** Intermediality, radio fiction, fantastic fiction, horror, Almirante.

Entre as consequências do adensamento da discussão sobre a intermedialidade na era digital – quando esse fenômeno se tornou incontornável para a crítica da mídia em função de processos, como a convergência dos meios (JENKINS, 2009) e o desenvolvimento das narrativas transmidiáticas (GOSCIOLA, 2012) – está o aguçamento do olhar intermidiático lançado a fenômenos muito mais antigos. Isso se verifica, por exemplo, em trabalhos recentes sobre o tema, como *Towards an intermedial history of Brazilian cinema* (2022), editado por Lúcia Nagib, Luciana Corrêa de Araújo e Tiago de Luca, e *Intermediality in European avant-garde cinema* (2023), de Loukia Kostopoulou. Assim também ocorre com o produto midiático sobre o qual se debruça este trabalho: a série de ficção radiofônica brasileira *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, que estreou em 1947 e, desde então, encontrou numerosos desdobramentos na mídia impressa (em livros, revistas e histórias em quadrinhos) e no audiovisual (cinema, televisão e mídia

sonora<sup>3</sup>), num percurso que definimos como intermediário. Tal percurso, como veremos, parece ter contribuído para amalgamar algumas das características da ficção de horror no Brasil transmitida em meios de comunicação massivos como o rádio, a televisão, o cinema (ficcional e documental), as histórias em quadrinhos e produtos para a Internet como *podcasts* e vídeos divulgados em redes sociais e plataformas de compartilhamento.

O conceito de *intermedialidade* pode ser definido, de forma um tanto abrangente, como o atravessamento de fronteiras entre mídias. Irina Rajewsky (2012, p. 52) afirma que a ideia de intermedialidade se refere às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático. Como apontado por Claus Clüver (2006, p. 14), o termo traz uma definição relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana quanto em atividades artísticas. Thaís Flores Diniz (2018, p. 43) também ressalta que o fenômeno recebeu variadas denominações em épocas diferentes, como “estudos interartes” e “artes comparadas”. Outros pesquisadores que tratam da intermedialidade, como Ágnes Pethö (2011, p. 1), entendem o conceito como as interconexões e interferências que acontecem entre as diferentes mídias, focando em suas relações e não em suas estruturas, enquanto Lars Elleström (2017, p. 201) alega que a intermedialidade deve ser compreendida como uma ponte que conecta as diferenças entre as mídias, cujo alicerce são suas semelhanças. Lúcia Nagib e Anne Jerslev (2014, p. 37), por sua vez, apontam a intermedialidade como um meio novo, mais abrangente e não hierárquico, de recontar a história de uma mídia (como, por exemplo, o cinema).

Uma das dificuldades para uma definição mais específica de intermedialidade reside na necessidade de uma definição clara do que seja *mídia*. Segundo Rajewsky (2012, p. 53-54), a indefinição desse termo pode fazer com que abordagens da intermedialidade

---

3 Sobre a questão da mídia sonora como audiovisual, concordamos com Gambaro (2022, p. 5): “O rádio, desde o princípio (...) articula os elementos sonoros em uma linguagem própria, tão poderosa como cada som em particular. Mais do que a transmissão das palavras, é o arranjo delas em consonância com efeitos e ruídos, com música e pausas (...) que produz sentidos e sentimentos, suprimindo aquilo que pareceria faltar ao rádio: a imagem. Mas será mesmo que tal carência é verdadeira? O teórico Rudolf Arnheim, nos idos dos anos 1930, já nos dizia que à peça sonora nada falta, pois somente um tolo sentiria necessidade de imaginar absolutamente tudo que seus tímpanos captam. Isso não quer dizer, entretanto, que as peças sonoras sejam incapazes de possibilitar aos ouvintes criar imagens mentais a partir do que ouvem – imagens particulares a cada sujeito, a cada repertório, a cada conjunto de sensações e emoções agitadas pelas ondas sonoras. Daí podermos chamar o rádio, os podcasts e seus semelhantes de meios audiovisuais. Armand Balsebre (2007), a quem frequentemente se recorre para uma definição sucinta do que é a linguagem radiofônica, nos lembra de que a significação produzida pelos elementos sonoros combinados é determinada pelo conjunto de recursos da reprodução sonora – algo técnico – somado ao processo de percepção e imaginativo-visual dos ouvintes – algo subjetivo”.

por vezes ignorem o caráter de *construto* de qualquer concepção de uma mídia específica, correndo-se o risco de assumir visões essencialistas. Por isso, ela alerta para o fato de que, ao lidarmos com configurações midiáticas, nunca encontraremos “a mídia” enquanto tal, mas apenas produtos específicos de cunho individual, como filmes, textos impressos, entre outros (RAJEWSKY, 2012, p. 56).

O produto midiático que dá origem a este estudo – o programa radiofônico brasileiro *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* – foi criado há setenta e seis anos por Henrique Foréis Domingues (1908-1980), radialista e produtor carioca mais conhecido como Almirante<sup>4</sup>, cuja história se confunde com a do próprio rádio brasileiro (AZEVEDO, 2002; CABRAL, 1990; LIMA, 2013). O programa estreou na Rádio Tupi do Rio de Janeiro em 21 de outubro de 1947, e continuou no ar durante quase 12 anos, período em que Almirante e sua equipe dramatizaram mais de dois mil relatos alegadamente sobrenaturais ou inexplicáveis, enviados por ouvintes do Brasil. O programa, transmitido ao vivo nas noites de terças-feiras, apresentava, a cada edição, de três a cinco contos em forma de causos, isto é, narrativas curtas baseadas na forma oral, supostamente inspiradas em acontecimentos reais, cuja forma discursiva pode ser assim descrita, segundo Sergio Oliveira:

[No caso] o contador participa efetivamente da narrativa como personagem ou testemunha, detalhando os nomes, das características das pessoas e locais onde a situação se desenrola, preocupando-se em dar-lhes cunho de verdade. As histórias são contadas, pois, em primeira pessoa, em linguagem caipira, coloquial, metafórica e expressiva, com temática marcada por acontecimentos, aspirações e costumes próprios das cidades interioranas e do universo dos contadores, remetendo sempre para um passado presentificado. (OLIVEIRA, 2006, p. 119)

Os causos apresentados no *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, em geral, apresentavam características que podem ser relacionadas ao gênero literário *fantástico* (TODOROV, 1992), tanto por tratarem de acontecimentos misteriosos que não contemplam uma explicação racional ou científica quanto pela recorrência dos relatos em primeira pessoa, que reforçam uma crença hesitante das personagens diante dos fenômenos narrados – elemento que Todorov aponta como constitutivo para a experiência do fantástico. Mais especificamente,

---

4 Nome artístico utilizado durante toda a sua trajetória como radialista.

os casos narrados no programa de Almirante tinham um apelo particular ao *horror*, que pode ser definido como um tipo de narrativa fantástica marcada pelo aspecto violento e assustador (CHERRY, 2009), com histórias repletas de figuras como mortos que voltam para cumprir promessas, aparições monstruosas, lugares amaldiçoados e casos extremos de perturbação psicológica.

O sucesso do programa foi imenso em todo o Brasil, num período em que a maior parte da população vivia em cidades do interior, e o rádio era o principal meio de comunicação a unir o país de ponta a ponta (AZEVEDO, 2002)<sup>5</sup>. Com a repercussão em todo o território nacional, Almirante iniciou um processo de expansão da “marca” nos anos 1950, reproduzindo dezenas dos casos em livro. Posteriormente, o programa foi adaptado de forma mais complexa para outras mídias, como a televisão, o cinema e as histórias em quadrinhos. Além disso, pelo fato de se tratar de uma obra de grande sucesso e longevidade, o alcance do *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* extrapolou o controle de Almirante, chegando a se tornar referência difusa para outros produtos midiáticos, como veremos. Registram-se ainda, como referências mais distantes, enredo de escola de samba, chamadas publicitárias e coleções de histórias fantásticas baseadas indiretamente no repertório irradiado por Almirante e sua equipe.

Para tentarmos reconstituir o percurso intermediário de *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, e também dos milhares de casos narrados no programa, consultamos acervos digitais da Biblioteca Nacional e da Cinemateca Brasileira. Também fizemos um amplo levantamento na internet para identificar produtos midiáticos contemporâneos em que pudessem ser reconhecidas vinculações com o programa. Então, estabelecemos uma classificação dos produtos mais relevantes (conforme a proposta de RAJEWSKY, 2005; 2012) e fizemos análises breves desses produtos. Esta é apenas a primeira parte de uma investigação mais ampla que possa revelar outras informações sobre o alcance e

---

5 Segundo Lia Calabre Azevedo (2002), em 1951, com base em levantamentos do IBOPE, o Anuário Brasileiro de Rádio publicou uma pesquisa sobre o número de radioreceptores existentes no país: o Brasil tinha 3.500.000 aparelhos receptores para uma população estimada em 52.632.577 de habitantes. Apenas 1.300.000 se encontrava nas capitais. Ainda segundo a autora, “não possuir um aparelho de rádio em casa não significava necessariamente não ter nenhum acesso ou conhecimento das programações das emissoras de rádio. Uma boa parcela da população (...) utilizava-se do recurso de ouvir o rádio do vizinho ou do estabelecimento comercial mais próximo” (AZEVEDO, 2002, p. 65). Segundo o *Atlas Histórico do Brasil*, da Fundação Getúlio Vargas, a população rural entre os anos 1940 e 1950 era mais que o dobro da urbana.

influência desse programa na produção de narrativas de horror em diferentes produtos da cultura midiática brasileira.

### ***Incrível! Fantástico! Extraordinário!* e seus desdobramentos em outras mídias**

Na abertura da primeira transmissão do *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* ouvimos a apresentação do Almirante que já aponta para algumas características essenciais do programa: o interesse pelas narrativas “reais” enviadas pelos ouvintes; a intenção de fidelidade aos relatos; e o desejo de alcançar o grande público em várias partes do Brasil por meio de um tipo de sociabilidade calcada no hábito de narrar casos:

Boa noite, ouvintes de todo o Brasil. Iniciamos hoje uma nova série de programas de assunto até então não explorado de maneira sistemática no rádio – o sobrenatural. De início, queremos esclarecer que não cuidaremos de aqui fazer sensacionalismo. Iremos somente contar, tim-tim por tim-tim, os casos espantosos, extraordinários que vocês ouvintes nos queiram enviar. Não há aquele que não tenha uma história dessas no seu repertório. Você que está aí atento ao rádio, já terá decerto observado que numa roda, quando alguém começa a contar um caso qualquer extraordinário, todos os demais também têm um caso, ou mais, e cada qual mais espantoso. Algumas dessas histórias têm explicação racional, outras ficam envoltas de mistério. Nós vamos irradiar umas e outras; não vamos defender nenhuma tese, não pretendemos convencer ninguém da existência ou não de poderes sobrenaturais, não vamos explorar fé religiosa ou credences. Vamos simplesmente contar histórias. (Incrível..., 2017)<sup>6</sup>

Almirante foi pioneiro no uso do rádio brasileiro para a divulgação de histórias fantásticas baseadas em relatos do público, mas, nos anos seguintes, surgiram outras iniciativas similares, como o programa *Acredite se quiser* da Rádio Nacional/RJ (REVISTA DO RÁDIO, 1950), em 1950; *A um passo além da vida* da Rádio Guarujá/SC (REVISTA DO RÁDIO, 1958), em 1958; e, bem mais recentemente, o quadro “Caixão de notícias”, presente no programa *Visagem*, da Cultura FM do Pará (cf. SOUZA, 2010), que iniciou suas transmissões em 2003 (encerrando-as em 2015), entre muitos outros. Porém, a “tradição” criada pelo Almirante de levar histórias de assombrações para o rádio teve muitos outros desdobramentos que podem ser percebidos em outros meios sete décadas depois.

6 O programa de rádio de 21 de outubro de 1947 foi reproduzido em vídeo de 2017 e publicado no YouTube. Nossa transcrição foi feita com base nesse vídeo.

Em programas televisivos recentes, tiveram destaque alguns quadros criados dentro de atrações populares de canais abertos, como o quadro “Lendas urbanas”, que fazia parte do programa *Domingo Legal*, do SBT, apresentado por Gugu Liberato entre 1993 e 2009; e o “Assombração”, no programa *Balanço Geral*, na TV Record, apresentado por Geraldo Luís de 2013 a 2023. No caso desses dois quadros, vale notar que, mesmo anos depois de exibidos, ainda é possível encontrar muitos de seus episódios nas plataformas de compartilhamento como o YouTube, com centenas de milhares de visualizações.

Na programação da Rede Globo, a maior emissora do país, também podemos encontrar um nicho parecido dentro de um dos mais populares programas de investigação policial já feitos no Brasil: o *Linha Direta*, exibido entre 1997 e 2009 (e retomado em 2023). Em duas séries de episódios especiais chamadas de *Linha Direta – Mistérios* e *Linha Direta – Justiça*, o programa reconstituiu alguns casos sem solução que ainda circulam pelo país como mistos de crimes insolúveis e lenda urbanas. O episódio mais famoso (exibido originalmente em 30 de junho de 2005) tratou de supostas maldições espirituais como causas da tragédia do incêndio do Edifício Joelma, em São Paulo, em 1974, trazendo depoimentos de sobreviventes, de pessoas ligadas à fé espírita, de jornalistas e de cientistas. Outro caso tratado pelo *Linha Direta – Mistérios* foi a Operação Prato, que tratava de supostos ataques alienígenas no litoral do Pará, em 1977. A popularidade de tais episódios foi tão significativa que alguns deles acabaram sendo lançados em DVD em um box especial do programa, em 2007.

No entanto, ao fazermos essas comparações, devemos destacar que *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* não se utilizava de recursos jornalísticos (como entradas externas, entrevistas, opiniões de especialistas etc.) em suas transmissões. O programa calcava sua veracidade apenas na menção dos nomes e endereços dos remetentes das cartas reconstituídas. Com essa espécie de pacto que permitia que os ouvintes pudessem tomar os relatos como reais ao conhecer os nomes e os endereços dos envolvidos, o programa se permitia usar uma linguagem mais próxima daquela aplicada à adaptação de contos de horror ficcionais, produzindo um resultado diferente dos programas jornalísticos ou de propostas do tipo “caça-fantasmas”, que são hoje muito populares na internet<sup>7</sup>. Esse teor

<sup>7</sup> Como o *Caça-Fantasmas Brasil*, transmitido no YouTube por Rosa Maria Jaques e João Tocchetto de Oliveira, com mais de 390 mil inscritos na data de elaboração deste texto.

próximo do ficcional permitiu que, no auge do sucesso da série, o próprio Almirante reunisse setenta casos no livro *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, que foi publicado pelas Edições O Cruzeiro, em 1951 (Figura 1). Conforme descrito no texto de divulgação publicado na época, o livro se equilibrava na mesma posição de tratar as histórias como verídicas apenas por terem sido apresentadas por testemunhas:

Trata-se de uma coletânea dos mais sensacionais casos verídicos de terror e assombração irradiados no programa intitulado *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, que Almirante, seu idealizador e produtor, tornou conhecido em todo o Brasil através da Rádio Tupi do Rio de Janeiro. Os simples títulos dão muito bem uma ideia do conteúdo desses arrepiantes casos terríficos, nos quais o elemento fantástico ou sobrenatural se apoia na realidade dos fatos testemunhados por pessoas que os contaram a Almirante, autenticando-o sob a forma expressa de depoimento. Os casos chegaram ao programa em cartas enviadas dos mais diversos pontos do país e acompanhadas de todos os detalhes indispensáveis à fundamentação da veracidade desses mesmos casos, como sejam nomes de pessoas, datas, endereços etc. É interessante frisar, como bem observa o próprio Almirante, que esses casos, a despeito da enorme publicidade de que se viram cercados, jamais sofreram a menor contestação. A iniciativa de Almirante, porém, em transmiti-los através do rádio e, agora, reuni-los em livro, nunca esteve sob a influência de qualquer crença ou religião. O livro, portanto, em que pese o seu caráter verídico, não tem o intuito de provar coisa nenhuma. O essencial é que, tanto para os crentes como para os descrentes, esses casos incríveis, fantásticos e extraordinários constituem matéria de impressionante leitura. (REVISTA A CIGARRA, 1951, n.p.)

Em 1960, o *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* também virou programa televisivo na TV Tupi. Com texto de Almirante (Figura 2), direção de Alcino Diniz e produção de Alberto Perez, ficou no ar até 1964 (REVISTA INTERVALO, 1964, p. 36A). Na programação da Tupi, publicada na *Revista Intervalo*, o evento era chamado de “Teatro de terror, focalizando o sobrenatural” (REVISTA INTERVALO, p. 36A). Segundo matéria divulgada em jornal da época do seu lançamento:

No Canal 6 [Tupi], a produção do *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* foi confiada à Alcino Diniz, o eficiente e dinâmico homem de TV que tem oferecido aos telespectadores da TV Tupi programas que dizem bem da sua capacidade e da sua experiência no campo do maravilhoso engenho. Através do excelente programa de Almirante, o público trará conhecimento com arrepiantes histórias do sobrenatural, assim se transportando para um mundo estranho e diferente, com a narrativa de episódios que deixaram suas testemunhas ou personagens espantadas e perplexas. (TV Tupi..., 1960, n.p.)



Figura 1: Página interna do livro lançado em 1951.

Fonte: Harpia Colecionáveis & Antiguidades (23 dez. 2014).

Disponível em: <https://www.harpayaleiloes.com.br/peca.asp?ID=536159>. Acesso em 17 Jun 2023.

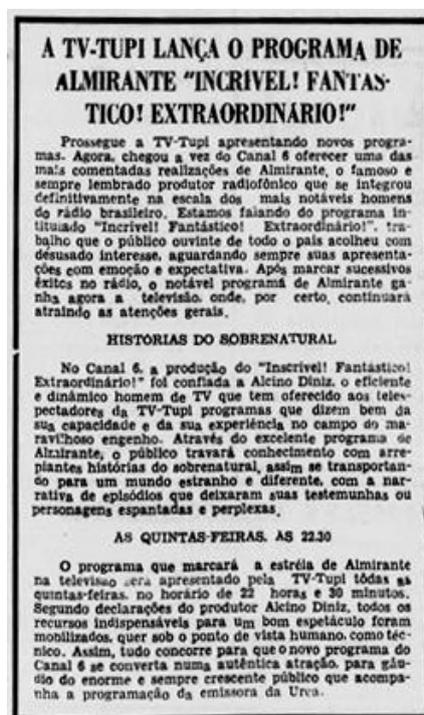


Figura 2: matéria de jornal sobre o programa de TV.

Fonte: TV Tupi..., 1960.

Possivelmente inspirado na experiência da Tupi, em setembro de 1967, o cineasta José Mojica Marins (que então se encontrava no auge da popularidade após a estreia de *Esta noite encarnarei no teu cadáver*) e o roteirista e escritor Rubens Francisco Lucchetti estrearam, na então recém-inaugurada TV Bandeirantes, de São Paulo, a série televisiva transmitida semanalmente às sextas-feiras, *Além, muito além do além*. O programa apresentava reconstituições de histórias de assombração supostamente relatadas por telespectadores (mas que, na verdade, eram criadas por Lucchetti). O argumento “realista” do programa seguia os passos do programa de Almirante e daria origem ao filme em episódios *Trilogia de terror* (Ozualdo Candeias, Luis Sergio Person e José Mojica Marins, 1968) (UCHÔA; CÂNEPA, 2023) e a um programa televisivo na TV Tupi intitulado *O estranho mundo de Zé do Caixão*, que foi ao ar em 1968.

No ano seguinte, o próprio programa do Almirante chegaria finalmente à tela grande, em um projeto realizado pelo diretor Adolpho Chadler<sup>8</sup>. Chadler saíra do Brasil no começo dos anos 1960 e vivera em Los Angeles entre 1961 e 1964, tendo alegadamente feito pontas em filmes e pequenos papéis em seriados televisivos americanos. Usando o nome artístico de C. Adolpho Chadler ou apenas Adolpho Chadler (que também aparece grafado como “Adolfo”), ele produziu doze filmes no Brasil entre 1967 e 1973; desses, dirigiu sete: *O grande assalto* (1967); *Os carrascos estão entre nós* (1968); *O tesouro de Zapata* (1968); *Incrível, Fantástico, Extraordinário...* (1969); *Vinte passos para a morte* (1970); *Jerônimo, o herói do sertão* (1971); *Êxtase dos sádicos* (1973). Seus filmes eram voltados para o mercado do cinema popular e recorriam a fórmulas do cinema de gênero consagradas como o *western*, o policial, o filme de espionagem e o horror. Em entrevista concedida a Equipe Jovem, na coluna Contraste d’O JORNAL (RJ), Chadler afirmava fazer filmes comerciais ou, em suas palavras, industriais, para atingir o grande público:

Eu faço cinema indústria: acho que todo cinema tem seu valor e sou amigo de todo o pessoal do cinema de arte. Acontece que esse tipo de cinema atinge apenas a um grupo pequeno e não penetra na grande massa. Sinceramente, este cinema não existe como indústria. E, apesar das reações, acho-o válido como mensagem... Alguns deles são excelentes para maior divulgação de nosso cinema no exterior e nos aumenta o

8 Nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1940, e faleceu na mesma cidade, em 2000.

crédito no panorama internacional. Mas... a verdade é que eles não chegam a atingir realmente esse público internacional. O que existe é muita lenda em torno desse sucesso provocado pelo “cinemaarte” brasileiro lá fora. (O JORNAL, 1968, n.p.)

Embora tivesse uma produção regular de filmes produzidos anualmente, orçamentos significativos para padrões brasileiros e participação de atores famosos da televisão e do cinema, seus filmes não tiveram o sucesso almejado. A crítica da época era implacável a cada lançamento de Chadler, e suas posições claramente à direita do espectro político garantiam justificada antipatia no contexto do cinema brasileiro. Além de importar modelos comerciais, seus filmes contavam com até 50% de trechos em outras línguas (possivelmente com intenções de exportação), dificultando sua permanência no mercado do cinema brasileiro da época. Um exemplo é o filme *O grande assalto*, inspirado no assalto a um trem postal ocorrido em 1963, na Inglaterra, e que tinha aproximadamente 60% dos diálogos em inglês, com legendas em português, o que levou alguns críticos a questionarem se aquela poderia ser considerada uma produção brasileira. Segundo o pesquisador Rodrigo Pereira:

O questionamento se devia ao fato de o filme poder usufruir da cota de tela para títulos nacionais – à altura, as salas tinham de reservar 56 dias por ano para a exibição de filmes feitos aqui. Na prática, a metade do filme passada no exterior foi construída a partir de uma Figura do Big em, de um letreiro de “Inglaterra” e de uma Londres recriada entre Madureira e Cascadura, bairros suburbanos na Zona Norte do Rio de Janeiro. A recriação incluía *fog* e guardas da Rainha uniformizados. Na segunda metade da trama, o Rio de Janeiro é o Rio de Janeiro mesmo. (PEREIRA, 2021, p. 204)

Após 1973, Chadler abandonou o cinema e se dedicou a outros trabalhos, como empreendedor imobiliário e empresário. Em 1997, mudou-se para Miami com a família e retornou ao Brasil em 2000 para tratar um câncer. Chadler faleceu no dia 5 de dezembro do mesmo ano, aos 59 anos (PEREIRA, 2021, p. 218). O pesquisador João Velho, diretor do documentário *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, revelou, em entrevista concedida para esta pesquisa<sup>9</sup>, que Chadler teria dado sua casa no Rio de Janeiro para pagar uma dívida com um advogado, e que este teria se desfeito de todo material encontrado no imóvel,

9 Entrevista semiestruturada realizada em 22 de maio de 2022.

acabando, assim, com boa parte da memória do filme, hoje considerado indisponível<sup>10</sup>. Restam, para o público, apenas alguns frames publicados em jornais (Figuras 5 e 6), além do cartaz ilustrado por Benício<sup>11</sup> (Figura 3).

Em *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, Chadler, junto com o roteirista René Martin (autor de dezenas de livros de ficção, sendo o mais conhecido *O tesouro de Zapata*, adaptado para o cinema pelo próprio Chadler, em 1968)<sup>12</sup>, adaptou quatro histórias escolhidas pelo Almirante (REVISTA INTERVALO, 1969): “A ajuda”, sobre um homem que atende ao apelo de uma mulher na estrada para salvar seu filho acidentado; “O sonho”, sobre uma moça que vive num internato e tem sonhos em que prevê a morte de suas colegas; “A volta”, sobre uma mulher aterrorizada pela figura do marido morto; e “O coveiro”, sobre um homem que deseja roubar o anel de um rico milionário a quem acabara de enterrar. O filme contou com narração de Mario Lago e participação de atores famosos, como Cyll Farney, Glauce Rocha, Sônia Clara, Fábio Sabag e o próprio Almirante. Há ainda uma suspeita, levantada pelo crítico Ely Azeredo<sup>13</sup> de que um dos curtas do filme *O impossível acontece*, também de 1969, dirigido por Anselmo Duarte, Adolpho Chadler e Daniel Filho, seria um quinto episódio que ficou de fora do *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* O episódio em questão é “O acidente”, que conta a história de dois tripulantes de um avião que estão hospitalizados após um acidente e falam sobre um terceiro. Após dormir, um dos tripulantes, que é o próprio Chadler, acorda e descobre que a cama ao lado esteve sempre vazia.

---

10 Conforme divulgado em junho de 2023 (CORRÊA, 2023), um rolo do filme *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* consta da lista de 144 filmes repatriados pelo Brasil (para a Cinemateca Brasileira) a partir do acervo de um escritório da Embrafilme fechado em Roma, na Itália, que estava sob custódia da Embaixada Brasileira no país. Assim, dentro de algum tempo, é possível que se tenha acesso a pelo menos parte do filme de Chadler.

11 José Luiz Benício da Fonseca (1936-2021), desenhista e ilustrador, foi o mais prolífico e famoso criador de cartazes do cinema brasileiro, com mais de 300 produções desse tipo, mais de 3.000 capas de livros, entre muitos outros trabalhos.

12 Informações sobre o autor podem ser obtidas em: <http://renemartin.net/bio.html>

13 O crítico Ely Azeredo, em *Jornal do Brasil* (8 mar. 1970), levanta essa hipótese em matéria sobre o filme.



Figura 3: cartaz do filme.

Fonte: GONÇALO JR, 2012, p. 328.

**“Incrível, Fantástico, Extraordinário”**

O grande público tem lembrança das incríveis histórias do “outro mundo” contadas com muito talento e muita inteligência e realismo por Almirante, durante muitos anos no rádio e em jornais. Sobre essa realmente fantástica coleção de coisas acontecidas, mesclada com folclore e lenda, é que o famoso diretor Adolpho Chadler dirigiu o filme que agora vamos assistir, “Incrível, Fantástico, Extraordinário”, em belíssimas cores e grande messe de “suspense”. É um espetáculo para os estudiosos de parapsicologia segundo diz o “press-book” do produtor. Nós entretanto pensamos que o filme se destina ao grande público, porque é um espetáculo muito bonito e de muita emoção, principalmente porque o elenco é dos melhores empregados em um filme nacional: Cyll Farney, Glauce Rocha, Fábio Sabag, Sônia Clara e outros. Luiz Severiano Ribeiro apresentará o filme já amanhã nos cinemas São Luís, Art-Palácio Copacabana, América, Santa Alice, Art-Palácio Madureira,, Odeon de Niterói e cine Palácio na quinta-feira. É um filme da Uranio.



Figura 4: matéria jornalística sobre o filme *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*.

Fonte: Diário de Notícias (21 set. 1969)



Figura 5: still de cena do filme.

Fonte: FUNARTE. *Fábio Sabag*. 1969. 1 fotografia em p&b; 17,5 x 24cm.

Disponível em: <https://atom.funarte.gov.br/index.php/fotografia-do-espetaculo-incrivel-fantastico-extraordinario>. Acesso em: 12 jun. 2023



Figura 6: still de cena do filme.

Fonte: FUNARTE. *Fábio Sabag e Ator Não Identificado*. 1969. 1 fotografia em p&b; 17,5 x 24cm.

Disponível em: <https://atom.funarte.gov.br/index.php/fotografia-do-espetaculo-incrivel-fantastico-extraordinario-2>. Acesso em: 19 jun. 2023.

Também em 1969, algumas histórias do livro foram publicadas em versão de quadrinhos (Figuras 7 e 8). Foram duas únicas edições, que saíram pela Editora Fase, do Rio de Janeiro, com arte do Studio Vital Produções. Em “formatinho”<sup>14</sup>, como era chamado esse formato de quadrinhos na época, havia uma parte em histórias em quadrinhos e outra apenas com uma ilustração e o texto da história. Na primeira edição, além de casos como “Noite de baile”, “O defunto acorda com sede” e “A cilada ao sacerdote”, havia também uma apresentação do próprio Almirante, na qual ele reforçava o argumento de que as histórias seriam baseadas em casos reais ocorridos em diferentes partes do Brasil, e devidamente verificados pela equipe da Rádio Tupi do Rio de Janeiro:

*Incrível! Fantástico! Extraordinário!* não é uma revista de terror e mistério a mais que se lança à disputa das preferências do público leitor, amante do gênero. Não, *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* é uma coletânea de “casos” que nos foram relatados, e depois por nós contados ao microfone e mais tarde na imprensa, com o mesmo título que damos a esta revista. Não é, assim, produto de imaginação e cremos poder afirmar não ser tampouco mero trabalho de ficção, a acreditar-se na idoneidade das pessoas que “viveram” tais momentos. Não discutiremos até onde irá a verdade dessas manifestações que bem podem ser consequência de súbitas alucinações ou de estados de inconsciência mental e visual. Não nos cabe a indagação de tais fenômenos, até porque nos falta a necessária autoridade científica ou filosófica para fazê-lo. O que pretendemos é apenas contar o que nos foi contado, sem acréscimo e sem literatura (Almirante, 1969, p. 3).

Mais de uma década depois, o programa ainda seria lembrado. Em 1981, foi ao ar um quadro dentro do programa *Fantástico*, da Rede Globo de Televisão, com o mesmo nome do programa do Almirante, que trazia a teledramatização de episódios antes narrados no rádio, como “O morto que riu”, sobre um fotógrafo que registrou o sorriso de um cadáver; “O parto”, onde um médico já falecido ajuda uma grávida a dar à luz; e “A estrada”, em que uma mulher ferida em um acidente pede ajuda a um casal durante uma viagem à noite. Os episódios foram dirigidos por Maurício Sherman e apresentados pelo ator Mário Lago (Figura 9), que já estivera presente no filme de Chadler, em 1969.

14 O “formatinho” é baseado no formato *digest* americano, que varia entre 13,65 × 21,27 cm, 13 × 19 cm ou 14 × 21 cm (o mais comum).





Figuras 9 e 10: frames do quadro no programa *Fantástico*.

Fonte: Incrível..., 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NIb6YgC3elo>.

Acesso em 8 mar. 2023.

Quase dez anos após a morte de Almirante, a Editora Francisco Alves, em 1989, publicou ainda uma segunda coletânea com mais setenta casos apresentados no programa de rádio. Chamado de *Incrível! Fantástico! Extraordinário! Outros casos verídicos de terror e assombração*, o livro contou com um prefácio do biógrafo do Almirante, Sérgio Cabral, que em determinado trecho cita o próprio radialista explicando o programa:

(...) quero oferecer a vocês, meus amigos, as audições de um programa imaginado há mais de seis anos e que só agora poderá ser realizado. Trata-se de um programa que conta os episódios de aspecto sobrenatural que vão ocorrendo com frequência na vida de toda gente. Não há aquele que não tenha como contar um fato estranho, se explicação ou com explicação, sucedido com ele mesmo ou com pessoa de sua família. São aparições, mensagens, coincidências, fenômenos auditivos, avisos, enfim, todas essas manifestações que provam a existência de forças que a nossa inteligência não soube ainda compreender. (...) Será um programa de cunho profundamente verdadeiro. Não cuidaremos de defender nenhuma tese, nem tentar convencer ninguém da existência ou não de poderes sobrenaturais. Vamos, simplesmente, expor os casos, sem propósitos sensacionalistas, procurando somente reconstituí-los com a mais absoluta exatidão. (ALMIRANTE *apud* CABRAL, 1989, p. 7-8)

Finalmente, em 30 de novembro de 1994, com direção de Marcos Schechtman e apresentação de Rubens Correa, a extinta Rede Manchete estreou mais um programa homônimo com a mesma intenção de apresentar, a cada episódio, uma história de suspense e mistério. Diferentemente das adaptações anteriores, que buscavam casos tidos como verídicos, porém, os episódios da Rede Manchete apresentavam versões de contos literários

ou histórias produzidas especialmente para o programa. Dentre eles, estão: “A casa da clareira”, “A fada dos meninos chorões”, “A garra do macaco”, “As gêmeas”, “A possessão”, “O baile” e “O fantasma da prostituta”. As gravações tinham um mesmo núcleo de atores e o cenário era, quase sempre, a mesma casa de uma fazenda. O programa durou apenas treze episódios e foi encerrado no início de 1995.

Em razão da longevidade da ideia do Almirante, a expressão “Incrível! Fantástico! Extraordinário!” passou também a fazer parte do imaginário brasileiro, sendo utilizada com frequência em anúncios publicitários, em notícias do cotidiano e até em tema de samba-enredo, como foi o caso da Escola de Samba Portela, do Rio de Janeiro, em 1979.

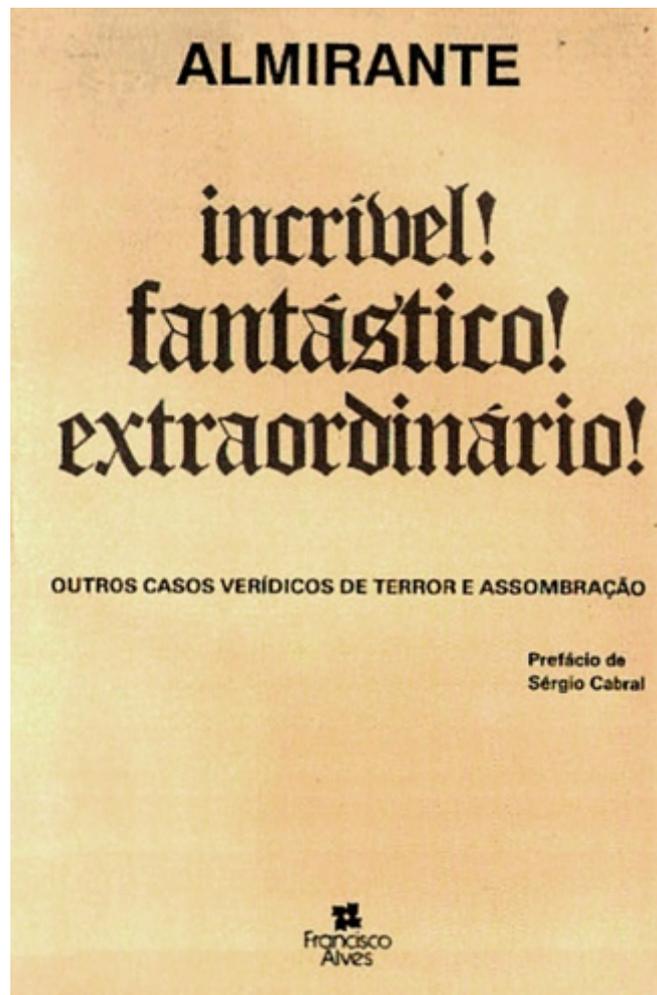


Figura 11: livro lançado em 1989.

Fonte: Almirante, 1989, fotocópia do original.



Figura 12: Vinheta de abertura do programa da Manchete.

Fonte: Incrível..., 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IdS64pR6ZSA>.

Acesso em 17 jun. 2023.

Se você não acredita, não se impressiona e não teme o desconhecido, assista hoje, às 9:30 da noite, o episódio de estreia da série **INCRIVEL, FANTASTICO, EXTRAORDINARIO: A Garra do Macaco**. Uma história de ambição, suspense e terror que vai mexer com você. Mas quando seu medo começar a passar, cuidado: a outra quarta já vai estar chegando com uma nova história aterrorizante.

**INCRIVEL, FANTASTICO, EXTRAORDINARIO.** Todas as quartas, uma história incrivelmente, fantásticamente, extraordinariamente feita para surpreender você.

**bloch**  
**REDE MANCHETE**  
Junto com você.

Figura 13: Anúncio em *O Estado de São Paulo*.

Fonte: *O Estado de São Paulo*, de 23 nov. 1994.



Figura 14: Conjunto de recortes de anúncios publicados em jornais

Fontes: *Jornal do Brasil*, 13 dez. 1956; *Última Hora*, 08 out. 1957;

*Jornal do Comércio*, 15 maio 1978; *O Liberal*, 11 set. 1985.



Figura 15: manchete sobre o samba-enredo da Portela e imagem do desfile de 1979.

Fonte: *Última Hora*, 24 e 25 fev. 1979.

Algumas décadas depois, em 2018, na era da Internet, a Plural Filmes lançou um *teaser* do documentário *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, ainda sem lançamento oficial. Contando a história do programa, com direção de João Velho e Rico Cavalcanti, o filme traz entrevistas com Jorge Mautner (cantor, compositor e escritor), Lira Neto (escritor e jornalista), Muniz Sodré (jornalista, sociólogo e tradutor), Rose Esquenazi (professora de rádio e televisão), Alice Foreis (filha de Almirante) e Rubens Francisco Lucchetti (roteirista, escritor e colaborador de muitas obras de José Mojica Marins). Segundo um dos diretores, João Velho, em entrevista concedida para esta pesquisa, a expectativa de que Lucchetti poderia ter se inspirado no programa, que é anterior à produção dele de roteiros para o programa televisivo *Além, muito além do além*, não foi confirmada pelo autor. Lucchetti apenas afirmou que conhecia o programa, mas que não era um ouvinte frequente.



Figuras 16 e 17: frames do *teaser* do documentário *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*.

Fonte: TEASER..., 2018. Disponível em <https://joaovelho.com/project/incrivel-fantastico-extraordinario/>. Acesso em 18 jun. 2023.

Já em janeiro de 2021, a Rádio Mundi, de Ponta Grossa, Paraná, lançou um *podcast* que traz um nome parecido com o do programa da Rádio Tupi, *O Incrível, Fantástico, Extraordinário* (sem os pontos de exclamação), contando histórias do folclore e do imaginário horrífico nacional, como “A loira do banheiro”, “A missa dos mortos” e “Túmulo de criança afogada enche de água até hoje” (Figura 15). Apresentado pelo veterano locutor Nilson de Oliveira, o projeto é produzido por seu filho, Marcelo Rangel, e tem o objetivo de resgatar histórias que ouvintes enviavam para um programa que seu pai fazia: “É algo bem diferente. Há muitos anos, o meu pai fazia um programa de rádio e recebia algumas

histórias sobrenaturais dos ouvintes. Vai ser muito bom de ouvir à noite” (HISTÓRIAS..., 2021). Não há menção ao programa do Almirante no material de divulgação.

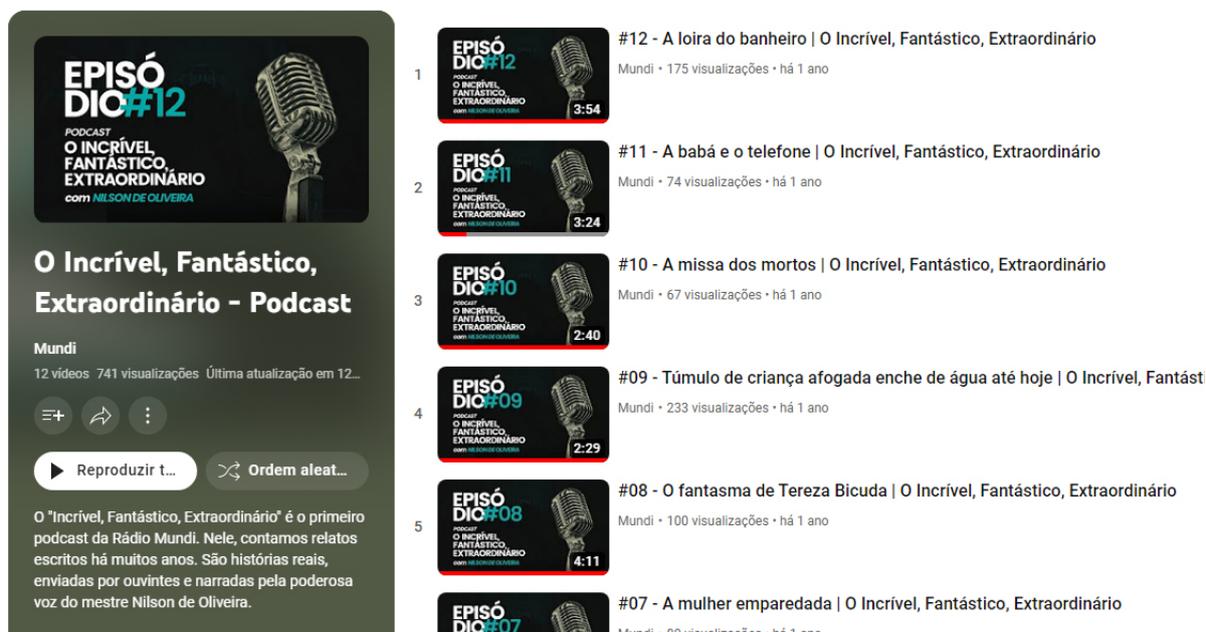


Figura 18: página do *podcast* disponível no Youtube.

Fonte: O Incrível..., 2021. Disponível em [https://www.youtube.com/playlist?list=](https://www.youtube.com/playlist?list=PLBTHgOZOJY29tRay24Rue-4ePFLgZK2os)

PLBTHgOZOJY29tRay24Rue-4ePFLgZK2os. Acesso em 17 jun. 2023.

### **Percurso intermediário do *Incrível! Fantástico! Extraordinário!***

Após a descrição desses desdobramentos – alguns mais e outros menos diretos do programa radiofônico *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* – em diferentes mídias no Brasil desde os anos 1950 até os anos 2020, passamos a uma tentativa de sistematizar sinteticamente o percurso intermediário descrito. Para isso, partimos da divisão feita por Rajewsky de três subcategorias da intermedialidade (2012, p. 58-59) que nos parecem úteis para a compreensão do fenômeno que estamos descrevendo:

1. Transposição midiática (Medienwechsel), também chamada de transformação midiática (como, por exemplo, as adaptações radiofônicas e/ou fílmicas de textos literários) refere-se à maneira como um produto de mídia é transformado de um meio para outro. O meio original – ou uma parte dele – é a fonte do novo produto midiático;

2. Combinação de mídias (Medienkombination) supõe a presença de mídias diferentes (mídia escrita, filme, teatro, ópera, instalações computadorizadas, por exemplo) dentro de outra mídia, como no caso do cinema. A intermedialidade dessa categoria é estabelecida pela combinação de pelo menos duas mídias diferentes, que forma um determinado produto midiático;
3. Referência intermediática (intermediale Bezüge), que é a referência dentro de uma mídia de outras mídias, como no caso de uma HQ, que pode ter referência a textos cinematográficos e literários específicos, ou um filme que faz referência a determinada pintura, ou uma pintura que faz alusão a uma fotografia. As referências intermediáticas devem ser compreendidas como estratégias que contribuem para a construção de significado geral do produto de mídia. Essas referências utilizam os recursos específicos da própria mídia para fazer alusão a uma obra específica e individualmente produzida.

Se observarmos os produtos mencionados até agora, chegamos ao Quadro 1:

Produto e Mídia	Subcategoria de Intermedialidade
Livro 1951 Transposição midiática	
TV Tupi (teatralização)	Transposição midiática e Combinação de mídias
Coluna no jornal <i>O Dia</i>	Transposição midiática
Filme	Transposição midiática e Combinação de mídias
Histórias em quadrinhos	Transposição midiática
Quadro no programa <i>Fantástico</i>	Transposição midiática e Combinação de mídias
Livro 1989	Transposição midiática
Programa na Rede Manchete	Referência intermediática e Combinação de mídias
Documentário	Referência intermediática e Combinação de mídias
<i>Podcast</i>	Referência intermediática
Anúncios publicitários	Referência intermediática
Samba-enredo Portela	Referência intermediática e Combinação de mídias

Quadro 1: classificação dos produtos em subcategorias de intermedialidade

Fonte: elaborado pelos autores.

No Quadro 1 podemos observar que há uma predominância da subcategoria “transposição midiática” (oito ocorrências). Acreditamos que isso se dá pelo fato de a maioria

dos novos produtos serem transposições das próprias histórias contadas no rádio para outras mídias, o que indica o impacto de alguns casos em particular, tais como “A ajuda”, que pode ser visto nos livros, no cinema e na televisão. Em trabalhos posteriores, acreditamos que um dos caminhos possíveis para uma compreensão mais profunda do fenômeno é identificar os contos mais adaptados e sua qualidade como produtos de ficção dentro do gênero fantástico, constituindo-se quase como contos clássicos brasileiros.

Em segundo lugar, temos a subcategoria “referência intermidiática”, na qual se destaca a expressão “*Incrível! Fantástico! Extraordinário!*”, que passa a fazer parte do imaginário popular, mas ainda é possível acrescentar a questão dos programas que não fazem referência direta, mas que têm uma evidente inspiração no programa de Almirante. Quanto às combinações de mídias, podemos apontar os produtos compostos por imagem e som (cinema e TV), e também produtos distribuídos na internet, estes últimos já resultados de processos de convergência em que traços de todas as mídias podem ser encontrados.

Buscando uma ilustração que permita uma visão mais dinâmica dos desdobramentos intermidiáticos do programa, desenvolvemos o Quadro 2.

Há que destacar nossa concordância com aqueles que questionam o alcance das classificações propostas por Rajewsky e aqui adotadas para a classificação dos produtos derivados do *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* Thaís Diniz (2018), por exemplo, aponta para o fato de que a subdivisão por Rajewsky não é capaz de esgotar e nem de contemplar totalmente as possibilidades existentes no debate sobre a intermedialidade. Para a autora:

A subdivisão proposta por Rajewsky não é, de modo algum, exaustiva, e não faz justiça nem à vasta quantidade de fenômenos nem à grande variedade de objetivos que caracterizam o debate sobre a intermedialidade como um todo.(...) *Como filmes*, as adaptações cinematográficas podem ser incluídas na categoria de combinação de mídias; *como adaptações* de obras literárias, podem integrar a categoria de *transposições midiáticas* e, se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, essas estratégias podem ser classificadas como *referências intermidiáticas*, pois, é claro – e isto é de fato o que quase sempre acontece –, o produto resultante de uma transposição midiática pode exibir referências a outras obras, além de caracterizar-se como o próprio processo de transformação midiática. Assim, no caso da adaptação fílmica, o espectador “recebe” o texto literário ou qualquer outro tipo de texto, ao mesmo tempo em que assiste ao filme. Em vez de simplesmente basear-se numa obra pré-existente, uma adaptação cinematográfica pode constituir-se *em relação* a ela, caindo assim também na categoria de referências intermidiáticas. (DINIZ, 2018, p. 50, grifos no original)

Concordamos com as observações de Diniz, já que os próprios produtos que levantamos podem ser classificados de outras maneiras e levantam questões que não estão totalmente contempladas pela classificação de Rajewsky, mas ainda assim acreditamos que o exercício classificatório desses materiais tem uma função organizadora que pode apontar para os desdobramentos que temos em vista, relacionados aos subgêneros literários, representatividade e outras questões que observamos.

Em 1947, o programa Incrível! Fantástico! Extraordinário! surgiu no rádio (1), sendo uma criação de Almirante, que participava desde a análise das cartas, escolha dos casos, ajuda na sonoplastia e narração;

Em 1951, foi lançado um livro (2) pela Edições O Cruzeiro, com alguns causos selecionados;

Após o fim do programa no rádio, algumas histórias passaram a ser teatralizadas na recém-criada TV Tupi (3);

Virou coluna no jornal O Dia (4), em 1963;

A expressão “incrível, fantástico, extraordinário” passou a fazer parte do imaginário popular e foi utilizada em numerosos anúncios publicitários, como em venda de automóveis, por exemplo (5);

Em 1969, quatro episódios foram transformados em um filme de mesmo nome (6);

No mesmo ano, é lançada duas revistas em quadrinhos (7) com histórias do programa.

Ainda como exemplo do imaginário popular, a Escola de Samba Portela usa a expressão como título do samba-enredo de 1979 (8);

Em 1981, o programa Fantástico da Rede Globo passa a transmitir um quadro teledramatizado (9), com o título Incrível! Fantástico! Extraordinário!, utilizando causos do antigo programa de rádio;

Um novo livro (10) é lançado em 1989, como novos causos reunidos;

Em 1994, a Rede Manchete lança também um programa chamado Incrível! Fantástico! Extraordinário! (11) que, embora use o título, não utiliza os causos originais em suas teledramatizações;

Em 2018, é produzido um documentário com diversos pesquisadores ex-ouvintes do programa e, inclusive, familiares do Almirante, para contar a sua história (12);

Em mais um exemplo de como a expressão tomou conta do imaginário popular, em 2021, o radialista Nilson de Oliveira lança um podcast com um título muito parecido com o do programa, embora os causos contados sejam recolhidos pelo próprio podcaster segundo informa sua divulgação (13).

Quadro 2: mapa intermediário.

Fonte: elaborado pelos autores.

Por exemplo, em levantamento inicial de 103 casos adaptados em 26 programas transmitidos nos cinco primeiros anos do *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, observamos que, dentro de uma classificação tradicional das histórias fantásticas propostas por Todorov (1992), o subgênero fantástico-maravilhoso, que remete a histórias em que acontecimentos inexplicáveis pela ciência recebem uma explicação sobrenatural, teve o maior número de ocorrências, totalizando 45 aparições, o que confirma a ligação do programa com as histórias de horror transmitidas em mídias como os quadrinhos, a partir dos anos 1950, e o cinema, a partir dos anos 1960, quando a produção horrífica na mídia de massa se expandiu no Brasil em histórias que tendem ao fantástico-maravilhoso, como se observa em revistas em quadrinhos como a *Calafrio* (D-Arte) e *Kripta* (RGE), e também na obra de José Mojica Marins.

O segundo grupo com maior número de histórias foi o fantástico-estranho, que é quando um evento que parece sobrenatural recebe uma explicação racional. Todorov também chama essa subcategoria de “sobrenatural explicado”, que teve 18 ocorrências no levantamento realizado. O terceiro grupo mais numeroso, com um número também significativo (15 casos), foi o fantástico “puro”, em que a dúvida sobre a natureza dos eventos fica sem resposta (TODOROV, 1992, p. 49). Com apenas cinco casos, temos o subgênero estranho, que segundo Todorov (1992) é a mais difícil de ser definido, já que existe a presença de um acontecimento extraordinário, mas este é explicável pelas leis da razão, mesmo que se mantenha com características chocantes, inquietantes, que provocam medo. Já a categoria do maravilhoso, que pode incluir desde os contos de fadas à ficção científica (no sentido de que certos elementos da história ainda são desconhecidos do mundo real, como um instrumento mágico ou uma tecnologia alienígena), não foi encontrada em nenhum dos casos analisados.

Procuramos também identificar, entre os casos enviados para o programa, algumas variáveis, como os estados com maiores ocorrências dos casos, a localização demográfica, o gênero e a idade das principais “vítimas” dos casos sobrenaturais relatados no programa.

No Gráfico 1, podemos ver que dentre os programas analisados, contamos com representantes de 15 estados brasileiros e um do exterior (Portugal). O estado do Rio de Janeiro, na ocasião capital do Brasil, concentrou a maioria dos casos (42%). Um dos

possíveis motivos é o fato do programa *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* ser difundido pela Rádio Tupi do Rio de Janeiro. Em seguida, temos São Paulo (16%); Minas Gerais (12%); e Espírito Santo (7%). Verificamos assim que houve uma concentração massiva na região Sudeste. Uma possível explicação para isso é o fato de a capital do Brasil estar nessa região, naquele período, e, conseqüentemente, concentrar as principais emissoras de rádio da época. Era, também, a região economicamente mais desenvolvida e com maior proporção de pessoas alfabetizadas.

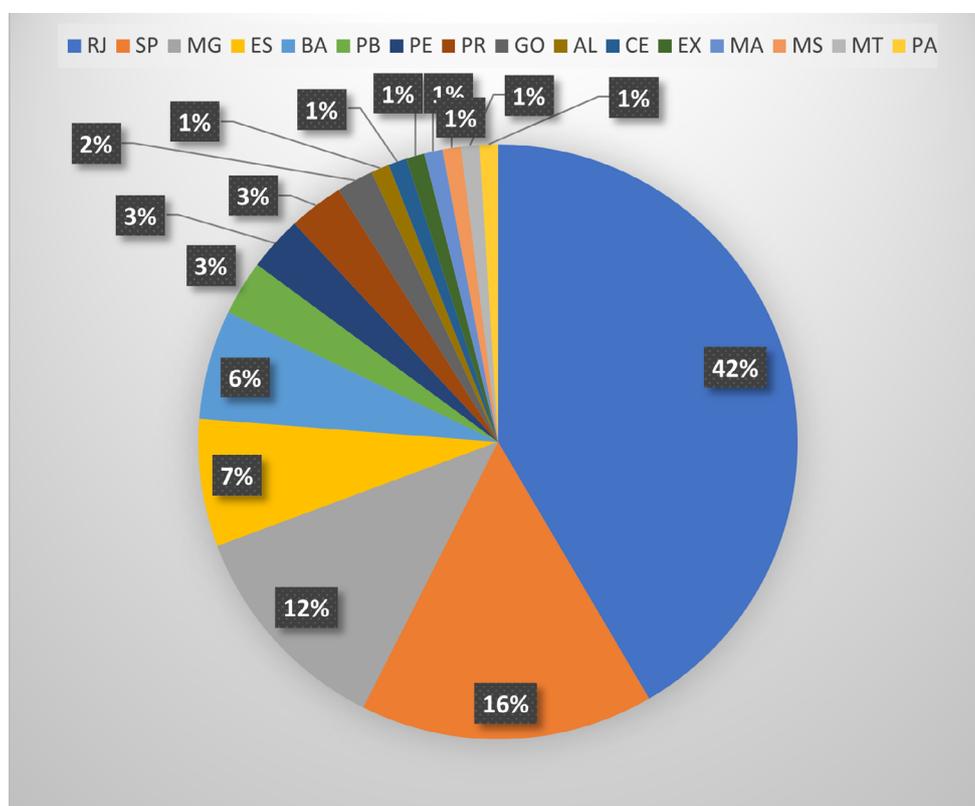


Gráfico 1: estados com mais ocorrências na amostra de 106 de casos narrados no programa

Fonte: elaborado pelos autores.

Outra variável foi a localização dos casos por um viés demográfico. O Gráfico 1 mostra que 67% dos casos narrados ocorreram nas áreas rurais, sendo fazendas, povoados, pequenas cidades e arredores. Já 35% são acontecimentos dentro de áreas urbanas – no caso, cidades-capitais, como Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo etc. Dois por cento

dos casos não foram identificados por se tratar de casos em que o autor da carta pediu para não ser identificado. Esse traço também se assemelha ao tipo de cenário em que se passava a maioria das histórias de horror publicadas em quadrinhos e exibidas no cinema brasileiro do período, como se verifica, por exemplo, nos filmes de horror de José Mojica Marins dos anos 1960, que ampliaram a presença do horror na cultura midiática brasileira (UCHÔA; CÁNEPA, 2023) – principalmente os sucessos que deram origem ao personagem Zé do Caixão: *À meia-noite levarei sua alma*, de 1964, e *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, de 1967.

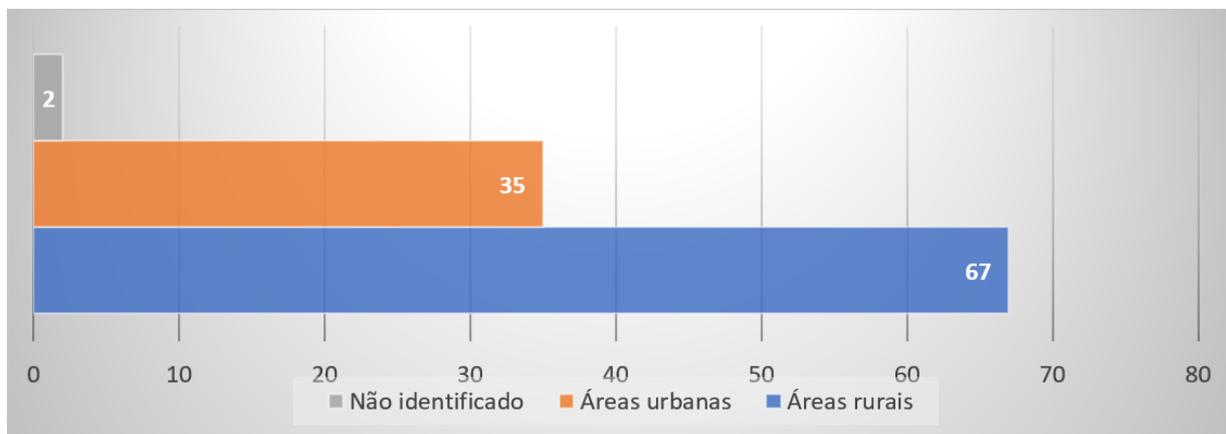


Gráfico 2: localização das histórias (na cidade ou no campo)  
na amostra de 106 causos narrados no programa

Fonte: elaborado pelos autores.

A população brasileira da época, segundo o Atlas Histórico do Brasil (FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS, 2016), era predominantemente rural. Mesmo na região mais desenvolvida, a Sudeste, apenas a cidade do Rio de Janeiro (capital do Brasil) tinha uma população urbana maior que a rural (2.212 milhões na cidade × 1.400 milhões no campo). Todos os outros três estados têm os números invertidos: Minas Gerais: rural (5.587 mi) × urbana (1.694 mi); São Paulo: rural (4.012 mi) × urbana (3.168 mi); e Espírito Santo: rural (376 mil) × urbana (158 mil).

Assim, verificamos que a maioria das histórias acontecem em ambiente rural, em uma sociedade que lentamente passava do rural para o urbano, mas que mesmo os que moravam

nas cidades, ainda tinham contato com o mundo rural, por meio de pais e avós. E era nesse ambiente que crenças religiosas e normas sociais conservadoras desempenhavam papéis sociais fundamentais, permitindo uma maior aceitação do sobrenatural por parte dos envolvidos. Cemitérios, aparições, luzes misteriosas são símbolos que ilustram alguns dos nossos medos herdados de tempos passados ou mesmo de ancestrais imigrados. Mas, aqui, eles são representados de acordo com a imaginação da época e do lugar em que a história se passou. Assim, podemos verificar que, nas histórias narradas, entram elementos do nosso folclore (como sacis, caiporas, animais encantados, igrejinhas assombradas etc.) que já não têm ligação apenas com o imaginário europeu. E, como era de se esperar, principalmente pela época, em alguns casos, temos ainda uma forte presença de preconceitos sociais, como o fato de algumas aparições serem representadas por negros (Ex. “O negrinho de Itaguaí”), racismo expressado com todas as letras, como em “A moça que viu o demônio”, ou mesmo no caso de uma mulher negra com deficiência física que foi “confundida” com um saci.

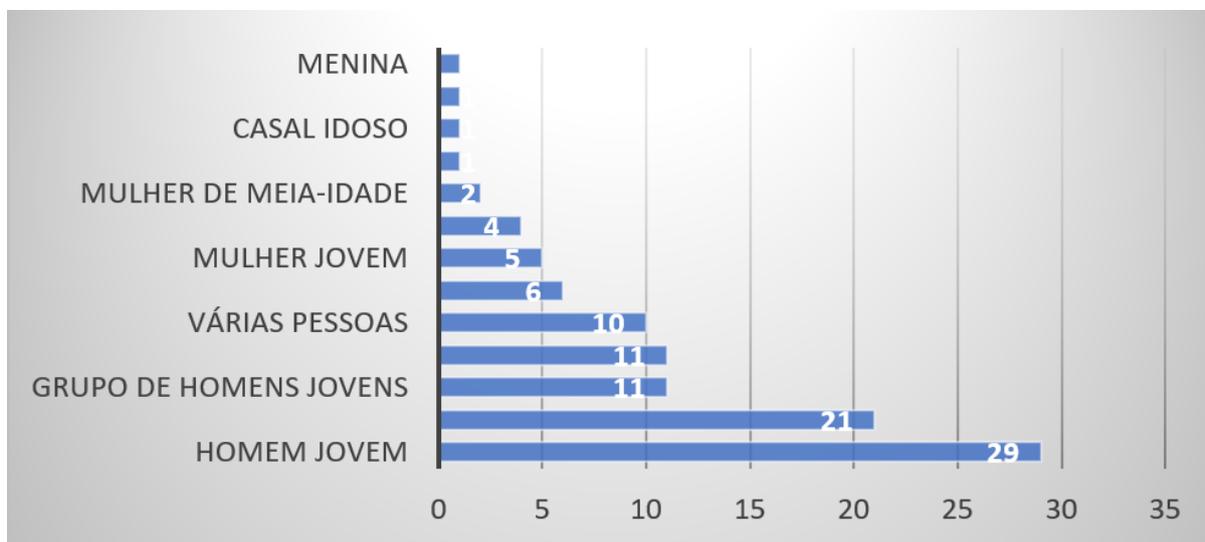


Gráfico 3: principais vítimas do sobrenatural na amostra de 106 casos narrados no programa

Fonte: elaborado pelos autores.

O que chamamos de “principais vítimas” são as personagens que sofreram a ação sobrenatural nas narrativas do *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* Aqui é possível observar

uma predominância de indivíduos do sexo masculino como as vítimas mais frequentes. Os quatro grupos com maiores ocorrências são compostos por homens: primeiro *homens jovens* (29), em seguida temos *homens de meia-idade* (21), *grupo de homens jovens* (11) e *homem idoso* (11). Podemos imaginar que isso tenha se dado pelo fato de possivelmente serem os homens a maioria dos ouvintes do programa, dada a sua temática e horário de irradiação (21h30). Também podemos pensar que estes eram detentores de um maior grau de escolaridade na época, o que permitiu que escrevessem as cartas e participassem mais ativamente dos programas. Mas essas são apenas hipóteses que necessitam de aprofundamento da pesquisa para confirmação.

### Considerações finais

À guisa de considerações finais, e reiterando que este é apenas o primeiro resultado publicado desta pesquisa, percebemos que ainda se mostra uma tarefa difícil determinar a extensão do legado do Almirante no repertório midiático fantástico brasileiro, inclusive pelo fato de que esse repertório ainda vem sendo mapeado por pesquisadores de literatura, quadrinhos, cinema e ficção seriada no Brasil<sup>15</sup>. Nesse contexto, observamos que Almirante é pouco lembrado, com menções esparsas ou mesmo inexistentes ao seu programa, mesmo que este tenha ficado no ar por mais de uma década, e durante um período em que o rádio dominava a cultura midiática brasileira.

Mas uma hipótese para explicar o esquecimento da contribuição do Almirante à tradição fantástica no Brasil pode ser, justamente, a própria atualização dela por outros narradores, em outras mídias nas quais o programa foi transformado e rerepresentado, como ocorreu com o quadro do programa televisivo *Fantástico* nos anos 1980 (até hoje bastante lembrado, como se verifica nos canais do YouTube que os reproduzem, com milhares de comentários). Do mesmo modo, quem ouve os *podcasts* de horror que circulam no Brasil – como aquele cujo título foi decalcado diretamente no programa do Almirante – pode desconhecer a sua origem. Assim, acreditamos que uma interessante aventura crítica

---

15 Entre os trabalhos de mapeamento da ficção horrífica na cultura midiática brasileira, destacamos o livro pioneiro de Causo (2003) e três teses de doutorado desenvolvidas em programas de pós-graduação brasileiros nos anos 2000: Cánepa (2008); Nestarez (2022); Silva (2012).

pode ser a busca dos rastros do programa de 1947 na ficção audiovisual posterior voltada ao horror no Brasil – e desejamos que este trabalho seja um passo nesse caminho.

## Referências

ALMIRANTE. *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* Casos verídicos de terror e assombração. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1951.

ALMIRANTE. *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* Rio de Janeiro: Fase, 1969.

ALMIRANTE. *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* Outros casos verídicos de terror e assombração. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

AZEVEDO, L. C. de. *No tempo do rádio: radiofusão e cotidiano no Brasil. 1923-1960.* Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.

CABRAL, S. Prefácio. In: ALMIRANTE. *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* Outros casos verídicos de terror e assombração. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989, p. 7-10.

CABRAL, S. *No tempo de Almirante – uma história do Rádio e da MPB.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

CÁNEPA, L. L. *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros.* 2008. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

CAUSO, R. de S. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil (1875 a 1950).* Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CHERRY, B. *Horror.* London: Routledge, 2009.

CLÜVER, C. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 10-41, 2006. DOI 10.17851/2317-2096.14.2.10-41. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067>. Acesso em: 16 nov. 2021.

CORRÊA, G. Brasil recupera 144 obras cinematográficas que estavam na Itália. *Agência Brasil EBC*, 19 jun. 2013. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/cultura/audio/2023-06/brasil-resgata-144-obras-cinematograficas-que-estavam-na-italia>. Acesso em: 19 jun. 2023.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 21 set. 1969.

DINIZ, T. F. Intermedialidade: perspectivas no cinema. *Rumores*, São Paulo, v. 12, n. 24, p. 41-60, 2018. Disponível em: [revistas.usp.br/Rumores/article/view/143597](https://revistas.usp.br/Rumores/article/view/143597). Acesso em: 21 out. 2021.

ELLESTRÖM, L. *Midialidade*: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. Organizadores: Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck, Glória Maria Guiné de Melo. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

ENTRE a Memória e a história da música. *Incrível, fantástico, extraordinário*. [S. l.]: Entre a Memória e a história da música, 2014. Disponível em: [memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-dedados/18-radiofonia/58-incrivelfantastico-extraordinario](http://memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-dedados/18-radiofonia/58-incrivelfantastico-extraordinario). Acesso em: 31 mar. 2020.

FANTÁSTICO. *Memória Globo*. Rio de Janeiro, 1981. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/fantastico/quadros/noticia/o-incrivel-o-fantastico-o-extraordinario.ghtml>. Acesso em: 31 mar. 2020.

FUNARTE. *Dossiê D.4: Incrível, Fantástico, Extraordinário* – Fabio Sabag, 1969. Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: <https://atom.funarte.gov.br/index.php/fotografia-do-espetaculo-incrivel-fantastico-extraordinario>. Acesso em: 28 maio 2023.

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS. Atlas Histórico do Brasil. *Governo Juscelino Kubitschek (1956-1961)*. População rural x população urbana. Rio de Janeiro: FGV, 2016. Disponível em: [atlas.fgv.br/marcos/governo-juscelino-kubitschek-1956-1961/mapas/populacao-rural-x-urbana-em-1940](http://atlas.fgv.br/marcos/governo-juscelino-kubitschek-1956-1961/mapas/populacao-rural-x-urbana-em-1940). Acesso em: 25 nov. 2022.

GAMBARO, D. Mídias sonoras, narrativas e imaginário. *Insólita: Revista Brasileira de Estudos Interdisciplinares do Insólito, da Fantasia e do Imaginário*, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 5-9, 2022. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/insolita/article/view/4484/2839>. Acesso em: 16 mar. 2022.

GONÇALO Jr. *E Benício Criou a Mulher... A biografia do mestre das Pin-ups e dos cartazes de cinema*. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2012.

GOSCIOLA, Vicente. A máquina de narrativa transmídia: transmidiação e literatura fantástica. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, v. 10, p. 131-139, 2012. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3953615>. Acesso em: 16 mar. 2022.

HISTÓRIAS de terror viram podcast na voz de Nilson de Oliveira. *Blog Doc.com*. Ponta Grossa, 19 jan. 2021. Disponível em: <https://blogdodoc.com/2021/01/19/historias-de-terror-viram-podcast-na-voz-de-nilson-de-oliveira#:~:text=O%20lan%C3%A7amento%20oficial%20foi%20feito,nas%20antigas%20m%C3%A1quinas%20de%20datilografia>. Acesso em: 11 jan. 2022.

Incrível, Fantástico, Extraordinário! 21 de Outubro de 1947 Rádio Tupi Rj. [S. l.: s.n.], 26 set. 2017. 1 vídeo (29 minutos). Publicado pelo canal Mateus Rangel. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u3-CxKM9fL4>. Acesso em 8 mar. 2023.

Incrível, Fantástico, Extraordinário (Abertura) 1994. [S.l.: s.n.], 22 fev. 2018. 1 vídeo (47 segundos). Publicado pelo canal Arquivo Manchete. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IdS64pR6ZSA>. Acesso em 17 jun. 2023.

Incrível, Fantástico, Extraordinário (Fantástico, 1981). [S.l.: s.n.], 7 abr. 2022. 1 vídeo (4 minutos) Publicado pelo Canal Recordar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nib6YgC3elo>. Acesso em 8 mar. 2023.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 13 dez. 1956.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 8 mar. 1970.

JORNAL DO COMÉRCIO, Rio de Janeiro, 15 maio 1978

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

KOSTOPOULOU, L. *Intermediality in European avant-garde cinema*. Londres; Nova York: Routledge, 2023.

LIMA, G. S. de. *Almirante, "a mais alta patente do rádio", e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. 2013. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

NAGIB, L.; ARAÚJO, L. C. de; DE LUCA, T. *Towards an intermedial history of Brazilian cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2022.

NAGIB, L.; JERSLEV, A. (ed.). *Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film*. Londres; Nova York: I.B. Taurus, 2014.

NESTAREZ, O. *Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias*. 2022. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

OLIVEIRA, I. R. de. *Gênero causo: narratividade e tipologia*. 2006. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

O ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo, 23 nov. 1994.

O INCRÍVEL, fantástico, extraordinário. [Locução de:] Nilson de Oliveira. [S.l.]: Radio Mundi, 2021. *Podcast*. Disponível em <https://www.youtube.com/playlist?list=PLBTHgOZ0JY29tRay24Rue-4ePFLgZK2os>. Acesso em 17 jun. 2023.

O JORNAL. Rio de Janeiro, 27 set. 1963.

O JORNAL. Rio de Janeiro, ed. 25592, 18 out. 1968.

O LIBERAL. Belém do Pará, 11 set. 1985.

PEREIRA, R. Sexo, sangue & balas: a conexão Brasil-Europa-EUA no cinema popular de C. Adolpho Chadler. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, São Paulo, n. 12, p. 199-219, jul. 2021. Disponível em: [centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/revista/CPF\\_12.pdf](http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/revista/CPF_12.pdf). Acesso em: 16 dez. 2021.

PETHÖ, Á. *Cinema and intermediality: the passion for the in-between*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

RAJEWSKY, I. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Montréal, n. 6, p. 43-64, 2005.

RAJEWSKY, I. Intermedialidade, intertextualidade e 'remediação': uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

REVISTA A CIGARRA. São Paulo, n. 213, dez. 1951.

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro, n. 442, 1 mar. 1958.

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro, n. 33, 25 abr. 1950.

REVISTA INTERVALO. São Paulo, n. 77, 28 jun. 1964. p. 36A.

REVISTA MANCHETE. Rio de Janeiro, 19 jul. 1969.

SILVA, L. H. F. da. *O gênero de horror nos quadrinhos brasileiros: linguagem, técnica e trabalho na consolidação de uma indústria – 1950/1967*. 2012. Tese (Doutorado em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

SOUZA, S. S. G. de. A apresentação de histórias fantásticas com a utilização do radiojornalismo. In: FERRARETTO, L. A.; KLÖCKNER, L. (org.). *E o rádio?: novos horizontes midiáticos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. p. 479-493.

TEASER do filme Incrível! Fantástico! Extraordinário!. *Joaovelho.com*, [S.l.], 3 Ago. 2018. Disponível em <https://joaovelho.com/project/incrivel-fantastico-extraordinario/>. Acesso em 18 jun. 2023.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TV Tupi lança o programa de Almirante "Incrível! Fantástico! Extraordinário!". *O Jornal*. Rio de Janeiro, n. 12.319, 4 nov. 1960.

UCHÔA, F. R.; CÁNEPA, L. L. Trilogia de Terror (1968): folk horror na transição do rural ao urbano no cinema brasileiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 36, n. 78, p. 135-161, jan.-abr. 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/HbnNLQYMN74nHXdXrMbMfNj/>. Acesso em: 31 maio 2023.

ÚLTIMA HORA. Rio de Janeiro. 08 out. 1957.

ÚLTIMA HORA. Rio de Janeiro. 24 e 25 fev. 1979.

submetido em: 24 maio 2023 | aprovado em: 1 jun. 2023

## **Checagem de fatos como crítica de mídia: critérios e potenciais formativos da verificação jornalística**

### ***Fact-checking as media criticism: criteria and formative potentials of journalistic verification***

*Ivan Paganotti*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professor da Universidade Metodista de São Paulo (Umesp) e pesquisador do CNPq (bolsista PQ2), desenvolve pesquisa com auxílio Fapesp e realiza pós-doutorado no TIDD/PUC-SP, sob orientação de Pollyana Ferrari. Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: ivanpaganotti@gmail.com.

**Resumo**

Este artigo avalia como veículos jornalísticos de checagem de fatos podem, indiretamente, realizar crítica de mídia. Para isso, é proposta uma tipologia dos efeitos pedagógicos da verificação jornalística como uma crítica de mensagens (refutando cada informação incorreta), veículos (denunciando produtores que publicam informações falsas), meios (criticando plataformas que permitem circulação de desinformação), recepção (educando usuários sobre como identificar fake news e checar eles mesmos conteúdos on-line) e controle (discutindo propostas para alterar o sistema midiático, por meio de leis ou alterações no funcionamento de plataformas), além de, ao mesmo tempo, serem alvo de uma forma de metacrítica – uma crítica contra os checadores e suas checagens, que trata dos critérios para a crítica midiática publicada por jornalistas.

**Palavras-chave**

Desinformação, verificação de fatos, jornalismo, crítica da mídia.

**Abstract**

This study evaluates how journalistic fact-checking vehicles can indirectly criticize the media. Our proposed typology evaluates the pedagogical effects of journalistic fact-checking that criticizes messages (refuting each incorrect information), vehicles (denouncing vehicles that publish false information), media (criticizing platforms that enable users to publish disinformation), reception (educating users on how to identify fake news and check online content themselves), control (discussing proposals to change the media system by laws or platform operation), and, at the same time, be the target of a form of metacriticism – a criticism against fact-checkers and their debunking, considering specifically the criteria adopted by media criticism published by these journalists.

**Keywords**

Disinformation, fact-checking, journalism, media criticism.

A difusão de informações falsas por plataformas digitais nos anos recentes tem demandado diferentes respostas de atores sociais que pretendem combater *fake news*. Ao lado de propostas de controle legal, alterações em códigos digitais (RIBEIRO; ORTELLADO, 2018) e medidas educativas (PAGANOTTI, 2018), as respostas comunicacionais, como a verificação de fatos, têm garantido um papel de destaque para jornalistas na refutação de informações falsas (IFCN, 2016; HAIGH *et al.*, 2017; SPINELLI; SANTOS, 2018). Oselame *et al.* (2019) destacam que as agências de verificação de fatos ocupam uma lacuna das redações tradicionais,

sem tempo ou recursos para dedicar a apurações mais detalhistas que possam ir além do simples jornalismo declaratório, processo que levou à multiplicação dessas agências, em um mercado em franca expansão – ainda que critiquem o processo de “terceirização da apuração”, efeito colateral dessa transferência da responsabilidade de verificação dos jornalistas de modo geral para os checadores, especificamente.

As agências de checagem também procuram responder uma demanda do público em encontrar informação mais confiável, em um cenário de incerteza com a disseminação de desinformação. Nesse sentido, Oliveira e Assis (2020) destacam que a checagem de fatos pode ser uma oportunidade para os veículos jornalísticos tradicionais recuperarem o prestígio social, o público e os recursos publicitários perdidos para as plataformas digitais gratuitas, em um retorno do papel de *gatekeeper*, ou “porteiro”, que seleciona quais fatos merecem ser discutidos publicamente e quais devem ser vistos como pouco confiáveis.

Por outro lado, as agências de checagem atraem também desconfiança, muitas vezes sendo alvo de críticas por falhas em suas verificações (MIGUEL, 2019) ou, de forma ainda mais ampla, são retratadas como fiscais do que pode ou não ser visto como informação legítima, parte da construção de um “Ministério da Verdade Corporativa” (ALBUQUERQUE, 2021).

Se são alvo de críticas, é importante refletir também sobre o próprio papel crítico (SILVA; SOARES, 2013) dessas agências de checagem. Assim, esta pesquisa parte do seguinte problema: *de que forma a verificação de fatos por veículos jornalísticos pode atuar também como uma forma de crítica de mídia?* Para responder a essa questão, este artigo tem como objetivo identificar de que forma agências de checagem de fatos acabam por ter um efeito pedagógico ao formar no público expectativas sobre boas práticas jornalísticas e critérios mínimos de transparência e verificações de fontes em produtos jornalísticos on-line.

Para isso, esta pesquisa adotará como metodologia a construção de uma tipologia sobre os potenciais efeitos críticos da checagem de fatos, considerando a *escala* do foco da checagem – seja tratando de forma *específica* um conteúdo falso on-line, de forma mais ampla, denunciando um *veículo* que publica frequentemente desinformação, ou de modo ainda mais geral, criticando as *redes* sociais, ferramentas de busca, aplicativos de mensagens ou de conteúdos audiovisuais que permitem a disseminação de conteúdos falsos – ou sua *finalidade* – seja com um fim *pedagógico*, aconselhando o público com estratégias para

identificar e verificar informações problemáticas, ou com um fim *político*, debatendo propostas de regulamentação que afetem o sistema de disseminação de desinformação on-line. Por fim, destaca-se que as próprias verificações e os checadores podem também ser alvo de críticas, em um formato que se aproxima de *metacrítica* (PAGANOTTI; SOARES, 2019) ao se opor à crítica dos verificadores, denunciando os critérios adotados pela verificação dos fatos e sua problemática inserção no sistema midiático que pretende criticar.

### Tipologia: funções da crítica na checagem de fatos

Para avaliar como a verificação de fatos pode atuar como crítica de mídia, esta pesquisa propõe uma tipologia dos efeitos pedagógicos da verificação jornalística como uma crítica de eventos (refutando cada informação incorreta), veículos (denunciando veículos que publicam informações falsas), recepção (educando usuários sobre como identificar fake news e checar eles mesmos conteúdos on-line), circulação (criticando plataformas que permitem circulação de desinformação) e controle (discutindo propostas para alterar o sistema midiático, por meio de leis ou alterações no funcionamento de plataformas). Finalmente, os próprios verificadores podem ser alvos de uma forma de metacrítica (PAGANOTTI, SOARES, 2019) – uma crítica contra os checadores e suas checagens, que trata dos critérios para a crítica midiática publicada por esses jornalistas. Cada uma dessas categorias será apresentada nesta seção, incluindo exemplos de publicações de agências de checagem que se encaixem em cada classificação. A coleta das reportagens foi feita a partir de consulta ao site da agência *Aos Fatos* – <https://www.aosfatos.org> – uma das agências de checagem mais antigas e premiadas no Brasil (PAGANOTTI, 2021a; SPINELLI; SANTOS, 2018), signatária do International Fact-Checking Network (IFCN, 2016).

Antes de proceder essa categorização, é importante destacar que, para os objetivos deste estudo, não se fará distinção entre o tradicional “*fact-checking*” [checagem de fatos] de discursos de lideranças políticas, e o chamado “*debunking*” [desmentido], ou verificação de informações que circulam em redes digitais, mas que não provém de fontes oficiais (COMO [...], 2022; OSELAME *et al.*, 2019). Tampouco será necessário distinguir, para a presente análise, as postagens que as agências de checagem autotransmitem como “verificação”, “reportagem”, “análise” ou outros rótulos de distinção. Como se procura,

nesta pesquisa, avaliar os efeitos críticos das agências de checagem e de suas publicações, serão consideradas as verificações de fato *stricto sensu* – ou seja, as postagens em que os checadores verificam informações que já circulavam na esfera pública – e também as reportagens que os jornalistas dessas agências publicam, mas que não tratam somente de verificações – ou seja, são informações novas, apuradas pelos repórteres, usando outras estratégias clássicas do jornalismo, como a entrevista e análise de documentação. Ambos os conteúdos apresentam um potencial de crítica de mídia, e serão avaliados na categorização a seguir, ainda que valha destacar que as verificações são mais frequentes na primeira categoria – das checagens de postagens específicas – e as reportagens se encontram com mais frequência nas outras classificações.

### **Eventos: mensagens refutadas**

Em primeiro lugar, é possível considerar a crítica midiática da checagem de acordo com seu escopo: se ela trata de uma publicação ou discurso específico, se trata de um veículo de comunicação que sistematicamente publique informações falsas, ou se considera, de forma mais ampla, as plataformas digitais em que esse veículo se insere e difunde seus conteúdos. A forma mais simples de verificação de fatos trata da correção de uma *mensagem* específica que esteja sendo difundida pela esfera pública digital – ou seja, trata de *eventos* pontuais, refutando cada informação incorreta. Esse é o caso de refutação realizada pela agência de verificação *Aos Fatos* sobre imagens produzidas digitalmente por plataformas de inteligência artificial retratando o papa Francisco (FAUSTINO, 2023):

Uma imagem viral falsa, que mostra o papa Francisco usando um sobretudo branco de matelassê, foi gerada com o uso de uma ferramenta de inteligência artificial. O conteúdo foi produzido por um artista digital por meio do Midjourney, que gera imagens a partir de comandos de texto. Distorções em áreas como os óculos, as mãos e o cordão do crucifixo do papa indicam que a imagem foi criada artificialmente. Publicações que difundem o conteúdo enganoso acumulavam 250 mil curtidas no Instagram [...]. (FAUSTINO, 2023)

O trecho acima é representativo da atuação principal dos verificadores de fatos (IFCN, 2016): apresenta a informação incorreta e seu canal de difusão, justifica sua relevância – neste caso, apontando a frequência com que o conteúdo conseguiu interações com

usuários nessa rede social – e explica como foi feita a verificação, comprovando a falsidade destas informações – ou seja, o método e o resultado da checagem de fatos. É comum a apresentação de links com as fontes verificadas (no trecho acima, ao mencionar o criador da imagem fake, há link para sua postagem inicial) e a justificativa que comprove a classificação desta mensagem como falsa (Imagem 1).

Como é o caso de outras ferramentas que produzem imagens com o uso de inteligência artificial, o Midjourney gera algumas distorções nas fotos, que podem ser percebidas também na imagem do papa Francisco:

- Há uma distorção no ângulo das lentes dos óculos do papa;
- Há deformações na mão direita;
- A ferramenta não gerou o cordão do crucifixo do lado esquerdo



Figura 1: Trecho da verificação “Foto que mostra papa Francisco com jaqueta branca foi gerada por inteligência artificial” da agência *Aos Fatos*

Fonte: Faustino (2023).

Na imagem acima há uma tentativa de reforçar o resultado da verificação: além de a mensagem do próprio criador da imagem já indicar a falsidade do conteúdo, o checador de fatos também indica sinais de que essa imagem tenha sido manipulada (Figura 1). Tanto a apresentação do método da checagem (indicando as fontes consultadas) quanto a análise

da mensagem verificada apresentam também um efeito pedagógico colateral, indicando ao público algumas pistas e dicas para que tomem cuidado ao lidar com novos conteúdos suspeitos no futuro – o caso das deformações nas mãos (Figura 1) é bastante representativo dessa fragilidade dos aplicativos de manipulação digital de imagens que usam inteligência artificial, o que se mostra um ponto privilegiado de atenção na detecção de conteúdos falsos. Esse efeito pedagógico é reforçado e será mais detalhado nas estratégias finais, apresentadas a seguir nesta análise.

### **Veículos: criadores denunciados**

Um segundo tipo de texto publicado por verificadores de fatos envolve a *denúncia de veículos* específicos que apresentem informações falsas. Assim, não são só mensagens específicas que são alvo de refutação, mas identifica-se um padrão por parte de produtores digitais que publicam sistematicamente informações falsas, e por isso são destacados pelos verificadores de fatos. Essas reportagens, mais do que simples checagens, procuram trazer à luz os produtores que criam e distribuem *fake news* em escala industrial. Essas publicações são identificadas pelos checadores ao identificar referências frequentes para sites ou comunicadores específicos que produzem ou dão maior escala ao distribuir os conteúdos falsos, ao analisar os conteúdos falsos que são denunciados para os checadores, ou que os checadores ativamente identificam entre suas varreduras de redes sociais, aplicativos de mensagens ou plataformas de conteúdos audiovisuais. Nesse sentido, as agências de checagem se posicionam estrategicamente para identificar esses produtores, visto que constroem bancos de dados com conteúdos falsos já verificados em seus portais, e apresentam também um interesse em tentar combater a difusão de desinformação em sua fonte: em vez de refutar *fake news* individualmente, podem denunciar os produtores desses conteúdos, impactando em seu processo de criação ou replicação dessas informações falsas.

Essa também é uma forma de tentar dar sentido, retroativamente, para episódios que tenham envolvido uma grande quantidade de informações falsas. Durante a eleição de 2018, um dos picos de disseminação de *fake news* no Brasil, a agência *Aos Fatos* identificou que os conteúdos falsos que mais viralizaram vinham com frequência de um número bastante restrito de produtores de desinformação (RIBEIRO, 2019):

Sites conhecidos por difundir desinformação estão entre os que mais circularam nas eleições de 2018 em grupos de WhatsApp alinhados à direita e à esquerda, segundo estudo da Northwestern University, nos Estados Unidos. O *Jornal da Cidade Online*, que o *Aos Fatos* revelou usar perfis apócrifos para atacar políticos e magistrados, e o *Plantão Brasil*, ligado a uma série de páginas que veiculam notícias falsas, foram dois dos veículos mais populares identificados no estudo. Os pesquisadores Victor Bursztyn e Larry Birnbaum, do departamento de Ciências da Computação da universidade americana, analisaram 232 grupos de WhatsApp dos dois lados do espectro político e que somavam um total de 45 mil usuários. [...] “Sabendo que o Brasil é o segundo maior mercado do WhatsApp, atrás apenas da Índia, pudemos antecipar que essa rede seria usada como arma eleitoral, uma vez que permite que milhares de grupos pequenos e opacos se conectem com enorme abrangência e relativa sensação de anonimidade”, afirmou Bursztyn ao *Aos Fatos*. (RIBEIRO, 2019)

Neste texto, os checadores discutem um estudo desenvolvido por terceiros, entrevistando pesquisadores que identificaram as fontes das informações falsas mais influentes nas eleições daquele ano. Ao avaliar os links mais compartilhados em grupos de mensagem, os investigadores puderam identificar os sites de onde provinham a maior quantidade de conteúdos problemáticos nessa eleição. Assim, ao destacar esse estudo, a agência de checagens mostra que a difusão de desinformação é articulada e provém de sites específicos – e que poderiam ser combatidos, para reduzir a disseminação da desinformação desde sua fonte, como será discutido nas estratégias a seguir.

Ao mencionar o *Jornal da Cidade Online*, a reportagem faz referência a outro artigo publicado anteriormente pelo *Aos Fatos* (RIBEIRO; MENEZES, 2019), em que a própria agência de verificação já identificara um padrão de uso de perfis falsos para disfarçar a autoria de postagens difamatórias (Figura 2).

Nessa reportagem, os próprios verificadores de fatos argumentavam que a fonte da informação – o site e os supostos autores dos artigos denunciados como falsos – não mereceriam a confiança do leitor, pois usam imagens alteradas digitalmente e outras estratégias para ocultar a verdadeira identidade dos produtores dos conteúdos problemáticos. Nesse texto, além da verificação de imagens – semelhante à analisada na estratégia anterior – os checadores também usaram outras estratégias próprias da verificação, como a verificação em bancos de dados públicos e redes digitais, assim como a consulta às fontes envolvidas na disseminação da desinformação (RIBEIRO; MENEZES, 2019):

Outro forte indício de identidade falsa é que, nos processos em que foram incluídos como réus, esses dois colaboradores do site nunca foram encontrados pela Justiça para a entrega de notificações. Nem mesmo a advogada que os defende em diversos processos, Camila Rosa, conhece ou sabe o paradeiro de Amanda Acosta e Otto Dantas. O editor do Jornal da Cidade Online, José Tolentino, disse nesta terça-feira (2) que não conhece pessoalmente os dois colaboradores. [...] E-mails enviados por Aos Fatos aos endereços informados no site também ficaram sem resposta até a publicação desta reportagem. [...] Por fim, buscas feitas por Aos Fatos em redes sociais, listas telefônicas e textos assinados em outras publicações não geraram resultados que confirmassem a existência dos dois repórteres do Jornal da Cidade Online. (RIBEIRO; MENEZES, 2019)

Por fim, buscas feitas por **Aos Fatos** em redes sociais, listas telefônicas e textos assinados em outras publicações não geraram resultados que confirmassem a existência dos dois repórteres do *Jornal da Cidade Online*.



**Fotos alteradas.** Comparando a imagem do perfil de Otto Dantas no Jornal da Cidade Online (acima, à direita) com uma do banco de imagens Shutterstock (à esquerda), é possível perceber que elas são quase idênticas. No fundo da imagem, à esquerda, há uma porta desfocada, seguida por uma janela larga e uma espécie de objeto de decoração (seta vermelha). Também dá para ver uma parte de uma cadeira logo atrás da pessoa em ambas as fotos, acima do ombro direito (seta preta).

Figura 2: Trecho da reportagem “Jornal da Cidade Online usa perfis apócrifos para atacar políticos e magistrados” da Agência Aos Fatos

Fonte: Ribeiro e Menezes (2019).

O trecho acima mostra como, mesmo nas reportagens que podem se distanciar do objetivo principal das agências de checagem – pois não há a refutação de uma

notícia falsa específica – ainda podemos localizar os mesmos métodos e objetivos da checagem tradicional, apurando as informações para desmascarar conteúdos falsos. Ao focar os emissores das *fake news*, essa abordagem mais ampla retoma uma discussão bastante relevante sobre esse conceito, em sua tradução para o português: autores como Bucci (2018), Frias Filho (2018) e Silva (2018) já defendiam que o problema da desinformação não envolvia somente a divulgação de notícias falsas individuais, mas sim a difusão sistemática de conteúdos falsos com a finalidade de enganar. Silva (2018) inclusive argumentava que seria mais preciso traduzir *fake news* não como “notícias falsas”, mas sim como “noticiário fraudulento” – com isso destacando que o problema estaria focado no emissor mal-intencionado que replica com frequência informações sem garantia de veracidade.

### ***Meios: plataformas criticadas***

Um terceiro tipo de abordagem adotado pelas agências de checagem no combate à difusão de desinformação amplia ainda mais seu escopo, tratando dos meios de comunicação por onde essas mensagens são disseminadas. Assim, essas agências de verificação *criticam plataformas* – como ferramentas de pesquisa (como o Google ou Bing), redes sociais digitais (como Twitter, Facebook, Instagram etc.), aplicativos de mensagens instantâneas (como WhatsApp e Telegram) e canais de difusão de conteúdos audiovisuais (como YouTube e TikTok) –, indicando o quanto as empresas que operam esses espaços ignoram, toleram, ou até mesmo são beneficiadas pelo engajamento resultante dos conteúdos falsos que viralizam nesses espaços.

Como visto no trecho destacado inicialmente na abordagem anterior (RIBEIRO, 2019), ao denunciar criadores de informações falsas os verificadores acabam criticando plataformas usadas por esses fraudadores. Como nas verificações individuais, também é frequente a identificação das plataformas por onde essas fake news circularam; esse efeito pode ser encontrado, indiretamente, em outros modelos já analisados anteriormente. Mas o que se pretende destacar nessa abordagem específica são os artigos produzidos pelos jornalistas que têm como foco principal a crítica ao funcionamento e às normas das plataformas digitais como um todo.

Essa abordagem se alinha aos mecanismos de combate à desinformação defendidos por Ribeiro e Ortellado (2018), que defendem uma intervenção sobre os códigos das plataformas on-line – tanto os códigos digitais, por exemplo, os algoritmos que selecionam os conteúdos, serão exibidos para usuários quanto os códigos de conduta, os termos que definem os comportamentos inaceitáveis e as punições proporcionais para quem abusar das regras nesses espaços digitais. Nesse sentido, os verificadores de fatos apontam falhas no funcionamento dessas plataformas digitais, que ainda permitem a disseminação de conteúdos problemáticos. Ao publicar críticas à operação desses espaços, os jornalistas cobram mudanças para que essas organizações revejam suas normas, de forma a diminuir a disseminação de fake news por meio de seus aplicativos.

Um caso paradigmático dessa abordagem pode ser encontrado na reportagem intitulada “Meta lucra com anúncios de venda de perfis falsos para golpes e propaganda enganosa”, da *Aos Fatos* (LOBATO, 2023):

Falhas na moderação permitiram que a Meta lucrasse com anúncios que oferecem perfis falsos a usuários que foram bloqueados, no Facebook e no Instagram, por terem feito propaganda enganosa. “Cansado dos blocks do Markinho?”, questiona uma das peças, em referência ao cofundador e CEO da Meta, Mark Zuckerberg, retratado em uma caricatura. As propagandas que infringem regras da empresa permanecem no ar, ofertando “perfis prontos para anunciar” que são usados para aplicar golpes e vender serviços fraudulentos. [...] Segundo as políticas de publicidade da Meta, são proibidos “anúncios que promovam produtos, serviços, esquemas ou ofertas que usem práticas identificadas como enganosas ou fraudulentas”, como os que usam “declarações enganosas ou exageradas sobre o sucesso de um produto ou serviço”. [...] As estratégias para burlar a moderação também são vetadas pela Meta, embora continuem sendo usadas pela propaganda irregular, o que garante receitas de publicidade para a empresa. (LOBATO, 2023)

Esse é um caso rico para análise pois inclui muitas camadas de crítica contra o funcionamento das plataformas em um só texto. A reportagem indica inicialmente que existe uma situação problemática envolvendo anúncios de perfis falsos e propagandas enganosas em plataformas digitais; aponta que existem normas nessas mesmas plataformas contra esse tipo de problema, mas que elas não são suficientes ou estão sendo adotadas de forma inadequada; indica que a própria existência desses anúncios de perfis fakes é um efeito colateral de outra medida de combate a fraudes nessas plataformas; por fim,

destaca o conflito de interesses no caso, visto que a plataforma pode obter receitas dos anúncios que deveria ter proibido.

A estrutura desses quatro tópicos são uma síntese das reportagens que criticam a atuação insuficiente das plataformas no combate à desinformação: há um problema; normas precisam ser melhoradas ou sua fiscalização deve ser expandida; o combate a esse cenário tem efeitos colaterais, criando novos problemas; o combate a esse conteúdo problemático pode não se alinhar com os interesses econômicos da plataforma, que lucra com o engajamento com essas publicações.

Mas há casos ainda mais drásticos, em que as próprias plataformas digitais diretamente incentivam a produção e difusão de desinformação. É o caso de reportagem sobre o incentivo da plataforma *YouTube* para que seus produtores de conteúdos filmassem vídeos críticos ao chamado “Projeto de Lei das Fake News”<sup>2</sup> (BORTOLON *et al.*, 2023).

“Já pensou se você gosta de futebol e o governo decide que futebol não é bom para você e começa a remover todos os canais e conteúdos de futebol que existem na internet?”, questionou o dono de um canal do YouTube especializado em marketing digital em vídeo contrário ao PL 2.630/2020, o “PL das Fake News”. O conteúdo, publicado no dia 30 de abril, se baseia em argumentos enganosos usados pelo YouTube em post publicado em seu blog oficial cinco dias antes, na data em que foi aprovada a tramitação em regime de urgência na Câmara. No mesmo dia, a empresa enviou aos criadores brasileiros um email repleto de desinformação, com um chamado para que produzissem vídeos alinhados ao ponto de vista dela [...]. Incentivados pela big tech, youtubers publicaram a partir de então vídeos com a hashtag oficial promovida pela empresa (#MaisDebatePL2630). [...] A falta de familiaridade da maior parte dos criadores com a discussão pode ser notada por equívocos como citar o projeto de lei errado ou afirmar que o texto já foi aprovado pelo Congresso. Alguns youtubers chegaram a exibir e analisar na tela o texto antigo da norma em vez do relatório apresentado no final de abril pelo deputado Orlando Silva (PC do B-SP), versão atualmente em debate. (BORTOLON *et al.*, 2023)

Esse é um caso em que as plataformas são acusadas de ocupar também o papel de produtoras e incentivadoras ativas da disseminação de desinformação, e não só de espaços de circulação de conteúdos produzidos pelos usuários. A crítica dos verificadores de fatos, nesse caso, vai além da negligência na fiscalização dos conteúdos problemáticos que

---

2 Para mais informações sobre o Projeto de Lei 2.630, apelidado de “PL das Fake News”, ver Moraes (2021), Paganotti (2023), Farias *et al.* (2022).

circulam nesses espaços, incluindo também a denúncia do fomento direto de informações incorretas ou descontextualizadas como uma reação política às propostas de controle legal sobre o funcionamento dessas próprias plataformas, como será visto a seguir.

### **Controle: regulações propostas**

A quarta função da verificação de fatos pode ser encontrada em sua *cobertura e pressão sobre propostas de controle* dos meios de comunicação. Nesse sentido, os verificadores de fatos abrem ainda mais o escopo de sua atuação, tratando das instituições sociais que influenciam as circunstâncias e os modelos de produção midiática. Esse é o caso de reportagens sobre o debate legislativo de novos projetos de lei que tratam da desinformação, como o chamado PL das Fake News, mencionado no tópico anterior:

Empresas que figuram entre as de maior faturamento do mundo, como o Google e a Meta, e as principais companhias brasileiras de mídia, como o Grupo Globo e o Grupo Record, protagonizam hoje nos bastidores de Brasília um embate sobre a regulamentação das redes sociais. [...] A briga é pelos corações e mentes de tomadores de decisão que, desde os ataques golpistas de 8 de janeiro, consideram urgente aumentar o controle sobre as plataformas. [...] Impactados pela queda de suas receitas publicitárias, os grandes grupos de mídia nacionais cobram maior responsabilização das redes sociais pelo conteúdo, ao mesmo tempo em que tentam emplacar uma proposta que obrigue as redes sociais a pagar pelo trabalho jornalístico. (RUDNITZKI; LOBATO, 2023)

Com essa cobertura, as agências de checagem procuram acompanhar – e influenciar – a definição de novas leis que definam responsabilidades e direitos acerca da comunicação digital, um processo que impacta diretamente em sua produção jornalística e que pode atuar de forma complementar no combate aos difusores de desinformação.

Nessa mesma função de controle institucional encontram-se as reportagens que tratam das investigações criminais e punições contra produtores de desinformação (RIBEIRO *et al.*, 2021). Dar destaque para essas notícias permite aos verificadores divulgarem ao público geral – e aos difusores de desinformação – que *fake news* podem trazer consequências bastante negativas: além de reforçar o alinhamento vigilante dos jornalistas na denúncia de desvios que finalmente são punidos pela justiça, essas reportagens podem ter um efeito de dissuadir quem cogitava compartilhar notícias falsas, com o receio de punições futuras, um efeito normativo e formativo que será discutido a seguir.

Outra forma de pressão por controle social passa ao largo das instituições legais, mas envolve também a fiscalização de códigos e a punição de quem não respeita as regras. Muitas verificações e checagens são usadas por movimentos sociais como o *Sleeping Giants Brasil* para justificar suas escolhas de sites que difundem notícias falsas e discurso discriminatório, desrespeitando termos de conduta das plataformas digitais – o próprio *Aos Fatos* foi citado na primeira campanha de desmonetização desse movimento no Brasil (PAGANOTTI, 2021 b, p. 7), e a agência passou também a cobrir as pressões do grupo para que anunciantes removessem o apoio financeiro de páginas problemáticas (NALON, RIBEIRO, 2020).

### **Recepção: público instruído**

Um quinto efeito da checagem envolve seu papel educacional, alertando e preparando seu público para uma recepção mais criteriosa e cautelosa de conteúdos suspeitos on-line. Como já visto na primeira função – a verificação episódica de mensagens falsas – ao explicar os métodos, objetivos e resultados da verificação, os checadores já mostram ao público como a apuração jornalística deve ser feita na prática. Essa educação midiática mostra os bastidores do trabalho jornalístico e valoriza a práxis própria do profissional da imprensa, mostrando ao público o diferencial da informação apurada por veículos que indicam fontes verificáveis – um diferencial em relação à proliferação de postagens sem indicação de autoria ou referências claras.

Além disso, os verificadores também produzem materiais didáticos mostrando como a verificação de fatos é feita pelos profissionais, sinalizando como essas mesmas estratégias podem ser replicadas pelo público ao encontrar conteúdos suspeitos on-line (Figura 3).

O uso de recursos didáticos, como histórias em quadrinhos (Figura 3) ou produtos interativos, reforça essa pedagogia midiática. Ferrari (2021) já indicou como o letramento midiático pode passar pela adoção de materiais didáticos adaptados de diferentes fontes, incluindo materiais desenvolvidos com finalidade didática explícita – os Recursos Educacionais Abertos, como os quadrinhos da *Aos Fatos* – ou indireta, apropriando materiais audiovisuais como ponto de partida para análise crítica e discussão em espaço escolar. Na análise de Ferrari (2021), os guias, conteúdos explicativos e manuais em quadrinhos produzidos pela *Aos Fatos* podem assim ser mais facilmente adaptados por docentes, trazendo esses

produtos midiáticos com linguagem apropriada para os públicos da educação básica, que ainda carecem de material sobre esse tema em livros didáticos – mesmo considerando-se que a reflexão sobre a desinformação e o cuidado com as fontes já estão presentes na recentemente aprovada Base Nacional Comum Curricular.



A tarefa de verificar se uma informação é verdadeira ou não muitas vezes é bastante intrincada. Enquanto algumas peças de desinformação apresentam **montagens grosseiras**, facilmente identificadas como falsas, outras são mais refinadas e entremeiam informações verdadeiras com dados falsos ou distorcidos, citam personagens desconhecidos e descontextualizam fotos reais e difíceis de serem rastreadas.

Figura 3: Conteúdo “Desenhamos fatos sobre os desafios da checagem”, da *Aos Fatos*

Fonte: Menezes (2019).

### **Metacrítica: checadores verificados**

Finalmente, um sexto processo volta a crítica aos emissores da verificação: os próprios checadores de fatos passam a ser avaliados e criticados. Verificações podem se mostrar incorretas ou imprecisas, sendo contestadas pelo público, por outros veículos ou por atores presentes no debate público (MIGUEL, 2019). Também há uma considerável

desconfiança sobre o poder dos verificadores de fatos (ALBUQUERQUE, 2021), seja por reforçar discursivamente a função de *gatekeeper* da imprensa sobre o que merece ou não ser debatido on-line, seja por muitas dessas agências trabalharem junto a plataformas digitais para verificar conteúdos denunciados por usuários, o que pode resultar na diminuição de visibilidade, remoção de postagens e até no banimento de contas reincidentes. Há casos drásticos em que checagens foram contestadas na justiça, em processos de difamação – em que divulgadores de informações falsas procuram reparação por se sentirem ofendidos pela acusação de que teriam faltado com a verdade. A própria *Aos Fatos* já enfrentou processos semelhantes, e chegou a ser condenada em instâncias inferiores, tendo que remover suas checagens (PAGANOTTI, 2021a).

Também há casos em que as agências de checagem se contrapõem a outras iniciativas de resposta à desinformação, tentando com isso criticar a apropriação indevida do sentido dado à checagem e sua confusão com refutações ou respostas institucionais:

Em meio à discussão sobre a regulação das redes, a Secom (Secretaria Especial de Comunicação) da Presidência da República lançou o site Brasil Contra Fake, autodescrito como um repositório de “respostas para as principais fake news envolvendo o governo federal”. Desde que entrou em funcionamento, no entanto, o site misturou no mesmo lugar textos produzidos por veículos de checagem e posicionamentos institucionais do governo, sem clara distinção. A mistura de peças de comunicação oficial com o jornalismo profissional produzido por empresas como este Aos Fatos, Agência Lupa e Fato ou Fake, citados no site estatal, pode causar confusão entre o que é checagem de fatos e o que é posicionamento do governo. Isso acontece por três motivos principais: A iniciativa estatal não deixa claro quais os critérios usados para selecionar e desmentir os boatos; O Estado é fonte de informação, ou seja, é quem tem dados oficiais que podem corroborar ou não com os fatos e, desse modo, derrubar ou confirmar a veracidade de uma alegação; O governo é parte interessada, porque usa o site Brasil Contra Fake para desmentir alegações que tratam apenas de suas ações. É, portanto, um instrumento de relações públicas, e não jornalismo. (MENEZES, 2023)

Nesses casos, podemos argumentar que a função de crítica de mídia se volta contra o próprio processo da checagem, seja por sua contestação, por sua proibição, ou pela disputa de seu sentido legítimo. São casos de *metacrítica*, em que a crítica midiática se dá também no espaço dos meios de comunicação, reflete sobre essa inserção midiática e foca os critérios adotados nos julgamentos do que é ou não apropriado (PAGANOTTI; SOARES, 2019) – ou seja, faz uma crítica da forma como a crítica foi feita, em espaço igualmente midiaticizado.

## Considerações finais

Inspirado na clássica estrutura dos processos comunicacionais e suas funções, esboçada por Lasswell (1975), localizando cada uma das seis funções da crítica na checagem de fatos e sua correlação com os elementos básicos da comunicação, é possível organizar um quadro-síntese (Figura 4).

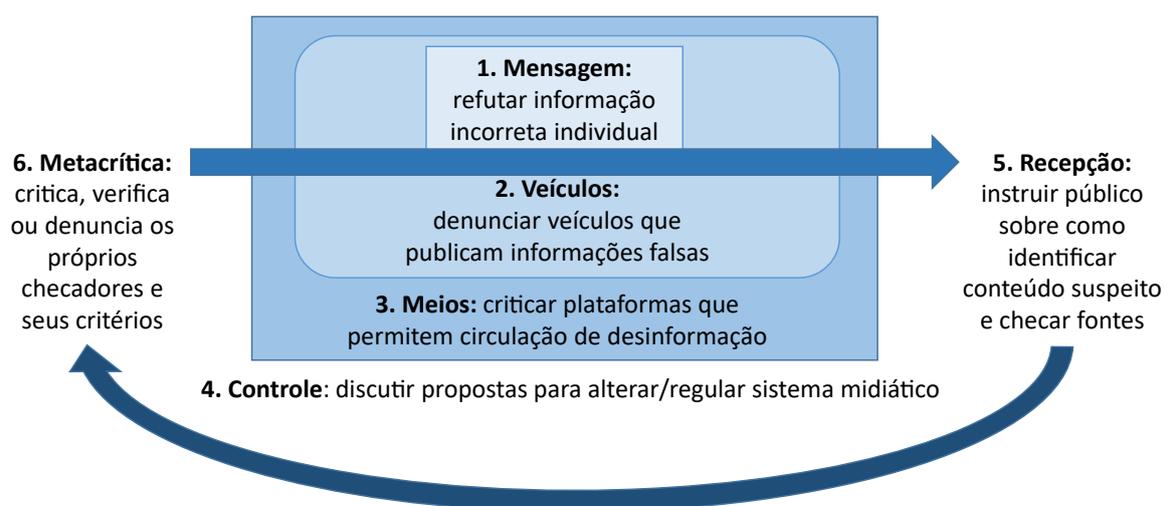


Figura 4: Quadro com estrutura e funções da checagem de fatos como crítica de mídia

Fonte: elaborado pelo autor com base na estrutura de Lasswell (1975).

Por meio do quadro apresentado na Figura 4, é possível compreender melhor a dinâmica entre as partes analisadas anteriormente, de forma sintética, enumerando as funções da checagem de fatos em grau de complexidade e abrangência, a partir dos alvos de checagem. Em primeiro lugar, com alvo na mensagem, há a refutação específica de informações incorretas individuais – a verificação de fatos tradicional –, apresentando os métodos e fontes consultadas para comprovar a falsidade do conteúdo verificado. Em segundo lugar, no nível dos veículos, há a denúncia de produtores (como páginas on-line, perfis em redes sociais, grupos de mensagens ou canais em plataformas audiovisuais) que publicam e difundem informações falsas. Em terceiro lugar, ao tratar dos meios de comunicação, há a crítica das plataformas digitais (redes sociais, aplicativos de mensagens, ferramentas de busca e plataformas audiovisuais) que permitem a circulação de desinformação. Em quarto lugar, no contexto das normas e instituições, há o foco no controle, discutindo propostas para alterar o sistema

mediático por meio de leis ou alterações no funcionamento das plataformas digitais. Em quinto lugar, focando na recepção, procura-se educar o público sobre como identificar e verificar informações e suas fontes. Por fim, voltando a crítica ao próprio emissor, temos a metacrítica, que verifica, desconfia, contrapõe-se ou denuncia a atuação dos checadores de fatos.

Após o esboço da presente categorização, futuros estudos podem partir dessa proposta de tipologia e identificar frequências de cada categoria na cobertura de uma agência de checagem específica, ou comparar funções entre agências diferentes. Pode ser possível também avaliar, em coberturas temáticas específicas, a predominância ou ausência de algumas dessas funções específicas.

## Referências

ALBUQUERQUE, Afonso. As fake news e o Ministério da Verdade Corporativa. *Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura*, São Cristóvão, v. 23, n. 1, p. 124-141, 2021. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/14670>. Acesso em: 20 maio 2023.

BORTOLON, Bianca; LOBATO, Gisele, BARBOSA, João; MANGABEIRA, Milena. YouTube incentivou criadores a reproduzirem desinformação sobre 'PL das Fake News'. *Aos Fatos*, [S. l.], 29 maio 2023. Disponível em: <https://www.aosfatos.org/noticias/youtube-incentivou-desinformacao-pl-das-fake-news>. Acesso em: 20 maio 2023.

BUCCI, Eugênio. Pós-política e corrosão da verdade. *Revista USP*, São Paulo, n. 116, p. 19-30, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/146574>. Acesso em 20 maio 2023.

Como a Lupa faz suas checagens? *Agência Lupa*, [S. l.], 27 jul. 2022. Disponível em: <https://lupa.uol.com.br/institucional/2015/10/15/como-fazemos-nossas-checagens>. Acesso em 20 maio 2023.

FAUSTINO, Marco. Foto que mostra papa Francisco com jaqueta branca foi gerada por inteligência artificial. *Aos Fatos*, [S. l.], 27 mar. 2023. Disponível em: <https://www.aosfatos.org/noticias/falso-foto-papa-francisco-jaqueta-branca>. Acesso em: 20 maio 2023.

FARIAS, Luiz Alberto de; DAMASCENO, Marcelo Simões; JULIOTTI, Renata Elias. PL das fake news: análise da tramitação do regramento de combate à desinformação no Brasil. *Paraná Eleitoral: Revista Brasileira de Direito Eleitoral e Ciência Política*, Curitiba, v. 12, n. 1, p. 106-131, 2022. Disponível em: <https://www.tre-pr.jus.br/institucional/revista-parana-eleitoral/revistas-e-livros/revista-parana-eleitoral-v-12-n-1-2023>. Acesso em: 20 maio 2023.

FERRARI, Pollyana. Panorama da educação midiática em tempos de fake news: os Recursos Educacionais Abertos como boas práticas de literacia. *Questões Transversais*, São Leopoldo, v. 8, n. 16, 2021. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/questoes/article/view/18583>. Acesso em: 20 maio 2023.

FRIAS FILHO, Otavio. O que é falso sobre fake news. *Revista USP*, São Paulo, n. 116, p. 39-44, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/146576>. Acesso em: 20 maio 2023.

HAIGH, Maria; HAIGH, Thomas; KOZAK, Nadine I. Stopping fake news. *Journalism Studies*, 2017. DOI: 10.1080/1461670X.2017.1316681.

IFCN. International Fact-Checking Network's code of principles. *Poynter*, St. Petersburg, 2016. Disponível em: <https://ifcncodeofprinciples.poynter.org>. Acesso em: 20 maio 2023.

LASSWELL, Harold D. A estrutura e a função da comunicação na sociedade. In: COHN, G. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Nacional, 1975. p. 105-117.

LOBATO, Gisele. Meta lucra com anúncios de venda de perfis falsos para golpes e propaganda enganosa. *Aos Fatos*, [S. l.], 22 jun. 2023. Disponível em: <https://www.aosfatos.org/noticias/meta-lucra-anuncios-perfis-falsos>. Acesso em: 20 maio 2023.

MENEZES, Luiz Fernando. Desenhamos fatos sobre os desafios da checagem. *Aos Fatos*, [S. l.], 20 dez. 2019. Disponível em: <https://www.aosfatos.org/noticias/desenhamos-fatos-sobre-os-desafios-da-checagem>. Acesso em: 20 maio 2023.

MENEZES, Luiz Fernando. Por que governos não fazem checagem de fatos. *Aos Fatos*, 6 abr. 2023. Disponível em: <https://www.aosfatos.org/noticias/por-que-governos-nao-fazem-checagem-de-fatos>. Acesso em: 20 maio 2023.

MIGUEL, Luis Felipe. Jornalismo, polarização política e a querela das fake news. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 46-58, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2019v16n2p46>. Acesso em: 20 maio 2023.

MORAES, Maíra Martins. *Fake News: Polissemas e polivalências no poder legislativo brasileiro*. 2021. 214 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/42239>. Acesso em: 20 maio 2023.

NALON, Tai; RIBEIRO, Amanda. Como sete sites lucraram com anúncios no Google ao publicar desinformação sobre a pandemia. *Aos Fatos*, [S. l.], 21 maio 2020. Disponível em: <https://www.aosfatos.org/noticias/como-sete-sites-lucraram-com-anuncios-no-google-ao-publicar-desinformacao-sobre-pandemia>. Acesso em: 20 maio 2023.

OLIVEIRA, Aline Barbosa; ASSIS, Cássia Lobão. “Fato ou Fake”, uma tentativa de retorno ao gatekeeper. *Revista UNINTER de Comunicação*, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 4-14, 2020. Disponível em: <https://www.revistasuninter.com/revistacomunicacao/index.php/revista/article/view/787>. Acesso em: 20 maio 2023.

OSELAME, Mariana Corsetti; RODEMBUSCH, Rodrigo Severo; CLOSS, Matheus Pereira. Terceirização da apuração jornalística: o método de checagem da Agência Lupa aplicado à rotina do Jornal do Comércio. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 42., 2019, Belém. *Anais eletrônicos [...]*. São Paulo: Intercom, 2019. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0462-1.pdf>. Acesso em: 20 maio 2023.

PAGANOTTI, Ivan. “Notícias falsas”, problemas reais: propostas de intervenção contra noticiários fraudulentos. In: COSTA, M. C. C.; BLANCO, P. (org.). *Pós-tudo e crise da democracia*. São Paulo: ECA-USP, 2018. p. 96-105.

PAGANOTTI, Ivan. Censura entre crítica, checagem e controle: divergências sobre verificação de fatos e classificações de “notícias falsas” em disputas judiciais entre a agência Aos Fatos e veículos midiáticos. In: SCABIN, N. L. C.; LEITE, A. L. (org.). *Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão no século XXI: Modos censórios, resistências e debates emergentes*. São Paulo: Intercom; Gênio Editorial, 2021a. p. 52-77. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/uploads/wysiwyg/comunicacao-midias-e-liberdade-de-expressa-no-seculo-xxi.pdf>. Acesso em: 20 maio 2023.

PAGANOTTI, Ivan. Expressão, exposição, exploração, explicação e exemplos no caso Sleeping Giants Brasil: critérios para definir alvos em campanhas de desmonetização de sites com notícias falsas e discurso de ódio. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 44., 2021, Recife. *Anais [...]*. São Paulo: Intercom, 2021b. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt8-le/ivan-paganotti.pdf>. Acesso em: 20 maio 2023.

PAGANOTTI, Ivan. Reações e impactos do “Projeto de Lei das Fake News” sobre o trabalho dos jornalistas. *Revista Eco-Pós*, v. 26, n. 1, p. 211-236, 2023. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/28037](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/28037). Acesso em: 20 maio 2023.

PAGANOTTI, Ivan; SOARES, Rosana de Lima. A meta para a crítica da/na mídia em abordagens metacríticas. *MATRIZES*, v. 13, n. 2, p. 131-153, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i2p131-153>. Acesso em: 20 maio 2023.

RIBEIRO, Amanda. Sites de fake news foram os mais populares em grupos de WhatsApp nas eleições. *Aos Fatos*, [S. l.], 1 ago. 2019. Disponível em: <https://www.aosfatos.org/noticias/sites-de-fake-news-foram-os-mais-populares-em-grupos-de-whatsapp-nas-eleicoes>. Acesso em: 20 maio 2023.

RIBEIRO, Amanda; MENEZES, Luiz Fernando. Jornal da Cidade Online usa perfis apócrifos para atacar políticos e magistrados. *Aos Fatos*, [S. l.], 4 jul. 2019. Disponível em: <https://www.aosfatos.org>.

org/noticias/jornal-da-cidade-online-usa-perfis-apocrifos-para-atacar-politicos-e-magistrados. Acesso em: 20 maio 2023.

RIBEIRO, Amanda; LAGO, Cecília do; ELY, Débora; BARBOSA, João; FAUSTINO, Marco; PACHECO, Priscila. Como 14 canais punidos pelo TSE amplificaram narrativas pró-voto impresso no YouTube. *Aos Fatos*, [S. l.], 18 ago. 2021. Disponível em: <https://www.aosfatos.org/noticias/como-14-canais-punidos-pelo-tse-amplificaram-narrativas-pro-voto-impresso-no-youtube>. Acesso em: 20 maio 2023.

RIBEIRO, Márcio Moretto; ORTELLADO, Pablo. O que são e como lidar com as notícias falsas. *SUR*, São Paulo, n. 27, v. 15, n. 27, p. 71-83, jul. 2018. Disponível em: [www.sur.conectas.org/o-que-sao-e-como-lidar-com-as-noticias-falsas](http://www.sur.conectas.org/o-que-sao-e-como-lidar-com-as-noticias-falsas). Acesso em: 20 maio 2023.

RUDNITZKI, Ethel; LOBATO, Gisele. Debate nos Três Poderes sobre regulação das redes mobiliza ações de lobby do Google à Globo. *Aos Fatos*, [S. l.], 30 mar. 2023. Disponível em: <https://www.aosfatos.org/noticias/regulacao-redes-sociais-lobby>. Acesso em: 20 maio 2023.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. Imprensa livre é remédio contra 'fake news'. *Rádio USP*, São Paulo, 2 abr. 2018. Disponível em: [www.jornal.usp.br/atualidades/imprensa-livre-e-remedio-contrafake-news](http://www.jornal.usp.br/atualidades/imprensa-livre-e-remedio-contrafake-news). Acesso em: 20 maio 2023.

SILVA, Gislene; SOARES, Rosana de Lima. Para pensar a crítica de mídias. *Famecos*, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 820-839, 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/14644/10797>. Acesso em: 20 maio 2023.

SPINELLI, Egle Müller; SANTOS, Jéssica de Almeida. Jornalismo na era da pós-verdade: fact-checking como ferramenta de combate às fake news. *Observatório*, Palmas, v. 4, n. 3, p. 759-782, 2018. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/view/4629>. Acesso em: 20 maio 2023.

submetido em: 14 jul. 2023 | aprovado em: 17 jul. 2023