



NARRATIVAS MIDIÁTICAS

CRÍTICA DAS REPRESENTAÇÕES E MEDIAÇÕES

ROSANA DE LIMA SOARES
MAYRA RODRIGUES GOMES
(ORGANIZADORAS)

NARRATIVAS MUDIÁTICAS

CRÍTICA DAS REPRESENTAÇÕES E MEDIAÇÕES

ROSANA DE LIMA SOARES
MAYRA RODRIGUES GOMES
(ORGANIZADORAS)

SÃO PAULO
2020

NARRATIVAS MIDIÁTICAS

CRÍTICA DAS REPRESENTAÇÕES E MEDIAÇÕES

AUTORAS E AUTORES

Aline Silva de Senzi, Amanda Souza de Miranda,
Andrea Limberto, Caio Lamas, Cíntia Liesenberg,
Eduardo Paschoal de Sousa, Eliza Bachega Casadei,
Fernanda Elouise Budag, Gislene Silva, Ivan Paganotti,
Juliana Doretto, Juliana Malacarne de Pinho, Larissa Rosa,
Mayra Rodrigues Gomes, Nara Lya Cabral Scabin,
Natalia Engler Prudencio, Rodrigo Guimarães,
Renata Carvalho da Costa, Rosana de Lima Soares, Sílvio Anaz,
Sofia Franco Guilherme, Thiago Siqueira Venanzoni,
Viviane Garbelini Cardoso

1ª EDIÇÃO

DOI 10.11606/9786588640081

**SÃO PAULO
2020**

EXPEDIENTE

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Diretor da ECA-USP: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Vice-Diretora da ECA-USP: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais:
Prof. Dr. Eduardo Vicente

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação:
Profa. Dra. Roseli Aparecida Fígaro Paulino

Expediente da edição

Organização: Rosana de Lima Soares e Mayra Rodrigues Gomes

Coordenação editorial: Rosana de Lima Soares

Preparação de originais e revisão: MidiAto

Edição de texto: Andrea Limberto

Revisão final: Fernanda Elouise Budag, Larissa Rosa e Nara Lya Cabral Scabin

Projeto visual, capa e diagramação: Eduardo Paschoal de Sousa

Selo Kritikos

MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas

Coordenação Editorial:

Rosana de Lima Soares

Conselho Científico:

Ana Lucia Enne (Universidade Federal Fluminense)
Bernadette Lyra (Universidade Federal do Espírito Santo)
Eduardo Morettin (Universidade de São Paulo)
Eduardo Vicente (Universidade de São Paulo)
Felipe Muanis (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Gislene Silva (Universidade Federal de Santa Catarina)
Gustavo Souza (Universidade Paulista)
José Carlos Marques (Universidade Estadual Paulista)
José Luiz Aidar Prado (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
Laura Loguercio Cánepa (Universidade Anhembi Morumbi)
Lucia Leão (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
Marcio Serelle (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)
Maurício de Bragança (Universidade Federal Fluminense)
Mayra Rodrigues Gomes (Universidade de São Paulo)
Rogério de Almeida (Universidade de São Paulo)
Rosamaria Luiza de Mello Rocha (Escola Superior de Propaganda e Marketing)
Samuel Paiva (Universidade Federal de São Carlos)
Sílvia Helena Simões Borelli (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
Vander Casaque (Universidade Metodista de São Paulo)
Vera Follain de Figueiredo (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)
Vera Regina Veiga França (Universidade Federal de Minas Gerais)

Conselho Editorial:

Aline Silva de Senzi (ECA/Universidade de São Paulo)
Andrea Limberto (Senac São Paulo)
Caio Túlio Padula Lamas (ECA/Universidade de São Paulo)
Cíntia Liesenberg (Pontifícia Universidade Católica de Campinas)
Cláudio Rodrigues Coração (Universidade Federal de Ouro Preto)
Daniele Gross Ramos (ECA/Universidade de São Paulo)
Eduardo Paschoal de Sousa (ECA/Universidade de São Paulo)
Eliza Casadei (Escola Superior de Propaganda e Marketing)
Felipe Polydoro (Universidade de Brasília)
Fernanda Elouise Budag (Faculdade Paulus de Comunicação)
Ivan Paganotti (Universidade Metodista de São Paulo)
José Augusto Mendes Lobato (Universidade São Judas)
Juliana Doretto (Pontifícia Universidade Católica de Campinas)
Juliana Magalhães e Ribeiro Gusman (ECA/Universidade de São Paulo)
Nara Lya Cabral Scabin (Universidade Anhembi Morumbi)
Natalia Engler Prudencio (ECA/Universidade de São Paulo)
Renata Carvalho da Costa (ECA/Universidade de São Paulo)
Sílvio Anaz (ECA/Universidade de São Paulo)
Sofia Franco Guilherme (ECA/Universidade de São Paulo)
Thiago Siqueira Venanzoni (ECA/Universidade de São Paulo)
Viviane Garbelini (ECA/Universidade de São Paulo)

SUMÁRIO

Prefácio	10
Beth Saad	
Apresentação	13
1. Os chamados e as aventuras em nossos tempos, ou das personagens que privilegiamos	19
Mayra Rodrigues Gomes	
2. O mal-estar na representação: das lutas identitárias ao reconhecimento social	40
Rosana de Lima Soares e Thiago Siqueira Venanzoni	
3. A engrenagem da noticiabilidade	66
Gislene Silva	
4. “Batalha do pequeno coração valente”: o jornalismo e as crianças com problemas cardíacos	89
Renata Carvalho da Costa e Juliana Doretto	
5. Representações circulantes em <i>Cora Coralina – Todas as vidas</i>	107
Cíntia Liesenberg e Sofia Franco Guilherme	
6. Os limites dos feminismos midiáticos: feminismos e questões de gênero em <i>Mulher-Maravilha</i>	125
Natalia Engler Prudencio	

7. Representações da maternidade em <i>Como nossos pais</i>	141
Juliana Malacarne de Pinho	
8. Tensionamentos discursivos e a circulação crítica de <i>Cidade dos homens</i>	161
Eduardo Paschoal de Sousa e Nara Lya Cabral Scabin	
9. Políticas de representação do sistema de justiça penal: os casos de <i>Justiça e Sem pena</i>	189
Aline Silva de Senzi e Caio Lamas	
10. Representações de assédio sexual no documentário <i>Chega de FiuFiu</i>	214
Vivyane Garbelini Cardoso	
11. Em deslocamento: mapas identitários em narrativas brasileiras contemporâneas sobre migrantes	234
Andrea Limberto e Fernanda Elouise Budag	
12. Convenções do estilo jornalístico em proto-fake news: entre padronizações, réplicas, emulações, paródias e fraudes	256
Eliza Bachega Casadei e Ivan Paganotti	
13. Uma proposta para a análise de objetos audiovisuais	282
Amanda Souza de Miranda	

14. Documentário como resultado de conversas: uma genealogia do discurso sobre o documentário no Brasil **303**

Rodrigo Guimarães

15. A mobilização de afetos por meio das construções discursivas do personagem Arthur Fleck e da sociedade de Gotham no filme *Coringa* **326**

Larissa Rosa

16. Entretenimento, cultura da participação e as séries de TV **341**

Sílvio Anaz

Sobre Kritikos **356**

Sobre MidiAto **357**

PREFÁCIO

Beth Saad¹

Nestes tempos de digitalização da sociedade, do mundo, da vida, nada tão central e necessário como a comunicação. Nada tão poderoso como os processos de comunicação que pautam nossas sociabilidades cotidianas. Nada tão concreto como as possibilidades de expressão de opiniões e ideias – para o bem ou para o mal.

E nessa centralidade da comunicação é mais do que oportuna a existência de grupos acadêmicos que estudam, pesquisam, formam pessoas e alimentam a sociedade com seus frutos. É o caso do **MidiAto**, grupo de pesquisa da ECA/USP que já vem por 10 anos realizando sua tarefa de forma brilhante, construindo e disseminando saberes sobre os diferentes aspectos da linguagem que todos praticamos em um contemporâneo baseado em múltiplas experiências de midiatização e também de mediação. Experiências que hoje trafegam por plataformas sociais digitais, que impõem comportamentos e formas de expressão. Experiências que, por estarem em tais espaços, têm um enorme potencial de serem mediadas por máquinas, seus algoritmos limitadores e suas inteligências artificialmente construídas. Experiências que necessitam de alicerces do conhecimento humano para serem compreendidas e bem utilizadas.

A produção de conhecimento gerada pelos pesquisadores do **MidiAto** tem se dedicado a explicar a importância das linguagens – dispositivos essenciais para a

¹Professora Titular Sênior da ECA-USP e coordenadora do Grupo de Pesquisa COM+ (<http://www.commais.org/>).

comunicação e a sociabilidade num mundo de conexões, interações e expressões quase sempre mediatizadas e maquínicas. Os pesquisadores do **MidiAto** nos reforçam continuamente a ideia amplificada do campo das linguagens – o uso de diferentes dispositivos comunicacionais para dar sentido e significado às representações sociais – textos, discursos, imagens, audiovisuais, gráficos e animações e até mesmo expressões robotizadas fazem parte de seu campo de atuação.

Esta publicação comemorativa traça o percurso dos saberes produzidos pelo **MidiAto** em seus três eixos de estudos: passando pelas diversas vertentes teóricas que sustentam cada face do campo da Comunicação e suas correlações com os demais campos das humanidades; criando um olhar mais aprofundado para os estudos das imagens e respectivas representações nos suportes e dispositivos; e, a partir destes, buscando as correlações resultantes analisadas por meio das representações da alteridade, do impacto e significado dos conteúdos utilizados nas práticas sociais.

Não é possível promover a compreensão de sentidos e significados das práticas sociais contemporâneas sem um posicionamento crítico e reflexivo sobre elas. Aqui tomo por referência o pensamento do professor e pesquisador português Moisés Lemos Martins afirmando que “não existe uma linguagem neutra, uma linguagem sem história, nem memória”. Portanto, não existem estudos de qualidade sobre as linguagens das representações sociais sem olhares de crítica sobre a produção e o impacto nos respectivos sentidos e significados. E a presente publicação é, definitivamente, um conteúdo da maior qualidade, que contribui diretamente para nosso entendimento de um contemporâneo social em convulsão.

Assim, os pesquisadores do **MidiAto** focaram, neste livro, análises sobre representações das alteridades, das migrações, da justiça ante a violência social, dos grupos identitários, das questões de gênero e etnias, das produções culturais e midiáticas. Com isso, temos acesso e entendimento sobre a amplitude dos estudos de linguagem e de como os mesmos são centrais na formação de um coletivo social mais integrado, solidário e forte em suas expressões.

É de se destacar no conteúdo da publicação as análises sobre como as mídias reportam e constroem narrativas sobre nosso cotidiano. Como estes processos retratam – por meio de filmes, programas televisivos, reportagens jornalísticas ou narrativas nas plataformas sociais – realidades e representações editorializadas ou até mesmo distorcidas sobre, por exemplo, a ação da justiça criminal, a atenção à infância ou os processos migratórios cada mais visíveis e complexos. E como as análises apresentadas podem contribuir para a formação de opiniões mais imparciais e realistas.

Para além da produção acadêmica é fundamental falarmos do **MidiAto** enquanto coletivo humano. Aquilo que o grupo produz e dissemina é fruto do esforço e engajamento de suas lideranças – as professoras Rosana de Lima Soares e Mayra Rodrigues Gomes, que vêm ao longo destes mais de dez anos, conduzindo, orientando e formando um conjunto coerente e coeso de pesquisadores em iniciação científica, mestrado, doutorado e pós-doutorado, muitos deles presentes nesta publicação. Muitos deles replicando e multiplicando os saberes em outras instituições país afora.

Leitores de *Narrativas midiáticas – Crítica das representações e mediações* irão perceber, já a partir do primeiro texto, a qualidade do capital humano e acadêmico do grupo de pesquisa **MidiAto**. E que venham os próximos 10 anos!

APRESENTAÇÃO

Em abril de 2019, o grupo de pesquisa **MidiAto** realizou seu III Simpósio Linguagem e Práticas Midiáticas, na Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA/USP). Nele foi enfatizada a prevalência da concepção de uma crítica da mídia voltada para questões relativas às políticas da representação e às mediações na cultura que desafiam concepções teórico-metodológicas em favor de objetos empíricos híbridos, acolhidos dentro de um entendimento amplo sobre o domínio do político, da cultura, do popular e da mobilização social nas pesquisas em comunicação. O evento celebrou os 10 anos do grupo e contou com pesquisadores e pesquisadoras de diferentes gerações, o que nos permitiu percorrer um arco de conexões entre o passado e o presente de um campo comunicacional, midiático e social refletido nas pesquisas individuais e coletivas.

Esse percurso histórico foi recuperado na retomada dos principais eixos norteadores do **MidiAto** que, ao longo do tempo, tem contado com a participação de diversos pesquisadores e pesquisadoras, seja como estudantes ou investigadores, em um processo contínuo de formação e atualização. As atividades realizadas e os resultados alcançados são fruto de um esforço coletivo e visam não apenas analisar temas e problemas singulares no campo da comunicação, mas, ainda, revelar o comprometimento dos sujeitos nas combinações teórico-metodológicas propostas. O livro agora publicado vem se somar a esse esforço de situar a produção do grupo desde sua origem, em 2006, ainda sem a atual denominação, passando por seu desenvolvimento num ambiente de diálogo colaborativo e compartilhado.

Organizados em dois eixos temáticos, representações e mediações, os artigos reunidos se valem de correntes específicas das ciências humanas, incluindo, além das teorias da comunicação e dos estudos das mídias, as teorias da linguagem, da análise do discurso, da narrativa, dos estudos culturais, das ciências sociais, da antropologia, da psicanálise, das teorias da imagem, do cinema e do audiovisual. Se permanece a preocupação com os temas voltados ao campo da comunicação, além de pesquisas perpassando a questão das identidades e das representações, vemos também uma atenção atualizada aos conceitos de mediação, hegemonia, visibilidade e para as dinâmicas de redistribuição e reconhecimento. A preocupação com o estudo das produções jornalísticas é uma constante nas pesquisas do grupo, passando de um olhar sobre a questão do testemunho e da identificação de suas estruturas hierárquicas de produção de sentido para uma abordagem mais ampla apoiada nas teorias críticas, nos processos discursivos e nas práticas midiáticas.

Em perspectiva complementar, diversas pesquisas versam sobre o estatuto das imagens, apoiadas nas teorias do cinema, no desafio às representações e à representatividade, e na cultura audiovisual, em estudos sobre os regimes de visibilidade e as novas visualidades, passando por uma concepção das mídias que abrange o debate a respeito do lugar do político, do social, das questões de gênero, raça, classe, geração, e da presença do popular e do comunitário em sentido amplo. Para além dos eixos temáticos, a variedade de objetos empíricos em suas manifestações transmidiáticas ou intermediáticas, narrativas audiovisuais documentais ou ficcionais, reportagens impressas ou televisivas, programas televisivos de entretenimento, aponta para a emergência de uma cultura audiovisual e digital, e para a proliferação de produções independentes ou periféricas, atestando um espaço renovado de criação e circulação em redes sociais e mídias digitais.

No momento de edição deste livro, organizado em dezesseis capítulos e publicado pelo selo editorial Kritikos, os temas foram revisitados para a escrita dos artigos finais, inéditos e originais, desenvolvidos a partir dos debates no evento. Cada um dos autores e autoras pode, assim, reordenar os conceitos e análises anteriormente ensaiados e desenvolvê-los de modo expandido.

O livro se inicia com um chamado para revisar as narrativas heroicas no que elas autorizam a realização de uma crítica direcionada ao nosso tempo e lugar por meio de suas personagens. Em “Os chamados e as aventuras em nossos tempos, ou das personagens que privilegiamos”, Mayra Rodrigues Gomes investe sobre figuras que admiramos e a estrutura das narrativas em que estão envolvidas indicando como tentamos captar, na vitória dos heróis, as nossas. Reconhecemos, assim, que sempre há uma distância entre o mundo ficcional e o mundo histórico e, nesse intervalo, desafia-se a solidez das identidades numa transformação que, em termos de marcadores de tempo e lugar, acontece viva hoje nas periferias de nossas cidades. Assim, em termos de lutas identitárias e disputas por representação (envolvendo visibilidade e reconhecimento), Rosana de Lima Soares e Thiago Siqueira Venanzoni em “O mal-estar na representação: das lutas identitárias ao reconhecimento social” mostram que há processos de reconfiguração do social e reconstrução do espaço comum ao analisar as produções audiovisuais de coletivos jornalísticos da periferia.

Essas são vozes que nos fazem redimensionar as estruturas narrativas sobre as quais se constroem as notícias da dita grande mídia e a própria lógica da engrenagem que produz notícias. Em “A engrenagem da noticiabilidade”, Gislene Silva atualiza o debate sobre noticiabilidade, observando as proximidades e distâncias especialmente em relação ao conceito de valores-notícia. Do valor-notícia ao efeito melodramático nas notícias, podemos reconhecer a cristalização de características-padrão apontadas por Renata Carvalho da Costa e Juliana Doretto em “‘Batalha do pequeno coração valente’: o jornalismo e as crianças com problemas cardíacos”, analisando os recursos melodramáticos utilizados em reportagens das emissoras Globo e Record sobre crianças cardiopatas, casos simbólicos do Instituto do Coração (Incor), de São Paulo.

Algumas narrativas, então, parecem escapar pela tematização da própria demanda por representatividade na construção de suas personagens. Cíntia Liesenberg e Sofia Franco Guilherme, em “Representações circulantes em *Cora Coralina* – Todas as vidas”, resgatam por meio deste documentário, de Renato Barbieri, a figura da poeta e sua associação com nossas formas de apreensão do mundo e de agir nele. Na radicalidade das narrativas atuais sobre mulheres e seu protagonismo, Natalia Engler

Prudencio, em “Os limites dos feminismos midiáticos: feminismos e questões de gênero em *Mulher-Maravilha*” aborda uma produção de grande circulação, dirigida por Patty Jenkins, para perseguir os efeitos da adoção de discursos feministas na cultura midiática contemporânea, um ideal de empoderamento que tem por base o empreendedorismo de si e a autoconstrução de visibilidades. Outras narrativas desafiam representações estabelecidas, como a da maternidade e seus estereótipos, questionados por Juliana Malacarne de Pinho, em “Representações da maternidade em *Como nossos pais*”, filme dirigido por Laís Bodanzky.

Narrativas são responsáveis por estruturar uma visão da vida social e ela pode ser distendida no tempo e em sua circulação, como mostram Eduardo Paschoal de Sousa e Nara Lya Cabral Scabin em “Tensionamentos discursivos e a circulação crítica de *Cidade dos homens*”, refletindo sobre os discursos presentes nessa série televisiva em suas duas últimas temporadas, além de analisar também a circulação crítica da obra em redes sociais. Assim, ao longo dos anos, entre representações e mediações, vemos seus efeitos narrativos na organização da vida comum, como na regulação de um sistema de justiça penal, pautado por estereótipos e estigmas relacionados ao encarceramento em massa da população negra, pobre e periférica no contexto brasileiro, como observam Aline Silva de Senzi e Caio Lamas em “Políticas de representação do sistema de justiça penal: os casos de *Justiça* e *Sem pena*”, em que analisam comparativamente os dois documentários.

Nessas fronteiras, as narrativas ultrapassam o terreno ficcional e nutrem-se do registro documental para poderem atuar. Buscando uma representação da diversidade de mulheres com a pluralidade de pontos de vista, Viviane Garbelini Cardoso analisa o longa-metragem brasileiro *Chega de FiuFiu* (Amanda Kamanchek e Fernanda Frazão), em “Representações de assédio sexual no documentário *Chega de FiuFiu*”, relacionando-o tanto à experiência das mulheres, quanto aos feminismos atuais, preocupando-se em trazer dados históricos e conceitos desse movimento social em perspectiva interseccional. Também em chave referencial, Andrea Limberto e Fernanda Elouise Budag refletem sobre a representação de experiências migrantes nas mídias no texto “Em deslocamento: mapas identitários em narrativas brasileiras

contemporâneas sobre migrantes”, tratando de reportagens sobre o tema com objetivo de recuperar índices identitários a eles associados.

Entre a valorização do ficcional ou do factual revelam-se as telas da própria representação, suas formas e formatos. Desafiando a dinâmica das representações em meios informativos, Eliza Bachega Casadei e Ivan Paganotti, em “Convenções do estilo jornalístico em proto-*fake news*: entre padronizações, réplicas, emulações, paródias e fraudes”, analisam textos que simulam convenções do estilo jornalístico para propagar conteúdo que transita entre a fraude e o humor, publicados na imprensa no século 20, comparando esse fenômeno histórico com a atual disseminação de *fake news*. Amanda Souza de Miranda, por sua vez, propõe uma metodologia para análise de objetos audiovisuais ficcionais ou jornalísticos em “Uma proposta para a análise de objetos audiovisuais” considerando uma noção teórico-epistemológica de narrativa. Pensando os desígnios da representação de sujeitos na experiência de formatos documentais, Rodrigo Guimarães, em “Documentário como resultado de conversas: uma genealogia do discurso sobre o documentário no Brasil”, traz uma abordagem que recupera relações entre textos, filmes e discursos a partir do filme *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho, tomando-o como um marco nos debates sobre filmes documentários no Brasil.

As narrativas operam, ainda, por meio dos contratos comunicacionais estabelecidos com seus públicos, a quem elas se dirigem e cujo engajamento é a resposta aos pactos de leitura propostos pelas obras, gerando adesão em diferentes graus. Assim, em “A mobilização de afetos por meio das construções discursivas do personagem Arthur Fleck e da sociedade de Gotham no filme *Coringa*”, Larissa Rosa identifica quais são as construções discursivas desse personagem e da sociedade fictícia em que ele vive, por meio da análise dos comentários de um quadrinho publicado no Twitter sobre o filme. Sílvio Anaz, em “Entretenimento, cultura da participação e as séries de TV”, considera o conceito de entretenimento e o mapeamento de características narrativas e temáticas de produções audiovisuais bem-sucedidas refletindo sobre seus potenciais efeitos de sentido e a fruição crítica de seus conteúdos pelas audiências.

O campo da crítica midiática, sobre o qual o grupo tem se voltado nos últimos anos em diversas ações, especialmente aquelas empreendidas pela Rede Metacrítica – Rede de Pesquisa em Cultura Midiática, é o eixo transversal no qual situar os textos publicados. Esperamos, com este livro, ao mesmo tempo remontar as origens do **MidiAto** e apontar para seus futuros caminhos, elencando em um feixe de múltiplos desdobramentos tradições e rupturas que o constituem, de forma dialógica, complexa e interdisciplinar. Que as temáticas propostas possam nos guiar a novos e potentes debates em tempos de grandes transformações sociais e desafios políticos, exigindo das universidades, de seus integrantes e apoiadores que, cada vez mais, posicionem-se em defesa da educação pública, gratuita, de qualidade e para todos.

MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas
dezembro de 2020



1

**NARRATIVAS
CHAMADO DA AVENTURA
IDENTIFICAÇÕES**

OS CHAMADOS E AS AVENTURAS EM NOSSOS TEMPOS, OU DAS PERSONAGENS QUE PRIVILEGIAMOS

Mayra Rodrigues Gomes (ECA/USP)ⁱ



Ouçá a apresentação da autora sobre o mesmo
tema no Podcast do MidiAto
(clique aqui)

Resumo

Neste artigo, partimos da ideia de que as estruturas narrativas, introduzidas no século passado por autores seminais, podem funcionar como eixos de leitura para além das arquiteturas dos enredos. Eixos, ou conceitos, que podem iluminar configurações sociais, os ditames de uma cultura. Na presente investigação, tratamos de apreender a natureza dos heróis por quem torcemos para que vençam ou que, pelo menos, saiam ilesos ao final de sua jornada, na suposição de que, assim, captaremos os valores compartilhados a um tempo e lugar.

ⁱProfessora titular no Departamento de Jornalismo e Editoração e no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA/USP. Doutora e mestre em Comunicação pela ECA/USP, é livre-docente pela mesma instituição e realizou pesquisa de pós-doutorado na PUC-SP. Bolsista de Produtividade em Pesquisa (CNPq). E-mail: mayragomes@usp.br.

Proposição

Neste artigo, partimos da ideia de que as estruturas narrativas, introduzidas no século passado por autores seminais, podem funcionar como eixos, ou conceitos, a partir dos quais as configurações sociais, os ditames de uma cultura, podem ser identificadas.

Embora seus componentes ou etapas não tenham sido concebidos com essa intenção, porque foram pensados como apontamento de passos comuns presentes na arquitetura das histórias a serem “contadas”, acreditamos que, quando vistos sob a ótica que os articula a um personagem, podem funcionar como chave para outras leituras. Isso porque tais etapas isolam um conjunto de ações ligadas a um protagonista, conjunto que, forçosamente, apontará para o *ethos* por ele assumido.

Se nos debruçarmos sobre essas chaves de leitura numa perspectiva temporal, algo dos hábitos cambiantes das culturas nos será mostrado e, com eles, o panorama de valores aí esboçados. No final das contas, na presente investigação, trata-se de apreender a natureza dos heróis por quem torcemos para que vençam ou que, pelo menos, saiam ilesos ao final de sua jornada, na suposição de que, assim, captaremos os modos de ser, os valores compartilhados a um tempo e lugar.

Trabalhar com essa hipótese se sustenta ao pensarmos que a natureza dos heróis por nós privilegiados deve operar como refração da nossa, já que não contamos histórias do nada e que não investimos em personagens e seus modos de ser sem que laços estreitos nos entrelacem.

Nossa referência nesse processo de enlace é o processo de identificação, nos termos em que Freud originariamente o colocou: “A identificação é conhecida pela psicanálise como a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa” (FREUD, 1976, p. 133). Um laço emocional, que, portanto, muito diz daquilo que nos move, é necessário para que embarquemos no universo de qualquer figura de uma história.

Cada indivíduo é uma parte componente de numerosos grupos, acha-se ligado por vínculos de identificação em muitos sentidos e construiu seu ideal do ego segundo modelos variados. Cada indivíduo, portanto, partilha de numerosas mentes grupais – as de sua raça, classe, credo, nacionalidade etc. – podendo também elevar-se sobre elas, na medida em que possui um fragmento de independência e originalidade (FREUD, 1976, p. 163).

Essa partilha segue duas etapas básicas: espelhamento e vinculação. É preciso uma analogia significativa para que uma identificação se instale, ou seja, que o personagem da história retrate algo de seu leitor/seguidor. Ora, no trecho de nossa última citação é ressaltado o componente social na constituição do *ideal de eu* que, descontada uma articulação pessoal absolutamente única, é construído na embocadura de planos, e ideias, grupais. Assim, o retrato de alguém que motiva sua identificação é também o retrato de sua cultura.

É por esse viés que podemos ler os elementos que compõem a arquitetura das narrativas como chaves de captação dos discursos que circulam em determinada cultura. Elementos/ações ligados a personagens, personagens a quem aplaudimos em virtude de uma identificação, identificação construída no bojo dos valores que compõem uma cultura: eis o processo em sua disposição.

Nosso exercício de captação em torno das funções narrativas será realizado por meio da aplicação a séries televisivas de sucesso, com foco na série *Casa de Papel*, que tomaremos mais ao final deste artigo.

Narrativas do mundo

Como propusemos, não somente as escolhas de personagens, nossos heróis favoritos, podem funcionar como chaves de leitura para as realidades do mundo. Qualquer uma das funções, ou blocos de ação, elencadas por Vladimir Propp (2010) a partir do estudo do conto maravilhoso pode servir de eixo de captação dos discursos circulantes.

A mesma lógica se aplica às etapas da jornada do herói, estabelecidas por Joseph Campbell (1992) em seu famoso diagrama, tanto referenciado ao monomito, na relação com o trajeto cíclico do herói, quanto ao esqueleto da arte de contar histórias, a ponto de servir de fundamento para roteiros de cinema.

A título de demonstração, faremos uma experiência com o primeiro estágio desse trajeto que, em Propp, é a função “afastamento”, ou a situação em que uma personagem se distancia de ambiente que lhe é familiar para percorrer outros lugares, e que, em Campbell, no bloco “Mundo Cotidiano”, é a primeira etapa, nomeada “Partida” ou “Separação”.

Em ambos os autores, está apontado o fato de que as histórias começam por relatar as condições em que os protagonistas de algumas vindouras façanhas, o herói ou heróis, vivem – um espaço de sentido – antes de partirem.

Para esse exercício, tomaremos a série *Perdidos no Espaço* em suas duas versões: a primeira, de 1965, e o *remake*, de 2018. A primeira série, produzida pela CBS sob a batuta de Irwin Allen, bem sucedido produtor, foi apresentada entre 1965 e 1968 e tratou de um projeto de colonização planetária, no futuro de 1997, a ser realizado pela família Robinson.

Com a viagem a bordo da nave espacial Júpiter 2, os Robinson, um tipo ideal de família americana (Professor John Robinson, sua esposa Maureen, seus filhos Judy, Penny e Will e o Major Don West), acompanhados pelo Robô B9 e pelo Dr. Zachary Smith, saem à procura de novo espaço habitável, já que em 1997 a Terra enfrenta problemas de superpopulação.

Contudo, em virtude das sabotagens do Dr. Zachary, perdem o rumo traçado em direção a Alpha Centauro, o lugar propício, e ficam perdidos no espaço. A história se desenrola em torno das tentativas de retorno ou de reencontro da rota projetada.

A segunda filmagem, produção da Netflix por Zack Estrin, que estreou em abril de 2018, também conta a história da família Robinson em missão colonizadora interplanetária, agora em 2046. A família, não mais modelar e muitas vezes

em negociação de suas incompatibilidades, é apenas um dos vários grupos de cientistas em missão a Alpha Centauro, após a queda de um asteroide comprometer a vida na Terra.

O grupo é composto por pai, mãe, um filho e duas filhas, o Major Don West e, personificando o Dr. Zachary Smith, uma grande mudança (sinal dos tempos e do protagonismo social das mulheres): temos a Doutora Smith, igualmente malévola. Judy, a filha mais velha, na nova série é afrodescendente e filha do primeiro casamento de Maureen (outro sinal dos tempos, do respeito e amistosa convivência com a diversidade étnica).

Há muitas diferenças, entre uma série e outra, sobretudo em termos da apresentação de novos recursos e aparatos técnicos, que, evidentemente, são incorporados pela nova série. Há grandes diferenças em termos de representações sociais, sobretudo das mulheres, que não estavam delineadas nos anos 1960.

No que concerne ao afastamento, ou partida do ambiente familiar, na primeira série, temos um início a partir de cenário que lembra centros de controle de lançamento de foguetes, como os das primeiras incursões espaciais. Cenas do espaço sideral são apresentadas em grandes telas ao fundo e, desse lugar, com explicações sobre medidas de segurança e a sofisticação do aparelhamento técnico, parte, em trajes metálicos (com o brilho de papel alumínio), a família Robinson, logo apresentada no interior da nave.

Na série de 2018, são mostrados, como *flashes* de filmes, os problemas e enfrentamentos da vida na Terra e a partida para outros lugares como mais um enfrentamento e possível superação/sobrevivência. A família Robinson se coloca, em termos de ambiente, desde o início na plataforma de foguetes, com roupas apropriadas para a longa jornada, a saber, o que hoje em dia compreendemos como trajes espaciais: espécies de armaduras com capacetes.

Em termos de ambientação originária, a diferença é grande, pois a primeira série passa a ideia, através do que nos é contado por voz em *off*, de ordem, planejamento e preservação de valores. Enquanto isso, com as imagens das mazelas terrestres

e igual voz em *off* da segunda série, as degradações ambientais são reforçadas. Aliás, há imagens que remetem a muitas das disputas contemporâneas sobre prejuízos ambientais, ecossistemas, esgotamento de recursos etc.

Embora o começo e ambientação inicial de ambas as séries nos remetam igualmente à eficiência tecnológica, na tópica do afastamento já notamos os sinais dos tempos, a saber, as projeções futuras feitas em 1965 a respeito de 1997, com a superpopulação, retorcem-se nas projeções pensadas em 2018 para os vindouros anos de 2046, com o esgotamento geral do planeta.

Os inícios dessas duas jornadas, o de 1965 e o de 2018, marcam as considerações candentes de cada época e as aquisições científicas que permitem projeções diferenciadas para um futuro de trinta anos depois. Cada série comunga com um imaginário compartilhado em cada época de origem, portanto, com as projeções que são cabíveis. É por isso que, ao olharmos hoje para a série passada, seu aparato nos parece bastante tosco, ou seja, tecnologicamente não cabível para os tempos atuais.

Com relação a ambas as séries, como um todo, queremos notar que as personagens da série antiga nos parecem bastante ingênuas porque se inserem em outro quadro social. Anotemos a família ideal da série antiga e o silêncio sobre possíveis conflitos (sim, porque realmente silenciava-se sobre conflitos, não só na série). Anotemos outras representações sociais no *remake*: veja-se o estatuto de Maureen, agora uma cientista de grande porte, em outros papéis até mesmo no núcleo familiar, ou a perícia médica de Juddy, a perspicácia de Penny etc.

Até agora, porém, não falamos sobre o robô. Sim, porque o robô, ao contrário do original, não parte junto com os Robinson: ele é personagem adquirido, um alienígena. Ele é, em termos dos núcleos centrais compartilhados pelas duas séries, a grande diferença, tanto em forma quanto em conteúdo.

Em termos de forma, ele está a meio caminho entre o formato de corpo do C-3PO de *Star Wars* (mais altura, tronco mais amplo, cintura mais fina), a armadura do *Homem de Ferro*

(*Iron Man*, inspirado nas produções da Marvel Comics) e/ou formato de *Transformers* (o filme), as cores, mãos e dedos do alienígena de *Allien*, a face de luzes, por trás de um visor, lembra os olhos de moscas (formato mais do que explorado em filmes de ficção científica) e, finalmente, uma inclinação de pescoço e cabeça (figuras 1 e 2), um toque de dedos que se aproximam exploratoriamente e lembram nada mais nada menos do que o *E.T.* de Spielberg.

Em termos de conteúdo, ou de significados implícitos, a letalidade desse novo robô é frequentemente insinuada, mas ele não deixa de se tornar profundamente afeiçoado ao menino Will como o robô da série de 1965.

Contudo, destacamos esse robô, que na verdade não está presente na cena da Partida ou do Afastamento, porque ele mostra, como acreditamos ter mostrado com os exemplos acima, aquilo que, como nos dizem muitos pensadores dos estudos de linguagem, é da natureza da linguagem, a saber, um princípio constitutivo nos moldes propostos por Bakhtin (1982; 1993; 1995) em termos de dialogismo. É da linguagem esse diálogo constante com todos os ditos, com todas as vozes passadas, contemporâneas e futuras, enquanto projetadas. No mesmo registro, encontra-se a noção de intertextualidade, a saber, a construção de um texto sobre outros, ou de um texto que se alimente de elementos próprios de outros textos.

Com esse percurso, e recordando nosso interesse em testemunhar como uma cultura dá o tom dos relatos concebíveis, como ela preenche diferenciadamente as funções narrativas, há algo das produções seriadas que podemos destacar. Por um lado, os saberes de uma cultura vão determinar a emergência de novas configurações técnicas; os aparatos que desde o início nos parecem viáveis, assim como os obsoletos.

Por outro lado, os modos de ser no mundo, por exemplo, o papel social das mulheres, dará ensejo a que novos modelos, novos tipos de personagens compareçam nas narrativas, até no momento da partida.

Por último, relacionada à questão da intertextualidade, sempre veremos nas produções culturais a importação de elementos, ainda que transmutados, que já estiveram presentes em produções anteriores. Em síntese, veremos determinações da cultura pela presença dos seus próprios produtos culturais enquanto arte e fabulação.

É esse conjunto de dados, com exceção do robô no *remake*, que acompanha o quadro introdutório das duas séries em relação à sua partida ou afastamento do lugar de origem. Se o afastamento ou partida, em ambas as séries, aponta para o espaço sideral como destino, no entanto, tudo o mais do entorno desse afastamento é diferenciado, desde as circunstâncias preliminares até os personagens em novas posições de sujeito.



Figura 1 – Um ET repaginado
Fonte da imagem: [https://lostinspace.fandom.com/wiki/Lost_in_Space_\(2018_TV_series\)](https://lostinspace.fandom.com/wiki/Lost_in_Space_(2018_TV_series))



Figura 2 – Dois robôs distantes no tempo: acima, o robô da série original; abaixo, o robô da Netflix.

Fonte das imagens: <https://canaltech.com.br/series/perdidos-no-espaco-diferencas-entre-a-serie-original-e-o-remake-da-netflix-112544/>

O chamado da aventura

Tentamos mostrar que a partir de qualquer ponto da jornada do herói, como o do estágio inicial que acompanha o afastamento ou partida (em que se delineiam situações originárias e uma apresentação sucinta de personagens centrais), é possível constatar as determinações advindas do panorama cultural, como conjunto de práticas, saberes e crenças a um tempo e lugar, do qual emerge uma narrativa.

Não obstante, levantamos a hipótese de que o lugar no enredo mais crucial para a apreensão do desenho de uma cultura está relacionado ao grupo de ações marcadas para Propp (2010) como o momento de “Mediação” e, para Campbell (1992), como o momento denominado “O Chamado da Aventura”.

O chamado da aventura diz respeito ao que, de uma cultura, mobiliza os indivíduos, incitando-os a uma causa pela qual vale a pena empenhar-se, com os valores aí subsumidos. Ao mesmo tempo, o chamado, como reflexo de uma cultura, é também, por força da identificação, a história implícita dos temas/objetos que obtêm sucesso na adesão de público. Este é convocado a investir numa história no mesmo momento em que o herói é convocado à aventura, apelo que guarda consigo o *ethos* de um tempo, enfim, as ações cabíveis.

Para Propp (2010), a mediação é a função em que uma tarefa, de cuja aceitação depende o desenrolar da história, é proposta ao herói. Mas, uma vez que estamos usando terminologia específica das etapas ou estágios da aventura do herói concebidos por Campbell (1992), prosseguimos na tentativa de aprofundamento e compreensão do que este autor colocou como “O Chamado da Aventura”, primeira subseção da Parte I, *A aventura do herói*, Capítulo I, *A partida*.

Campbell começa (“[...] Era uma vez, quando o desejo ainda era capaz de levar a alguma coisa, um rei cujas filhas eram belas. Mas sua filha mais jovem era tão bela que o próprio sol, que já havia visto tantas coisas, simplesmente se maravilhava cada vez que lhe banhava o rosto.”) a contar a história de uma princesa que costuma brincar com uma bola dourada à beira de uma fonte de águas profundas. Um dia a bola cai na fonte e a princesa chora desconsolada por não poder alcançá-la. Eis que surge um sapo que se propõe a trazê-la de volta para a princesa, contanto que esta o mantenha ao seu lado no castelo e em sua vida particular. A princesa concorda e ele recupera a bola. No entanto, assim que a princesa se vê com seu brinquedo, esquece as promessas feitas ao sapo, vira as costas, ignorando seus apelos, e volta ao castelo.

Com essa história, Campbell pretende mostrar um dos modos como a aventura se apresenta, ou seja, no modo de um convite ao inusitado, descortinando um lado de sombra do mundo ou da vida.

E assim, ao que parece, no conto de fadas descrito, o desaparecimento da bola é o primeiro indício de que algo sucederá à princesa, sendo o sapo o segundo, e a promessa não cumprida, o terceiro.

Como manifestação preliminar dos poderes que estão entrando em jogo, o sapo, que surgiu como por milagre, pode ser considerado o “arauto”; a crise do seu aparecimento é o “chamado da aventura”. A mensagem do arauto pode ser viver, como ocorre no exemplo em questão, ou, num momento posterior da biografia, morrer. Ele pode anunciar o chamado para algum grande empreendimento histórico, assim como pode marcar a alvorada da iluminação religiosa. Conforme o entende o místico, ele marca aquilo a que se deu o nome de “o despertar do eu”. No caso da princesa do conto de fadas, significou apenas o surgimento da adolescência. Mas, pequeno ou grande, e pouco importando o estágio ou grau da vida, o chamado sempre descerra as cortinas de um mistério de transfiguração — um ritual, ou momento de passagem espiritual que, quando completo, equivale a uma morte seguida de um nascimento. O horizonte familiar da vida foi ultrapassado; os velhos conceitos, ideais e padrões emocionais, já não são adequados; está próximo o momento da passagem por um limiar [...] O arauto ou agente que anuncia a aventura, por conseguinte, costuma ser sombrio, repugnante ou aterrorizador, considerado maléfico pelo mundo; e, no entanto, se prosseguirmos, o caminho através dos muros do dia, que levam à noite em que brilham as jóias, nos será aberto. O arauto pode ser um animal (como no conto de fadas), representante da fecundidade instintiva reprimida que está dentro de nós. Pode ser igualmente uma figura misteriosa coberta por um véu — o desconhecido (CAMPBELL, 1992, p. 30-32).

Mito ou sonho, há nessas aventuras uma atmosfera de irresistível fascínio em torno da figura que aparece subitamente como guia, marcando um novo período, um novo estágio, da biografia. O elemento que tem de ser

encarado, e que, de alguma forma, é profundamente familiar ao inconsciente — apesar de desconhecido, surpreendente e até assustador para a personalidade consciente —, se dá a conhecer; e aquilo que antes tinha sentido pode tornar-se estranhamente sem valor, tal como ocorreu com o mundo da filha do rei, quando do súbito desaparecimento da bola dourada na fonte (CAMPBELL, 1992, p. 33).

Destacamos aqui a figura do arauto, que pode ser perfeitamente assimilada à ideia de mediação e mediador colocada por Propp (2010). Alguém, alguma coisa, alguma situação se descortina para o herói como espécie de ímã: repulsa e fascínio.

Esse primeiro estágio da jornada mitológica – que denominamos aqui “o chamado da aventura” – significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. Essa fatídica região dos tesouros e dos perigos pode ser representada sob várias formas: como uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico. Mas sempre é um lugar habitado por seres estranhamente fluidos e polimorfos, tormentos inimagináveis, façanhas sobrehumanas e delícias impossíveis. O herói pode agir por vontade própria na realização da aventura, como fez Teseu ao chegar à cidade do seu pai, Atenas, e ouvir a horrível história do Minotauro; da mesma forma, pode ser levado ou enviado para longe por algum agente benigno ou maligno, como ocorreu com Ulisses, levado Mediterrâneo afora pelos ventos de um deus enfurecido, Posêidon. A aventura pode começar como um mero erro, como ocorreu com a aventura da princesa do conto de fadas; igualmente, o herói pode estar simplesmente caminhando a esmo, quando algum fenômeno passageiro atrai seu olhar errante e leva o herói para longe dos caminhos comuns do homem. Os exemplos podem ser multiplicados, *ad infinitum*, vindos de todos os cantos do planeta (CAMPBELL, 1992, p. 34-35).

Importa notarmos aqui que, se é possível a recusa do chamado, também é possível que ela seja momentânea, como vemos nas hesitações do herói que ocupam boa parte das narrativas que acompanhamos nas mídias em geral. No entanto, a recusa contundente implica em um preço a pagar, o preço da vida que poderia ter sido vivida no gozo da aventura.

Um chamado, muitos heróis e muitas aventuras

Retomemos o ponto de partida que, afinal, diz respeito a uma identificação do herói com o chamado, seja pela aversão que enlaça, seja pelo encantamento que empuxa, como posto por Campbell (1992; 2005). Nos dois casos, trata-se da mesma identificação que implica no mergulho do leitor/espectador. Ora, repulsa e fascínio são os dois lados do que o pensamento psicanalítico lacaniano aponta como nossa relação com o Real, entendido como tudo aquilo que não está na linguagem, ou seja, tudo que não se representa ou não foi simbolizado: um grande espaço de indefinição, literalmente, o lugar do incógnito.

A esse propósito, recordamos as colocações de Slavoj Žižek (ŽIŽEK, 2002) sobre a atração exercida por esse campo obscuro, tanto quanto as profundezas turvas a que, metaforicamente, remete o sapo da história contada por Campbell. Žižek concebe a atração como uma forma de “paixão pelo real” que se exprime de dois modos. De certa maneira, trata-se de uma boa paixão por procurar mostrar a ordem de arbitrariedade que preside sobre a ordem simbólica: sempre poderia ser de outro modo, portanto, sempre poderia ser mais equânime. Assim sendo, os desequilíbrios, as injustiças, as tensões tornam-se objeto da busca por soluções.

Por outro lado, a paixão pelo real leva ao encantamento pela transgressão, pela experiência limite que exorbita da ordem simbólica, pela ruptura com princípios e aproximação aos quadros de subversão, sem que estes tenham como intento

um reequacionamento. Trata-se da subversão por ela própria e pelo gozo da transgressão, independentemente do fato de que esta última possa satisfazer ambições pessoais.

Em outro lugar (ZIZEK, 1991, p. 63), esse autor trabalha com a noção de que figuras de monstros, ou de aparência asquerosa como a do sapo anteriormente mencionado, são representações que trazem à simbolização tudo que é da dimensão da anomia. São núcleos vazios onde se encarnam relações que subjazem em silêncio numa cultura, adquirindo, assim, um semblante de representação.

Quer dizer, um mito político não é tanto uma narrativa com um significado político determinado, mas sobretudo um recipiente vazio de uma multidão de significados inconsistentes e até mutuamente exclusivos; é errado perguntar: “Mas o que significa realmente esse mito político?”, pois seu “significado” é exatamente servir de recipiente para uma multidão de significados (ZIZEK, 2005).

Nesse ponto, entrarão em acordo dois pensadores bastante díspares, pois, para Campbell, como vimos por suas palavras anteriormente citadas, no sapo, arauto do chamado, se encarna, como metáfora, entre muitas nuances da vida, aquela da fertilidade adolescente.

Para nós, nesse caminho do chamado como ponto em que acreditamos poder ver as marcas de uma cultura, pois o chamado do herói é também o chamado para os entusiastas que se interessarão por suas aventuras, é importante notar as peculiaridades do caráter de nossos heróis na contemporaneidade. A fim de mostrar a que nos referimos, tomaremos a celebrada série *La Casa de Papel*, da rede espanhola Antena 3. Há vários motivos para essa escolha.

Dizem-nos que a série, originalmente em língua espanhola, é a de maior audiência, descontadas as séries em língua inglesa. Foi exibida pela primeira vez em 2017 na Espanha, com adesões sem muita notoriedade. Ela estourou mundo afora depois que a Netflix adquiriu os direitos e a incluiu em sua programação com o nome

em inglês de *Money Heist*, ou *Roubo de Dinheiro*. Os milhares de fãs exultaram com o anúncio de que uma nova temporada estaria em gestação para chegar ao público em 2019.

A história trata de um assalto à Casa da Moeda da Espanha, que não é bem um assalto, pois na sequência revela-se que o assalto é encenado como distração para a intenção de fabricar dinheiro de verdade; mais de dois bilhões de euros, pois, confeccionados com a aparelhagem da própria Casa.

O grupo de sete ladrões dessa empreitada é chefiado por Professor, que propõe a tarefa, representando, portanto, o arauto do chamado da aventura. Os ladrões, que adotam codinomes inspirados em grandes cidades, são: Tóquio (uma ladra que viu seu parceiro de aventuras morrer), Berlim (um especialista em roubo de joias), Rio (um *hacker*), Moscou (induzido ao crime pelas desventuras pessoais), Denver (o irrequieto filho de Moscou), Nairobi (com passado problemático, pensa em dinheiro para recuperar a guarda do filho) e Helsinki (passado problemático).

Os outros personagens relevantes são: Raquel Murillo, a delegada; Ángel, parceiro de Raquel; Coronel Prieto, que tem como principal intento libertar Alison Parker, filha de um embaixador britânico, que está entre o grupo de reféns; Pablo, namorado de Alison; e Arturo Román, diretor da Casa da Moeda.

Trata-se aqui de ver que os heróis da história são ladrões, de ver algo do caráter desses personagens que ocupam o centro da cena e são atraídos pela aventura do roubo, tanto quanto os espectadores são atraídos por suas aventuras.



Figura 3 – La Casa de Papel.

Fonte da imagem: <https://www.minhaserie.com.br/novidades/39456-la-casa-de-papel-melhores-imagens-e-cartazes-da-serie-espanhola>

Em *Casa de Papel*, todos eles têm um passado de transgressões, ainda que isso esteja apenas implícito em alguns perfis desses protagonistas. Importa notar que eles se enquadram na categoria, tão popular em séries nas últimas décadas, do anti-herói.

O anti-herói ocupa uma posição limite, pois está muito próximo das qualidades que dão significado ao vilão. A diferença principal residiria no fato de que, para o vilão, a maldade é o fim que ele procura, enquanto o anti-herói não tem as características morais do herói, o altruísmo ou a solidariedade, mas também pode executar ações desejáveis para uma comunidade. Ele até pode ser protagonista de uma justiça desejada, com a qual muitos venham a se beneficiar, mas ele a realiza por interesses pessoais, e é movido por inclinações egoístas como um todo, às vezes a vaidade, às vezes o desafio da contravenção.

Se em nossa contemporaneidade a figura do anti-herói se impõe, no entanto convivemos com ela há muito tempo. Basta lembrarmos figuras célebres: os ladrões que violam a lei, mas o fazem com objetivos altruístas. Por um lado, têm lucro, por outro, distribuem o seu lote entre os mais necessitados: desempenham a desejável tarefa de tirar dos que são abusivos ou exploradores. De Robin Hood (KNIGHT, 2003), um fora da lei celebrado em muitas e diferentes versões literárias e cinematográficas, a Arsène Lupin (LEBLANC, 1984), o ladrão de casaca igualmente celebrado em muitas mídias, temos os contornos precisos do anti-herói. Eles são contraventores, mas, em geral, despojando contraventores que não são alcançados pela lei: são quase justiceiros.

Ora, os ladrões do seriado *La Casa de Papel* embarcam na aventura do roubo de dinheiro porque, já sendo experientes na contravenção, não se orientam pela moral consensual: para eles, o roubo é válido desde que factível. Ao mesmo tempo, eles não roubam só para si, são generosos ao propor, convenientemente, uma parceria com seus reféns, e estão, literalmente, dando o golpe em uma Casa da Moeda que a rigor opera em nosso imaginário como o lugar onde está o dinheiro a que não temos acesso e que desconfiamos seja tanto nosso individualmente quanto da nação.

Além disso, há um trabalho com as *personas* dos protagonistas mostrando suas vidas particulares, suas mazelas na luta pela sobrevivência, seus amores e desamores, suas relações protetoras, muitas vezes, em relação a seus reféns. Afinal, eles são como nós e, embora bandidos, não são tão ruins. E o público se vê capturado e torce para que o golpe planejado se realize e todos tenham um final feliz. Enfim, acaba sendo mais fácil uma identificação com esses heróis que são anti-heróis, do que com as autoridades, sempre mostradas em abuso de poder.

Gostaríamos de apontar, dentre as muitas intertextualidades, essa que talvez defina imagetivamente o seriado e o faz conversar conosco através do diálogo com nossas produções culturais: as máscaras de Salvador Dalí usadas no roubo.



Figura 4 – As máscaras utilizadas pelos personagens de La Casa de Papel.
Fonte da imagem: <https://www.minhaserie.com.br/novidades/39456-la-casa-de-papel-melhores-imagens-e-cartazes-da-serie-espanhola>

Elencamos pontos de identificação que nos levam a uma empatia com os personagens, apesar de suas posturas não éticas que, em outras circunstâncias, condenaríamos sem hesitar.

Embarcamos nesses atraentes personagens, por certo por força desses pontos e por certo por força de um pacto de leitura em que os julgamentos ficam em suspensão, dando espaço para a fruição.

A recordar os fora da lei por quem torcemos ao longo das fabulações de nossa civilização, seríamos obrigados a constatar que, descontadas as modalidades assumidas a cada tempo e lugar, a cada cultura, não há grandes mudanças em termos de princípios básicos. Não é porque nos identificamos com esses simpáticos ladrões, alguns mais (Tokio) outros menos (Berlin), que sairemos por aí assaltando Casas da Moeda ou nossa identificação/empatia signifique um ponto comum de caráter.

Nesse caso, a identificação que se processa num pacto de leitura seria diferente daquela que nos irmana numa proposta, por exemplo, política? Temos que constatar que, por sua natureza, por seu apelo a um núcleo duro de nosso ideal de eu, ela não pode ser diferente. Só pode ser, em qualquer situação de identificação, sempre menos assumida.

Assim, talvez, para além do trabalho de humanização que os torna mais próximos, fosse possível pensarmos na identificação a partir de tudo o que eles podem encarnar como receptáculos de nossas zonas de sombra. Penso aqui em Campbell e suas ilações sobre as significações que o sapo do conto de fadas possibilita. Será que, como ele, esses protagonistas também comportam uma dimensão sombria à qual não prestamos reconhecimento?

Penso aqui nos termos de Žižek sobre uma paixão pelo real a que toda transgressão alude. Será que esses personagens nos atraem porque, de certa forma, em seus contornos de caráter, dão uma resolução para nossos medos, afinal, para o terror da anomia? Talvez eles sejam fascinantes enquanto representações de um Real do qual com eles se faz semblante e, assim, se pode dar conta. Ou será que eles nos atraem porque protagonizam por nós a aceitação do chamado para aventura a que nunca responderíamos?

Referências

CAMPBELL, J. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 2005.

_____. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 1992.

FREUD, S. **Psicologia de grupo e análise do ego**. Edição Standard Brasileira, Volume XVIII (1920-1922). Rio de Janeiro: Imago, 1976.

BAKHTIN, M. **Estética de la creación verbal**. Madri: Siglo XXI, 1982.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. México: Fondo de Cultura Econômica, 1993.

KNIGHT, S. **Robin Hood: a mythic biography**. UK: Cornell University Press, 2003.

LEBLANC, M. **Arsène Lupin Ladrão de Casaca**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ZIZEK, S. A terra contra-ataca. **Folha de S. Paulo**. Caderno Mais. 08 maio 2005.

_____. A paixão pelo real, entrevista. **Folha de S. Paulo**. 30 nov. 2003.

_____. **Bem-vindo ao deserto do real**. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. Grimaces of the real, or when the phallus appears. **October**, Massachusetts, MIT Press, n. 58, fall 1991.



2

**POLÍTICAS DA REPRESENTAÇÃO
REGIMES DE VISIBILIDADES
CULTURA AUDIOVISUAL
JORNALISMO PERIFÉRICO
CRÍTICA DE MÍDIA**

O MAL-ESTAR NA REPRESENTAÇÃO¹: DAS LUTAS IDENTITÁRIAS AO RECONHECIMENTO SOCIAL

Rosana de Lima Soares (ECA/USP)ⁱ
Thiago Siqueira Venanzoni (ECA/USP)ⁱⁱ



Ouçá a apresentação dos autores sobre o mesmo tema no Podcast do MidiAto (clique aqui)

Resumo

O artigo busca analisar produções audiovisuais de coletivos da periferia por meio do tensionamento dos conceitos de diversidade e universalismo, conforme definidos por Renato Ortiz (2015), presentes em conteúdos jornalísticos. O acontecimento escolhido para reflexão será o processo eleitoral brasileiro, durante os meses de agosto a outubro de 2018, marcado por inúmeros conflitos entre diversos grupos sociais. Serão observadas as pautas usualmente ausentes das mídias tradicionais a fim de apontar de que forma essas narrativas propõem outros modos de representação do cotidiano desses sujeitos periféricos. Por meio das análises, o trabalho busca apontar processos políticos em torno de lutas identitárias e disputas por representação, abrangendo os conceitos de visibilidade e reconhecimento, bem como as possibilidades de reconfiguração do social e reconstrução do espaço comum presentes nesses discursos.

ⁱProfessora livre-docente no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e no Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA/USP, com doutorado e mestrado em Comunicação pela mesma instituição. Realizou pesquisa de pós-doutorado no King's College London (Inglaterra, 2014/Fapesp). Autora de *Sutileza e grosseria da exclusão nas mídias* (Alameda/Fapesp, 2020). Bolsista de Produtividade em Pesquisa (CNPq). E-mail: rolima@usp.br.

ⁱⁱDoutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP (bolsista Capes) e mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela mesma instituição, com graduação em Comunicação Social (jornalismo) pela Unesp. Docente dos cursos de Audiovisual do FMU Fiam-Faam – Centro Universitário (SP). E-mail: thiagovenanzoni@gmail.com.

Este artigo aborda produções audiovisuais de coletivos jornalísticos atuantes nas periferias, voltadas para a divulgação de conteúdos e formatos noticiosos ou informativos. O acontecimento escolhido para reflexão é o processo eleitoral brasileiro em 2018, marcado por inúmeros conflitos entre grupos sociais em distintas regiões do Brasil, especialmente para a eleição presidencial. Serão observadas narrativas ausentes das mídias tradicionais a fim de investigar de que forma as produções não hegemônicas propõem outros modos de representação de sujeitos periféricos e seus cotidianos, especialmente em torno das temáticas de raça, classe e gênero em função de visões políticas antagônicas. Por meio das análises, o trabalho pretende apontar processos políticos em torno de lutas identitárias e disputas por reconhecimento, recobrando os conceitos de visibilidade e representação, bem como as possibilidades de reconfiguração do social e reconstrução do espaço comum presentes nesses discursos.

¹O termo foi inspirado em livro do sociólogo Renato Ortiz, Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo (Boitempo, 2015), no qual o autor discorre sobre o "mal-estar do universalismo": aquilo que busca ser completo e totalizante, porém necessita ser, ao mesmo tempo, múltiplo e plural. A diversidade, dessa maneira, é vista como um processo que define o estado global da modernidade-mundo, não em sentido apenas ideológico, já que o mundo precisa, hoje, ser necessariamente diverso e global. Assim, as mediações e os sistemas de produção, recepção e produtos (materiais ou culturais) dialogam numa dupla chave – do homogêneo ao heterogêneo –, que impacta os modos de construção da representação dos sujeitos em suas disputas por visibilidade e reconhecimento. O título faz, ainda, referência ao ensaio O mal-estar na civilização (em traduções mais recentes, O mal-estar na cultura), escrito por Sigmund Freud e publicado em 1930, no qual são abordadas as tensões entre indivíduo e sociedade.

Em parte, o debate público ocorreu por haver um projeto de poder que se mostrava avesso a pautas sociais em contraposição a um outro que as apoiava, mas se mostrou mais contundente por aclarar uma mudança em curso nas disputas políticas no país, nas quais as lutas identitárias marcam, de modo definitivo, um lugar mais amplo e consciente na esfera social. Nesse cenário, as mídias noticiosas tiveram função primordial na circulação de discursos, por meio de produções que propuseram sínteses das visões que se propagaram, de muitas maneiras, nas redes sociais.

Jornalismo periférico e ativista

Uma das características da recente produção audiovisual difundida em plataformas digitais on-line é o fato de não se tratar de produtos concebidos de modo centralizado, como em formatos anteriores, mas de narrativas partilhadas por indivíduos e grupos que participam ativamente das mediações (midiática, social, estética, tecnológica) exigidas para compreensão daquilo que se coloca em pauta no país, defendendo interesses e pontos de vista variados. No campo

²Sobre essa temática, ver artigo intitulado "A periferia por ela mesma", que apresenta resultados de pesquisas sobre videoativismo e o uso de imagens produzidas em vídeos por coletivos juvenis da periferia, em que grupos de jovens usam vídeos para reivindicações sociais e expressões culturais, e para mostrar como veem a metrópole paulistana (Christina Queiroz, revista Pesquisa Fapesp, ed. 258, ago. 2017).

³Adotamos no trabalho a definição de que os "coletivos" são formados em torno da diversidade de vozes a eles internas, de sua paridade nas construções narrativas e na intervenção social intencionada por esses vários grupos. Acreditamos, ainda, que os coletivos periféricos sejam o lugar para se avaliar discursivamente essas relações, pois neles vozes subalternas ocupam espaços de produção e recepção como protagonistas de suas histórias. A ideia do "coletivo", dessa forma, se dinamiza à medida que os meios de produção também se democratizam, e a diversidade passa a ser um emblema contemporâneo.

⁴Para uma diferenciação desses campos de atuação jornalística, propomos a seguinte definição: "(...) as narrativas produzidas por esses jornalistas periféricos são elaboradas a partir de um determinado território, o que as diferencia por conterem perspectivas específicas, que não podem ser entendidas fora dessa relação com o lugar de

progressista, entre outros agentes, vários coletivos juvenis situados nas periferias das grandes cidades se voltam para temáticas usualmente distantes das mídias tradicionais visando contribuir com a proposição de políticas da representação que possam deslocar os regimes de visibilidade vigentes. Este breve ensaio tem como objetivo analisar produções audiovisuais de coletivos jornalísticos periféricos entre 16 de agosto e 28 de outubro de 2018, dia em que foi realizado o segundo turno das eleições, destacando-se a disputa pela presidência.

Foram selecionados coletivos jornalísticos que produzem e distribuem conteúdos das e nas periferias, objetivando compor um olhar desses grupos para questões sociais em perspectiva noticiosa. Por privilegiar eventos atuais e/ou do cotidiano, o mapeamento destaca produções audiovisuais em gêneros referenciais – que têm encontrado maior número de ocorrências nesses grupos –, mesclando formas da reportagem e do documentário. Além disso, notamos a prevalência de obras audiovisuais nos materiais desses coletivos, como se neles o jornalismo televisivo pudesse encontrar um outro sentido, ao mesmo tempo reafirmando e renovando sua função social.

Apresentamos a seguir um levantamento preliminar dos coletivos encontrados, privilegiando os que têm ocupado lugar de destaque tanto na produção de conteúdos audiovisuais sobre as periferias e a partir delas quanto na constituição de um espaço de recepção nelas situado². Nesse momento, destacamos produções jornalísticas realizadas nas cidades do Rio de Janeiro (RJ) e de São Paulo (SP) devido a sua maior visibilidade midiática e pelo fato de esses coletivos tematizarem o contexto nacional em relação aos territórios locais. Em termos metodológicos, estabelecemos a divisão dos coletivos³ em dois grupos: o primeiro constituído por aqueles caracterizados como *coletivos jornalísticos* (associações, grupos e redes); e o segundo formado por grupos institucionalizados e estabelecidos como *mídias noticiosas* (portais, jornais e revistas).

Nessa concepção, o *jornalismo periférico* representa uma parte do chamado *jornalismo independente*⁴, ambos se colocando

como uma alternativa às mídias corporativas ou de referência, e buscando romper com os discursos hegemônicos nelas presentes, especialmente em relação a temáticas políticas e sociais. Nos coletivos periféricos, ainda que os modos de apuração e edição sejam semelhantes àqueles do jornalismo convencional, a diferença se estabelece, radicalmente, na escolha das pautas e roteiros, na relação de proximidade entre realizadores e sujeitos mostrados, e na participação mais ativa do público local. Os quadros apresentam a seleção proposta.

histórias e dos sujeitos produtores da comunicação (...) Retoma-se um dos exemplos de jornalismo periférico que tem por objetivo fazer ecoar parte das vozes ausentes da cobertura tradicional da imprensa” (ROVIDA, 2018, p. 54; 60).

⁵Nesse sentido, uma das iniciativas mais inovadoras é a Rede Jornalistas das Periferias, formada pelos coletivos: Alma Preta; Capão News; Casa no Meio do Mundo; Desenrola e não me Enrola⁶; Di Campana Foto Coletivo; Do Lado de Cá; Historiorama; Imargem; Mural – Agência de Jornalismo das Periferias; Nós, Mulheres da Periferia; Papo Reto; Periferia em Movimento; Periferia Invisível; TV Grajaú. Disponível em: <https://www.facebook.com/redejornalistasdasperiferias/>. Acesso em: 23 mar. 2018.

⁶É importante destacar que esse coletivo desenvolve, desde 2013, o projeto Você Repórter da Periferia, promovendo oficinas teóricas e práticas com objetivo de fomentar reportagens jornalísticas comunitárias e culturais produzidas por jovens. Disponível em: <https://www.facebook.com/VoceReporterdaPeriferia/>. Acesso em: 23 mar. 2018.

Quadro 1 – Jornalismo Periférico ⁵		
Coletivos jornalísticos	Cidade	Plataforma de circulação
Agência Mural de Jornalismo das Periferias	SP	https://www.agenciamural.org.br/
Alma Preta	SP	https://www.facebook.com/almapretajornalismo/
Desenrola e não me Enrola ⁶	SP	https://www.desenrolaenaomenrola.com.br/
Énois	SP	https://enoisconteudo.com.br/
Jornalismo Periférico	SP	https://www.facebook.com/jornalismoperiferico/
Nós, Mulheres da Periferia	SP	http://nosmulheresdaperiferia.com.br/
Papo Reto	RJ	facebook.com/ColetivoPapoReto/
Pavio Jornalismo	SP	https://www.facebook.com/paviojor/
Periferia em Movimento	SP	http://periferiaemmovimento.com.br/
Voz das Comunidades	RJ	facebook.com/vozascomunidades/

Fonte: elaborado pelos autores (2019).

Além desses coletivos, foram elencados grupos que produzem o que vem sendo chamado de jornalismo independente (ou alternativo), uma espécie de contraponto ao jornalismo tradicional, tematizando os espaços periféricos e dirigindo-se a públicos

distintos daqueles que se informam pelas mídias convencionais.

Quadro 2 – Jornalismo independente	
Mídias noticiosas	Plataforma de circulação
Agência Pública	https://apublica.org/
Brasil de Fato	https://www.brasildefato.com.br/
Canal Meio	https://www.canalmeio.com.br
Jornalistas Livres	https://jornalistaslivres.org/
Marco Zero Conteúdo	http://marcozero.org/
Mídia Ninja	http://midianinja.org/
Nexo Jornal	https://www.nexojornal.com.br/
Opera Mundi	https://operamundi.uol.com.br/
Ponte Jornalismo	https://ponte.org/
The Intercept Brasil	https://theintercept.com/brasil/

Fonte: elaborado pelos autores (2019).

Com essa amostragem, temos um quadro compreensivo, ainda que não exaustivo, da produção audiovisual que desejamos explorar por meio do recorte adotado no período, elegendo três coletivos jornalísticos periféricos para as análises⁷. Notemos que, para além de questões temáticas, são levados em consideração aspectos estilísticos presentes nas obras, assumindo que não apenas os conteúdos divulgados, mas suas formas expressivas são elementos importantes nessas produções. Tal questão se coloca em pelo menos duas direções: na contraposição entre uma produção profissional e uma produção supostamente *amadora*, mas também qualificada em termos técnicos ou estéticos; na assunção de que, além de inovações nas pautas e em sua apuração, a cobertura jornalística periférica em reportagens audiovisuais pressupõe, ao mesmo tempo, a consolidação desse gênero e sua renovação.

Pesquisas recentes no campo da comunicação e do jornalismo têm estabelecido as peculiaridades e as recorrências dessa atuação, cada vez mais numerosa e variada, por meio do acompanhamento de suas produções, realização de

⁷Pretendemos ampliar a amostragem em estudos posteriores, incluindo outros grupos e coletivos com produções documentais ou ficcionais, tanto de jornalismo periférico como independente.

⁸O estudo sobre jornalismo periférico está relacionado a uma investigação mais ampla, envolvendo teorias e metodologias das ciências sociais, sobre jovens urbanos e coletivos juvenis, intitulada "Jovens urbanos: políticas públicas, ações culturais, políticas e comunicacionais em São Paulo" (2016-2018). Realizada na área de Antropologia do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais (PUC-SP) e coordenada pela profa. dra. Silvia Borelli, a pesquisa está vinculada à Red Iberoamericana de Posgrado en Infancias y Juventudes – RedINJU e ao Grupo de Trabalho "Juventud e Infancia: prácticas políticas y culturales, memorias y desigualdades en el escenario contemporáneo" (2016-2019), do Clacso.

⁹No original: "Los jóvenes van a ser pensados como un sujeto con competencias para referirse en actitud objetivante a las entidades del mundo, es decir, como sujetos de discurso, y con capacidad para apropiarse (y movilizar) los objetos tanto sociales y simbólicos como materiales, es decir, como agentes sociales. En otras palabras, se reconoce el papel activo de los jóvenes en su capacidad de negociación con las instituciones y estructuras".

entrevistas com seus agentes e distinção das dinâmicas de organização e financiamento de coletivos jornalísticos atuantes nas periferias das grandes cidades. Um elemento relevante é o fato de esses grupos serem constituídos, em sua maioria, por adolescentes e jovens adultos, que valorizam o recorte geracional como definidor de suas especificidades. Ainda que nas reportagens e vídeos não vejamos apenas jovens, produtores e receptores se conectam por meio desse traço em comum. Tal associação não nos parece casual, à medida que essas narrativas não hegemônicas se transformam em narrativas juvenis que intentam desconstruir as visões estigmatizantes que predominam ao se retratarem as periferias urbanas, propondo outras representações desses territórios, mas também dos jovens que neles habitam⁸.

Assim como as periferias são definidas no plural, marcando um lugar geográfico e ao mesmo tempo simbólico, também as juventudes podem ser percebidas em múltiplas vertentes. Apartados não apenas fisicamente das regiões centrais das cidades, mas isolados do acesso a seus bens culturais e de consumo pela dificuldade de mobilidade urbana nos bairros distantes, vemos esses jovens tornarem-se "sujeitos de discurso":

Os jovens serão pensados enquanto sujeitos com competências para agirem de modo objetivo frente às entidades do mundo, ou seja, como sujeitos de discurso, e com capacidade para se apropriarem (e mobilizarem), enquanto agentes sociais, tanto objetos sociais e simbólicos, quanto objetos materiais. Em outras palavras, é reconhecido o papel ativo dos jovens em sua capacidade de negociação com instituições e estruturas (REGUILLO, 2000, p. 36, tradução nossa)⁹.

Não é incomum, portanto, que a atuação desses coletivos assumam uma perspectiva política não apenas em atividades e produções desenvolvidas formalmente nos grupos, mas como forma de ocupação dos territórios urbanos e de seus espaços simbólicos, conformando resistências em resposta às exclusões e aos segregacionismos referentes às periferias.

Essas “biorresistências” podem ser definidas como “práticas significantes que desafiam os sentidos e estratégias da biopolítica, atuando como dispositivos políticos (...) que sugerem a mediação do corpo como elemento central na construção das referências de distinção de culturas, estilos e identidades” (VALENZUELA, 2014, p. 26-27, tradução livre).

É nesse intervalo que o jornalismo pode se colocar como lugar de reação e proposição de novos ativismos, não raro em contraposição a formas noticiosas instituídas. Rovida (2016; 2018), em pesquisas recentes, aponta a consolidação desse fenômeno, sinalizando a vontade e a necessidade de olharmos o jornalismo das periferias, enquanto parcela do jornalismo alternativo e independente, como uma “práxis jornalística” que se funda nas lacunas do jornalismo convencional:

É pertinente ponderar que a crítica dirigida à imprensa não é ingênua ou exagerada ao indicar uma total ausência das realidades periféricas nessa cobertura hegemônica. O silenciamento e as ausências a que se referem os críticos, estudiosos e jornalistas vinculam-se a uma visão mais ampla e complexa da diversidade das periferias. Isso porque essa parcela do extrato urbano da metrópole será, sim, alvo de interesse do jornalismo hegemônico, porém de uma maneira estreita, distanciada e pouco aprofundada, o que resultará em certa estigmatização de sujeitos e territórios periféricos (ROVIDA, 2018, p. 57).

A busca por pautas não contempladas ou mal efetuadas e o silêncio reiterado de certos agentes sociais na cobertura hegemônica abriram passagem para essas vozes periféricas. Resta saber, de acordo com a autora, se a criação desses espaços alternativos nas periferias, nitidamente engajados em causas políticas e sociais, seria também um lugar de inventividade formal na produção noticiosa:

É interessante perceber que, ao que tudo indica, uma das marcas desse extrato do jornalismo alternativo formado

pelo que vimos chamando de jornalismo periférico é a relação entre os produtores da comunicação e o território sobre o qual falam. Isso implica em inserir personagens ou protagonistas das narrativas jornalísticas e jornalistas num mesmo contexto urbano (ROVIDA, 2018, p. 60).

Como parte de suas considerações, Rovida afirma, ainda, que os fundamentos do jornalismo (pauta, apuração, redação, edição) não são tão diferentes nos coletivos periféricos (o que atesta sua qualidade e competência em tempos de proliferação de *fake news* e de banalização da informação), mas a angulação das notícias é nitidamente engajada e combativa, assumindo o ponto de vista dos sujeitos nelas implicados como produtores ou receptores e agregando suas marcas identitárias: “Se as periferias guardam essa diversidade, parece que o trabalho dos jornalistas envolvidos nesse jornalismo periférico está em consonância com a necessidade de uma abordagem dialógica e plural” (ROVIDA, 2016, p. 63).

No ténue equilíbrio buscado entre o universal e o diverso, iremos nos concentrar em três coletivos juvenis situados nas bordas do jornalismo periférico: Papo Reto, Voz das Comunidades e Nós, Mulheres da Periferia¹⁰. Tal escolha teve como critério a produção de conteúdos audiovisuais disponibilizados em plataformas digitais on-line durante as eleições majoritárias de 2018. O coletivo Papo Reto (Rio de Janeiro) produziu 79 conteúdos audiovisuais, postados em sua página no Facebook; o coletivo Voz das Comunidades (Rio de Janeiro) publicou 133 vídeos em sua página no Facebook, sendo alguns deles boletins ao vivo na mesma plataforma; e o Nós, Mulheres da Periferia (São Paulo) concentrou vídeos durante as eleições para tratar questões de raça, gênero e o momento político do país. Com base nesse material, pretendemos demonstrar os temas articulados em narrativas audiovisuais produzidas por grupos periféricos, no que elas se diferenciam de outras narrativas jornalísticas e quais as mediações que visam estabelecer com o público.

¹⁰Páginas dos coletivos no Facebook disponíveis em: Papo Reto (55.073 seguidores): <https://www.facebook.com/ColetivoPapoReto>. Voz das Comunidades (195.763 seguidores): <https://www.facebook.com/vozascomunidades>. Nós, Mulheres da Periferia (30.422 seguidores): <https://www.facebook.com/nosmulheresdapерiferia>. Acesso em: 29 out. 2019.

Produções audiovisuais das e nas periferias

Antes de sublinhar singularidades nas produções dos coletivos periféricos selecionados, destacamos a relação de similaridade entre elas – e delas com as produções audiovisuais em narrativas jornalísticas convencionais – no que diz respeito à predominância de formas expressivas indiciais. Essa característica está relacionada ao vínculo factual ou documental enfatizado nessas produções, colocando-as em diálogo com aspectos da cotidianidade do local mostrado e com as demais produções que fazem uso da referencialidade própria ao jornalismo. Assim, a prática dos coletivos atravessa um circuito relacionado a outras formas narrativas que estabelecem hibridismos entre o factual e o documental, combinando técnicas e estratégias da expressão jornalística com aquelas presentes no cinema documental, mais especificamente em filmes brasileiros recentes, entre eles *Slam, voz de levante* (Roberta Estrela D’Alva e Tatiana Lohmann, 2018), *Espero tua (re)volta* (Eliza Capai, 2019) e *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (Marcelo Gomes, 2019)¹¹.

Essa condição não se caracteriza exatamente como uma novidade, mas evidencia a preocupação, nos coletivos, de buscar um público maior – em sua própria comunidade e fora dela –, que compreende as formas expressivas materializadas em diferentes mídias e interage com elas, integrando-se a uma cultura audiovisual expandida. Compreendemos esse rastro de referencialidade como uma característica recorrente em inúmeras produções audiovisuais atuais, nos mais variados gêneros, sobretudo em mídias digitais. Assim, novas possibilidades representacionais parecem surgir na paisagem midiática, contrariando marcas identitárias e estigmas colocados em outras mediações:

¹¹Sobre essa questão, ver comunicação apresentada por Rosana Soares no VIII Seminário Mídia e Narrativa (PUC Minas, Belo Horizonte, 2019), intitulada “Crítica social no cinema brasileiro recente: entre subjetividades e resistências”. Disponível em: <https://midiato.wordpress.com/2019/11/06/pesquisadores-do-midiato-participam-do-viii-seminario-midia-e-narrativa/>.

Desse modo, a estética realista e a hiper-realidade; a retórica testemunhal e a ênfase em visualidades precárias; as políticas de partilha do sensível e os novos regimes de visibilidade, entre outros, são elementos fundamentais para problematizarmos o estatuto das imagens hoje. A dimensão da cultura, e os processos de sua legitimação

por meio dos discursos circulantes, possibilita que pensemos a produção audiovisual como sintoma de uma época pautada pelo desajuste, pelo transbordamento e pelo conflito, aspectos que se fazem presentes, portanto, em tal produção (SOARES, 2015, p. 219).

Além de propor novos modos de construção da representação que possam problematizar as formas hegemônicas de visibilidades periféricas nas mídias, os coletivos tematizam, em seus textos e imagens, vivências e experiências locais. Ao produzir narrativas críticas, enfatizando espaços de atuação simbólica e ações culturais, as produções dos coletivos não apenas denunciam abusos do Estado, uso sistemático de violência policial, desigualdades ou descaso por parte do poder público, mas produzem deslocamentos nos discursos midiáticos, tornando seus narradores protagonistas de suas histórias em relatos individuais dotados de uma dimensão coletiva.

As formas referenciais privilegiadas pelos coletivos, portanto, identificam-se com o estatuto de seus cotidianos, com o território em que estão inseridos, com os deslocamentos urbanos realizados pelas cidades e com a apreensão do conflito como possibilidade de transformação social de uma realidade antes oculta nas mídias. Para demonstrar alguns aspectos comuns presentes nessa produção, bem como seus traços diferenciais, iremos nos debruçar sobre alguns exemplos de materiais divulgados pelos três coletivos analisados em suas redes sociais.

O primeiro deles, o coletivo Papo Reto, atua em comunidades na cidade do Rio de Janeiro e marca sua data de início no ano de 2014,

embalado pelos protestos no Complexo do Alemão e pela não aceitação da forma como essa “grande mídia”, Governo e Secretaria de Segurança criminalizavam movimentos sociais, principalmente os da favela, associando manifestantes com bandidos e manifestação na favela como ação de quadrilhas (PAPO RETO, 2014, online. Acesso em: 13 jul. 2019).

Segundo perfil oficial no Facebook, com 51 mil seguidores, o Papo Reto se autodescreve como um “coletivo de comunicação independente composto por jovens moradores dos Complexos do Alemão e da Penha” (PAPO RETO, 2014, online. Acesso em: 13 jul. 2019). Essas breves descrições apresentam elementos pertinentes para pensarmos como as outras mídias são compreendidas pelo coletivo, sobretudo ao afirmarem autonomia e reiterarem, em vários momentos, o seu território. As questões surgidas na autodescrição do coletivo reverberam nas obras audiovisuais por ele vinculadas no período elencado. Em relação ao Papo Reto não é possível observar a presença constante do tema das eleições em suas postagens, como será notado nas produções dos outros coletivos em análise. Entretanto, as pautas públicas da violência, os conflitos sociais, as obrigações do Estado e outras demandas estão presentes em todas as produções do coletivo, atualizando os embates vistos nas eleições majoritárias por meio de outras mediações, mais locais.

Naquele período eleitoral, a cidade do Rio de Janeiro convivia, como hoje, com a intervenção militar em suas comunidades. Logo, visibilizar esse assunto emergente era prioridade para os complexos do Alemão e da Penha, territórios de atuação do coletivo, mas esse também era um tema acionado pelas chapas concorrentes nas eleições presidencial e estadual no Rio. No dia 15 de setembro de 2018, foi postado um vídeo com tanques militares passando por ruas da comunidade e a legenda “Viaturas e blindas do exército passando em alta velocidade pela rua do Rio do Relicário, Canitar e Casinhas. Sentido Fazendinha”¹², com informações precisas de localização dessa ação policial.

A estética é da captura do que acontece no instante do evento, com uso da câmera na vertical e imagens em plano fixo, com os tanques passando pelo quadro. Podemos vincular tal enquadramento às formas visuais com que outras imagens circulam em plataformas digitais on-line, em vídeos do Instagram ou do Facebook, mas com forte componente de denúncia social e um alerta sobre os acontecimentos vivenciados pelos moradores daquelas comunidades, capazes de reconhecer os locais ali retratados.

¹²Disponível em: <https://www.facebook.com/ColetivoPapoReto/videos/301114530686451>. Acesso em: 28 out. 2019.



Figura 1 – Coletivo Papo Reto. Vídeo postado na página do Facebook com viaturas do exército.

O vídeo faz parte de um movimento do coletivo chamado “Nós por nós”, descrito por eles como um “simples e forte esquema de segurança de ativistas e moradores em dias de guerra a partir do diálogo e troca de informações” (PAPO RETO, 2014, on-line. Acesso em: 13 jul. 2019). A rede de proteção e denúncia mantém contato com moradores dos Complexos do Alemão e da Penha para alertar sobre abusos e possíveis casos de violência policial e de Estado às pessoas da comunidade. Outro vídeo, postado em 31 de agosto de 2018, oferece esse repertório. Com a legenda “neste momento, moradores do Morro do Sereno, na Penha, contra os abusos da intervenção e contra a prisão de 5 rapazes que estavam dentro de suas casas jogando vídeo game e foram presos sem nenhuma evidência contra eles”¹³, a gravação de celular mostra crianças, jovens e adultos com cartazes em protesto ao que consideram excessos praticados pela intervenção militar.

¹³Disponível em: <https://www.facebook.com/ColetivoPapoReto/videos/239747500063112>. Acesso em: 28 out. 2019.



Figura 2 – Coletivo Papo Reto. Moradores da Penha protestam contra a intervenção militar.

Além do tema, prioritário em ser visibilizado pelo coletivo, e do próprio debate eleitoral à época, outras ações colaborativas da comunidade são apresentadas nas produções, entre elas as batalhas dos slams de poesia e as atividades da Ocupação Marielle Franco, imagens que podem ser referidas como uma representação não hegemônica das identidades existentes nos territórios apresentados e nos conflitos sociais experienciados nesses espaços.

O coletivo Voz das Comunidades, segundo grupo destacado neste artigo, atua nas mesmas regiões do coletivo Papo Reto, no Rio de Janeiro; entretanto, há uma diferença nas formas referenciais apresentadas por esse grupo na articulação entre suas produções e o cotidiano vivido nas comunidades. Se o coletivo Papo Reto opta pela estética realista ou dos chamados “novos realismos” (SOARES, 2015), em uma adesão mais indicial ou documental, o padrão imagético do Voz das Comunidades é uma narrativa factual, ou jornalística, com produção diária de reportagens e boletins ao vivo, seguindo como critério a formatação da tradição do telejornalismo no Brasil, porém trazendo outras pautas e abordagens.

No período eleitoral e, inclusive, nos dias das votações em primeiro e segundo turnos, boletins ao vivo foram veiculados em *lives* no Facebook, próximos ao padrão das emissoras tradicionais de televisão, com cobertura em tempo real dos desdobramentos do dia. Em vídeo publicado em 7 de outubro

de 2018, durante o primeiro turno das eleições, uma repórter do coletivo conversa com eleitores na frente de um local de votação¹⁴. Nas entrevistas, a repórter interpela os moradores sobre suas expectativas e reivindicações, oferecendo visões distintas daquelas que normalmente são retratadas nessas coberturas, geralmente voltadas para demandas genéricas de assuntos sensíveis como saúde e educação. Ao sabermos dos territórios nos quais atuam e para quem se dirigem, compreendemos a dimensão do que é dito e a relevância daquilo que se pontua na narrativa.



Figura 3 – Coletivo Voz das Comunidades. Boletim ao vivo em um colégio eleitoral no Complexo do Alemão.

Notamos não apenas nos temas, mas na própria construção visual da cena, a citação a imagens telejornalísticas, seja nos gestos corporais e na locução da repórter, seja na distribuição dos elementos que compõem a reportagem em termos de iluminação, câmera e movimentos, seja na exibição e enquadramento dos entrevistados. Uma espécie de gramática televisual é notada, como se fosse fundamental destacar o caráter original da abordagem e um claro posicionamento político e, ao mesmo tempo, evocar no espectador a familiaridade com o gênero jornalístico, a produção noticiosa e informativa, e a própria estética televisual. A escolha da personagem com a camiseta #EleNão, símbolo do movimento de mulheres que se opôs fortemente a um dos candidatos durante as eleições de 2018, com grande atuação nas redes sociais e desdobramentos

¹⁴Disponível em: <https://www.facebook.com/voz-dascomunidades/videos/2159364134331680>. Acesso em: 28 out. 2019.

em atos presenciais, é outro dos elementos que compõem a cena visual e enunciativa da reportagem.

Ainda que endereçadas a um público local, as imagens assumem que essas pessoas estão acostumadas à recepção de outras reportagens televisivas, considerando-as como parte de uma audiência mais ampla e, em relação a essa expansão, contando com possíveis outros espectadores. Para os que não são da região, há possibilidades de engajamento temático, mas não apenas isso, pois as próprias imagens garantem essa identificação e possibilitam que outros tomem contato e vejam, com seus olhos e por meio delas, as condições da rua e da escola em frente à qual a repórter está posicionada.

O coletivo Nós, Mulheres da Periferia¹⁵, de São Paulo, segue pelo mesmo caminho ao empreender a articulação de narrativas com recorte social engajado. Se no Voz das Comunidades a linha é territorial, ao ouvir as demandas dos moradores das comunidades no Rio de Janeiro, nesse coletivo das periferias de São Paulo a escolha é pela presença de um feminismo que abarca outras variáveis, em perspectiva transversal, tais como raça, geração e classe, além de gênero. A abrangência da problemática de gênero se nota na descrição do coletivo, “um projeto idealizado por mulheres que conhecem e vivenciam o universo feminino de comunidades e bairros da periferia de São Paulo e imediações” (NÓS, 2013, online. Acesso em: 13 jul. 2019), e em um manifesto de mulheres: “Somos maioria. Somos minoria. Pobres, pretas, brancas, periféricas. Migrante, nordestina, baianinha, quilombola, indígena (...) Somos Nós, Mulheres da Periferia!” (NÓS, 2013, online. Acesso em: 13 jul. 2019).

As escolhas na evocação de aspectos referenciais se afastam daquelas presentes nos outros coletivos, imprimindo um recorte documental próximo do modo expositivo, ainda que uma estética hibridizada aproxime as mediações audiovisuais do Nós, Mulheres da Periferia às imagens dos coletivos Papo Reto e Voz das Comunidades. No curta documental “Jardim Miriam: moradoras contam o que pensam sobre as Eleições”¹⁶, veiculado na página do Facebook em 6 de

¹⁵Outras pesquisas têm sido realizadas sobre o coletivo Nós, Mulheres da Periferia, bastante distinguido por sua ação para questões de gênero e para produções audiovisuais periféricas. Como lemos: “O objetivo apresentado pelo coletivo Nós, Mulheres da Periferia é promover um espaço em que as vozes das protagonistas das periferias da capital paulista possam ecoar. As jornalistas responsáveis pelo trabalho também se apresentam como mulheres periféricas. A presença dessa identidade constituída em torno do gênero e da questão geográfica se mostra com força em narrativas que ‘singularizam’ o protagonismo (perfis) e reforçam sua posição no uso de aspas nos títulos das matérias” (ROVIDA, 2018, p. 62).

outubro de 2019 (um dia antes das eleições), mulheres negras de uma região periférica da cidade de São Paulo apresentam suas considerações sobre os candidatos e as demandas que compreendem serem fundamentais para a melhoria de seu cotidiano e das condições de vida dos moradores no que diz respeito à igualdade racial e econômica, e à valorização da cultura negra.



Figura 4 – Coletivo Nós, Mulheres da Periferia. Uma das entrevistadas do curta documental do coletivo.

Nesses depoimentos, vemos construções universalizantes de entendimento de certas prioridades sob responsabilidade do Estado, porém com um recorte voltado para diversidades por meio da fala das entrevistadas, que não apenas reivindicam seus direitos básicos, enfatizados como não sendo privilégios de apenas alguns cidadãos, moradores dos bairros mais ricos, mas exigem que alcancem reconhecimento enquanto mulheres e cidadãs. Vale ressaltar que há dimensões etárias nas falas, com mulheres negras mais velhas ou mais jovens imprimindo seus pontos de vista na narrativa, como a presença de uma menina que traduz em sua fala de criança o que espera das eleições, após ser indagada pela repórter: “O que você queria que tivesse no país para todo mundo ser feliz? ‘Casa, cama, banheiro... e bastante coisas’”.

¹⁶Disponível em: <https://www.facebook.com/nos-mulheresdaperiferia/videos/2235465613336041>. Acesso em: 27 out. 2019.

Outros curtas documentais do tipo expositivo realizados pelo Nós, Mulheres da Periferia nessa série são intitulados “Por

¹⁷Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=EbOp1IYgaFE. Acesso em: 27 out. 2019.

¹⁸Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LEEzVJffyJE>. Acesso em: 27 out. 2019.

¹⁹Para mais informações, ver, durante o período eleitoral: "Homens e mulheres nunca votaram de forma tão diferente no Brasil", matéria do Estadão Conteúdo; "'Só sei que no Bolsonaro não voto': a indecisão das mulheres da periferia que rejeitam o candidato", no jornal El País Brasil; e, mais recentemente, "Rejeição a Bolsonaro é maior entre mulheres e no Nordeste", diz DataFolha. Acesso em: 27 out. 2019. Matérias disponíveis, respectivamente, em: <https://veja.abril.com.br/politica/homens-e-mulheres-nunca-votaram-de-forma-tao-diferente-no-brasil/>; https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/21/politica/1537484577_318086.html; <https://veja.abril.com.br/politica/rejeicao-a-bolsonaro-e-maior-entre-mulheres-e-no-nordeste-diz-datafolha>.

²⁰Disponível em: <http://nosmulheresdaperiferia.com.br/noticias/elenaomulheres-da-periferia-de-sp-dizem-porque-bolsonaro-nao-as-represent>. Acesso em: 27 out. 2019.

²¹Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=25&v=jTWiZLkhnVM. Acesso em: 27 out. 2019.

²²O grupo virtual no Facebook chegou a reunir mais de 3 milhões de

que mulheres da periferia de SP foram ao ato 'Ele Não?'¹⁷, postado em 1 de outubro de 2018, e "'O amor vai vencer o ódio': evangélicas ocupam as ruas contra Bolsonaro"¹⁸, ambos veiculados na página no Facebook e no canal no YouTube em 26 de outubro de 2018, dois dias antes do segundo turno das eleições presidenciais. Um dado comum e importante ao considerarmos essas reportagens é o fato de as mulheres negras e periféricas terem se colocado, à época e agora, como uma barreira às ambições políticas de Jair Bolsonaro. Em várias pesquisas divulgadas na mídia corporativa ou em jornais de referência, os números apontavam que os homens brancos e com maior renda seriam um dos redutos do então candidato, enquanto as mulheres negras e com renda menor se mostravam um dos focos de resistência à sua eleição¹⁹.

Na matéria "#EleNão: Mulheres da periferia de SP dizem por que Bolsonaro não as representa"²⁰, em que se encontra o vídeo com imagens do ato "Mulheres contra Bolsonaro: ato em 29 de setembro, em SP"²¹, e também o vídeo citado acima, com depoimentos sobre o porquê de as mulheres da periferia terem ido ao ato mobilizado a partir do movimento #EleNão, grupo virtual criado no Facebook²², vemos várias vozes referindo-se à periferia como um lugar esquecido e desconsiderado pelo candidato, destacando sua postura sectária, violenta, homofóbica e machista, fortemente difundida durante a campanha: "Ele tem preconceito de classe"; "A gente quer e precisa de alguém que nos represente"; "O projeto dele para a política é extermínio, extermínio de negros, de pobres...". Essas são algumas das frases ouvidas nas entrevistas, feitas nas ruas da cidade no dia da manifestação, com filmagens testemunhais das participantes, além de imagens de fundo de outras cenas durante o ato. Ao enfatizar, em primeiro plano, que a mulher negra deve ser respeitada, e que a periferia é a base social majoritária, essas vozes são contundentes na rejeição ao projeto político apresentado.

Na outra reportagem, bastante peculiar por apresentar, justamente, o grupo das "mulheres evangélicas" – tantas vezes associadas pelo apoio ao presidente na figura da ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos, uma das

poucas integrantes femininas do atual governo –, vemos alguns depoimentos no ato organizado por entidades representativas de várias denominações religiosas. Há muitas mulheres falando no palanque, entre elas Alexya Salvador, que afirma: “Pensar a religião nesse momento do Brasil é pensar a vida, é pensar nos valores do evangelho que nos impulsionam a viver numa sociedade justa e igualitária”. E outras entre as manifestantes, como a jovem Bianca Flores Rosa: “Dentro de um contexto de periferia, você se posicionar como cidadã, mulher, periférica, evangélica, é ir contra a maré, é ainda mais importante, tanto espiritualmente quanto politicamente”. O ato foi realizado em 25 de outubro em várias cidades brasileiras, e em São Paulo ocupou a Avenida Paulista com uma passeata contra a violência, especialmente em relação às minorias sociais, pregada e estimulada pelo candidato Jair Bolsonaro.

No primeiro curta documental, portanto, vimos um recorte – entre vários possíveis – da manifestação ocorrida no Largo da Batata, em São Paulo. A identificação com as causas das periferias e das mulheres, ponto nodal do ato, diversifica os pontos de vista e oferece representações que percorrem outros caminhos na percepção do tema. A escolha por um formato observacional e uma estética do *ao vivo* auxilia na compreensão das propostas apresentadas, que se anunciam contra aquilo tido como hegemônico na disputa eleitoral. O segundo vídeo traduz ainda mais esse recorte – de mulheres negras periféricas – por meio de escolhas religiosas associadas ao neopentecostalismo. A narrativa busca um olhar ampliado dessas visões por meio de uma oposição à compreensão homogênea desse grupo. São, assim, representações que desmontam visões estabilizadas nos discursos correntes e reconstróem, em alguma medida, os lugares de identificação e de reconhecimento.

mulheres ao final de setembro de 2018, sofrendo repetidos ataques profissionais de hackers associados ao candidato do PSL, mas ganhando força na convocação de manifestações pluripartidárias e com representantes de movimentos sociais ou simpatizantes à causa. Ver: <https://politica.estadao.com.br/noticias/eleicoes,apos-ser-hackeado-grupo-do-facebook-contra-bolsonaro-chegam-2-5-milhoes-de-participantes,70002508030>. Acesso em: 27 out. 2019.

Breves considerações finais

Por meio de formas narrativas ensaiadas nessas e em outras produções, discursos dissonantes emergem e entram em

circulação social, atravessando novos espaços geográficos, simbólicos e visuais. Assim, algumas questões norteiam as reflexões sobre o conjunto dessas produções: considerando o atual contexto social e político, como podemos falar em *representação* hoje? De que modo a ampliação das narrativas produzidas por diferentes sujeitos desafia esse conceito? Como essas obras audiovisuais periféricas articulam as lutas identitárias e de reconfiguração do social em suas disputas por visibilidade e reconhecimento?

Ampliando seu alcance, propomos um percurso teórico a fim de interpretar os objetos empíricos anteriormente mostrados. Antes de passar a ele, entretanto, é importante compreender de que modo as lutas identitárias – ligadas à diversidade – podem ser relacionadas às disputas por reconhecimento social – pautadas pelo universalismo – sem se tornarem apenas espaços de alcance de visibilidades, sobretudo midiáticas, e contemplando processos de redistribuição socioeconômica. Na polêmica entre Axel Honneth e Nancy Fraser, lemos que, como regra geral, o reconhecimento deveria se preocupar apenas com a autorrealização: “Ser reconhecido por outro sujeito é a condição necessária para alcançar uma subjetividade plena e sem distorções” (FRASER, 2006, p. 35, tradução nossa)²³, e a falta de reconhecimento ou um reconhecimento errôneo operam como mecanismos de opressão e deformação do outro.

Ambos admitem o dano no plano ético como negativo, pois este limitaria o sujeito em sua capacidade de se distinguir de outros, mas divergem quanto aos aspectos sociais das subjetividades. Fraser propõe que essa seja também uma questão de justiça: “Considerar o reconhecimento como um tema de justiça é tratá-lo como questão de status social. Isso significa analisar os padrões institucionalizados de valor cultural para seus efeitos sobre a *posição relativa* dos atores sociais” (FRASER, 2006, p. 36, tradução nossa)²⁴, possibilitando que, além das questões identitárias, aquelas oriundas das discussões sobre redistribuição (suas condições materiais e econômicas) sejam levadas em conta, bem como as tensões entre ética e justiça social.

²³No original: “El ser reconocido por otro sujeto es condición necesaria para alcanzar una subjetividad plena y sin distorsiones”.

Conciliar esses polos contraditórios seria a tarefa colocada para a reflexão sobre a tensão entre individualidades e coletividades, pensando-as como instâncias culturais e, desse modo, representadas nas mídias. Se é válido afirmar que, nas interações sociais, os discursos produzem sentidos para sujeitos em situações concretas, observando as narrativas jornalísticas dos coletivos periféricos gostaríamos de propor um “circuito midiático” no qual seja possível delinear seus usos e apropriações em relação às lutas identitárias e às disputas por reconhecimento nelas evocadas. Entendemos, assim, que as identidades sociais “se estabelecem mediante a definição de limites subjetivos de atribuição/diferenciação que se encontram inscritos em condições específicas de vida e, por isso, não podem ser ignoradas diferenciações de classe, étnicas, de gênero, religiosas, políticas ou geracionais” (VALENZUELA, 2014, p. 21, tradução nossa)²⁵.

É no pensamento de Stuart Hall que nos inspiramos para fundamentar o “circuito midiático” em quatro conceitos – identidade, representação, visibilidade, reconhecimento – e nas interrelações entre eles, como proposto no quadro abaixo.

²⁴No original: “Considerar el reconocimiento como un tema de justicia es tratarlo como una cuestión de estatus social. Esto supone examinar los patrones institucionalizados de valor cultural por sus efectos sobre el prestigio relativo de los actores sociales”.

²⁵No original: “Las identidades sociales se establecen mediante la definición de límites subjetivos de adscripción/diferenciación, que se encuentran inscritos en condiciones específicas de vida, por lo que no pueden soslayarse adscripciones de clase, étnicas, de género, religiosas, políticas o generacionales”.



Quadro 3 – Circuito midiático

Fonte: elaborado pelos autores (2019).

Nesse circuito, 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 trajeto no qual as diversas lutas identitárias e as disputas sociais universalizantes se alternam em busca de visibilidade e reconhecimento. Na parte superior do quadro, estão relacionados os eixos de identidade e representação, apontando para a interdependência entre aspectos individuais e coletivos. Na parte inferior, a visibilidade e o reconhecimento articulam-se como se os dois primeiros eixos pudessem se desdobrar nesses dois últimos.

No sentido vertical, identidade e visibilidade estabelecem um movimento de mão dupla no qual uma produz e é produzida pela outra; da mesma forma, representação e reconhecimento se interrelacionam, demarcando as fronteiras de um e de outro ou, de modo mais ativo, os pontos em que as estratégias de representação podem, de fato, alcançar possibilidades efetivas de reconhecimento social. Nos eixos diagonais, finalmente, o circuito adquire circularidade quando, de modo menos frequente, as lutas identitárias podem se deslocar a ponto de alcançarem reconhecimento social, e as demandas por representação passam a interferir nas visibilidades encenadas nas mídias.

Em sua definição das representações sociais, Hall (2016) faz menção ao funcionamento da linguagem como um “circuito de cultura”, em que o consumo, a regulação e a formação identitária ocupam lugares nos “sistemas de representação” por meio de práticas discursivas. Essa proposição auxilia na compreensão das identidades sociais como focos de disputa no campo político e estético das representações. Se a cultura não é apenas um conjunto de representações verbais ou visuais, produção e recepção não podem ser pensadas isoladamente; ao contrário, inscrevem-se como formas culturais articuladoras de trocas simbólicas por meio de práticas partilhadas e suas implicações.

A produção, assim, não diz respeito apenas ao espaço de criação de um produto, e tampouco a recepção se restringe à sua decifração. A conexão entre elementos díspares, em

certas condições, dota de sentido o “circuito da cultura”, afetando inclusive os discursos midiáticos, já que tal ligação “não é necessária, determinada, absoluta e essencial para todos os tempos. A assim chamada ‘unidade’ de um discurso é na realidade a articulação de elementos diferentes, distintos que podem ser articulados de modos diferentes porque não têm necessária pertença” (HALL, 1996, p. 115).

Ao examinar um dos paradoxos da contemporaneidade – a tensão entre uma suposta pulverização subjetiva e a unificação planetária –, Renato Ortiz (2015) coloca a “diversidade” como um emblema contemporâneo em relação ao qual não seria possível descartar a questão do “universalismo” em prol de identidades fluidas e multifacetadas, tampouco concebê-las como fixas e homogêneas. Da mesma forma, se o universalismo é uma constante na atual pluralidade, como pensar a construção de localidades e territorialidades em um mundo cada vez mais global? Esse dilema perpassa um amplo debate no qual as sociedades reconhecem cada vez mais suas particularidades, mas, ao mesmo tempo, tornam-se integradas aos mercados globais, esvaziando singularidades:

Existiria, nesse sentido, uma “diversidade global” (...) Por isso alguns executivos e homens de negócio consideram que não é necessário “celebrar a diversidade”: trata-se de algo inexorável, parte integrante de um mundo compartilhado no qual o diverso assume-se de maneira explícita. É esse tipo de percepção que orienta, por exemplo, o marketing étnico, voltado para a exploração de segmentos específicos do mercado (vender produtos para homens negros norte-americanos; comercializar alimentos entre a população indiana de baixo poder aquisitivo). Nesse caso, a oposição global/local deixa de fazer sentido (ORTIZ, 2015, p. 120).

As consequências desse deslocamento podem ser percebidas nos embates sociais, acirrando polarizações e falsas equivalências, mas, ao mesmo tempo, empreendendo recomposições sociais e reativando um antigo debate,

associado “às reivindicações identitárias, ao multiculturalismo, aos direitos indígenas, valorizando a diversidade cultural como traço essencial das sociedades humanas” (ORTIZ, 2015, p. 9). Resta-nos, entretanto, não sucumbir à simples oposição entre o particular e o geral, mas ao contrário perceber, em contextos políticos e sociais concretos, a persistência desse mal-estar: “O diverso torna-se um ideal, e o uno, uma maldição. No entanto, é nessa brecha que o mal-estar se introduz. A diferença é sinal de riqueza, patrimônio a ser preservado, porém, simultaneamente, fonte potencial de conflitos diante de um destino comum” (ORTIZ, 2015, p. 9). Ou seja, vemos núcleos segmentados de diversidade constituindo-se como um novo tipo de universalismo, em que “as qualidades positivas, antes atribuídas ao universal, deslocam-se para o ‘pluralismo’ da diversidade”, e a paulatina perda do universal “em densidade e em convencimento” (ORTIZ, 2015, p. 9), apontando mudanças no campo da representação.

Se não é mais possível categorizar dicotomicamente o restritivo e o abrangente, o indivíduo e a sociedade, o pessoal e o comum, o “circuito midiático” almeja elucidar em que momentos se conjugam as lutas identitárias e as políticas da representação em discursos midiáticos, e as potenciais singularidades das produções periféricas. Nas imagens analisadas, podemos pontuar em quais circunstâncias se alcança visibilidade e se é possível, em algumas dessas obras audiovisuais, chegar ao reconhecimento social. Associando o campo representacional ao dilema contemporâneo do diverso e do universal, temos o diverso presentificado nas lutas identitárias, em busca de visibilidades, e o universal colocado nas disputas por reconhecimento, voltando-se à reconstrução de coletividades. Isso possibilita reposicionamentos subjetivos e processos de deslocamento em representações antes cristalizadas por meio das narrativas propostas.

Ainda que, de acordo com Martín-Barbero, a diversidade cultural seja frequentemente exaltada como desejável por governos, instituições e organizações empresariais, muitas vezes políticas efetivas de incentivo e proteção a essa mesma diversidade são raras ou ineficazes. Para o autor, as instâncias

que poderiam promovê-la e assegurá-la encontram-se apartadas “em níveis de decisão a que nem os atores do plano local têm acesso, nem os verdadeiros mediadores do plano mundial” (MARTÍN-BARBERO, 2016, p. 16). Para que a diversidade se torne, de fato, *universal*, seria necessária uma “nova institucionalidade mundial do cultural”, ancorada em ações locais:

Daí ser a partir da diversidade cultural das histórias e dos territórios, das experiências e das memórias, de onde não só se resiste, mas também se negocia e se interage com a globalização e de onde se acabará por transformá-la. Pois o que reativa hoje as identidades como motor de luta é inseparável da demanda de reconhecimento e de sentido (MARTÍN-BARBERO, 2016, p. 24, grifos do autor).

O desafio que se articula neste estudo, por fim, é o de entrelaçar essas narrativas a outras, estendendo o alcance da pesquisa e contornando, nos discursos midiáticos, as tramas nas quais se situam as identidades representadas, as visibilidades encenadas e suas possibilidades de reconhecimento social visando a ampliação das rupturas trazidas por essas vozes das periferias.

Referências

HALL, S. The problem of ideology: marxism without guarantees. In: DAVID, M.; CHEN, K. H. **Stuart Hall: critical dialogues**. Routledge: London/New York, 1996.

_____. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2016.

FRASER, N. La justicia social en la era de la política de la identidad. In: FRASER, N.; HONNETH, A. **Redistribución o reconocimiento?** Un debate político-filosófico. Madrid: Morata, 2006.

MARTÍN-BARBERO, J. Diversidade em convergência. **Revista MATRIZES**, v. 8, n. 2, jul.-dez., 2014.

MARTÍN-BARBERO, J. **Jóvenes. Entre el palimpsesto y el hipertexto.** Colección: Biblioteca de Infancia y Juventud. Barcelona: Ned Ediciones, 2017.

ORTIZ, R. **Universalismo e diversidade:** contradições da modernidade-mundo. São Paulo: Boitempo, 2015.

REGUILLO, R. **Emergencia de culturas juveniles:** estrategias del desencanto. Bogotá: Norma, 2000 (Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación).

ROVIDA, M. As periferias pelos periféricos: um fenômeno jornalístico contemporâneo. **Revista Extraprensa**, v. 12, n. 1, jul.-dez. 2018.

_____. Narrativas periféricas: protagonismo feminino promovido pelo trabalho de mulheres jornalistas. In: SILVA, P. C.; ROVIDA, M.; LOPES, F. T. P.; GARCIA, W. **Gêneros, diversidades, tecnologias e smart city.** Sorocaba: EdUniso, 2018.

SOARES, R. L. Realismos audiovisuais: visibilidades intertextuais em documentários televisivos. **Revista Doc On-Line**, v. 18, 2015. Disponível em: <http://10.20287/doc.d18.dt02>.

VALENZUELA, J. M. (coord.). **Tropeles juveniles:** culturas e identidades (trans)fronterizas. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte; Monterrey, Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014.

Coletivos jornalísticos

NÓS, MULHERES DA PERIFERIA (2013). Disponível em: <https://www.facebook.com/nosmulheresdaperiferia/>; <http://nosmulheresdaperiferia.com.br>.

PAPO RETO (2014). Disponível em: <https://www.facebook.com/ColetivoPapoReto/>; <https://100ko.wordpress.com>.

VOZ DAS COMUNIDADES (2005). Disponível em: <https://www.facebook.com/vozascomunidades/>; <http://www.vozdascomunidades.com.br>.



CRITÉRIOS DE NOTICIABILIDADE

NOTICIABILIDADE

VALORES-NOTÍCIA

A ENGRENAGEM DA NOTICIABILIDADE

Gislene Silva (UFSC)ⁱ



Ouç a apresentação da autora sobre o mesmo tema no Podcast do MidiAto
(clique aqui)

Resumo

Estudos diversos sobre noticiabilidade buscam conhecer a lógica da engrenagem que produz notícias e, não raro, passam por encaixes e desencaixes com conceitos próximos, como o de valores-notícia e o de critérios de noticiabilidade. Considerando que frequentemente esses conceitos são empregados sem distinção, este ensaio tem como motivação marcar a diferença entre eles, insistir no não reducionismo do conceito de noticiabilidade e explicitar com mais vigor a não simplificação a respeito de valores-notícia, um dos tantos critérios de noticiabilidade.

ⁱProfessora do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com pós-doutorado na ECA/USP (2009) e na Universidad Complutense de Madrid (2016). Líder do Grupo de Pesquisa Crítica de Mídia e Práticas Culturais. Bolsista de Produtividade em Pesquisa (CNPq). E-mail: gislenedasilva@gmail.com.

Notas iniciais

Clássicas interrogações movem as reflexões que tentam substanciar a Teoria do Jornalismo a partir de teorias da notícia. Por que as notícias são como são? Como ocorrências de diversos tipos se transformam em notícias? Por que alguns acontecimentos, entre tantos, alcançam visibilidade midiática e se tornam acontecimentos jornalísticos?¹ Como primeiro ato, a necessidade de responder o que seria noticiabilidade, conceito central no enfrentamento a tais perguntas. Em artigo de 2005, “Para pensar critérios de noticiabilidade”, disse que compreendia noticiabilidade (*newsworthiness*) como todo e qualquer fator potencialmente capaz de agir no processo da produção da notícia, fosse o assunto mesmo do acontecimento, a habilidade do repórter, o acesso às fontes, a qualidade do material apurado, os públicos, a cultura profissional, o momento histórico vivido, o quadro político, as condições econômicas etc. (SILVA, G., 2005, p. 96).

Isso sugere que podemos tratar de noticiabilidade em muitas situações, que demandam abordagens de diversas ordens, ora mais teóricas, mais práticas e operacionais, ora mais políticas, ideológicas ou outras. Por esse entendimento, buscava, como segundo ato, anotar a variedade de fatores que agem no processo produtivo da notícia. Ou seja, a partir de um conceito de noticiabilidade procurei identificar três instâncias nas quais localizava esses fatores e os via vinculados a conjuntos de critérios, compreendendo conceitualmente *critérios de noticiabilidade* como parâmetros diversos que afetam as ações jornalísticas em todo o percurso: da percepção e seleção do acontecimento/ocorrência (*critérios de noticiabilidade na origem dos fatos – valores-notícias*) (1ª. instância); passando pelo acontecimento tratado jornalisticamente (*critérios de noticiabilidade no tratamento dos fatos*) – apurado / narrado / hierarquizado / editado / publicado – e submetido a fatores extra-organizacionais, como interesses e condições de fontes e públicos (2ª. instância); até chegar a critérios mais abstratos (*critérios de noticiabilidade na visão dos fatos*) que também atuam diretamente na produção da notícia, como aqueles relacionados à ética jornalística e a princípios caros

¹Uma versão anterior deste texto, intitulada “A engrenagem da noticiabilidade no meio do redemoinho” foi publicada na Revista Observatório, v. 4, n. 4, jul.-set. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.20873/ufv.2447-4266.2018v4n4p308>.

ao campo, como verdade, imparcialidade, interesse público etc. (3ª. instância). Digo que afetam as ações jornalísticas no sentido de orientar, limitar, possibilitar, de forma consciente ou não, deliberada ou não, explícita ou imperceptível. Como antecipava naquele momento, esses conjuntos de critérios ligados a vários fatores não funcionam de modo isolado, mas sim concomitantemente, uma vez que as separações em categorias servem geralmente à mão fria de análises acadêmicas e à necessidade de ensinar conteúdos por partes.

Naquele texto de 2005, além de ter proposto demarcações para os conceitos de noticiabilidade, de seleção de notícias e de valores-notícias, fiz um levantamento documental de vários elencos de valores-notícia elaborados por diferentes autores (Gans, Schudson, Shoemaker, Golding e Elliot, Galtung e Ruge, Wolf e outros) e organizei um quadro simplificado com o objetivo de operacionalizar análises de notícias publicadas, demonstrando escolhas editoriais entre veículos concorrentes, e assim auxiliar alunos na reflexão sobre tais valores-notícias no processo de produção jornalística. Retomei o tema em 2014 organizando em parceria um livro que revisitava trabalhos dispersos em produções acadêmicas brasileiras da década anterior (SILVA, G.; SILVA, M. P.; FERNANDES, M. L., 2014) e agora me vejo de novo frente à necessidade de voltar à problemática. Considerando que frequentemente conceitos em torno da questão da noticiabilidade são empregados sem distinção, este ensaio tem como motivação marcar novamente a diferença entre eles, insistir no não reducionismo do conceito de noticiabilidade e explicitar com mais vigor a não simplificação a respeito de valores-notícia, um dos tantos critérios de noticiabilidade.

Pode parecer que minha resposta àquelas clássicas interrogações com base em três atos conceituais (noticiabilidade, seleção e valores-notícia) e em um ato mais operacional (de registro documental de elencos de valores-notícia, sistematização por novo rearranjo e sugestão de técnica de análise) esteja partindo apenas da perspectiva interna de quem está dentro da engrenagem da produção da notícia, interessada somente em decifrar a máquina para

aprendizes da produção noticiosa que desejam conhecê-la por dentro. Parto sim desta perspectiva interna, mas não apenas e não somente. E é isso que gostaria que ficasse mais claro neste ensaio, ao expor com mais ênfase esta rede complexa em que um acontecimento, entre tantos, ganha potência para ser transfigurado em acontecimento jornalístico, observando a natureza de diferentes fatores que agem no intrincado trajeto que se dá do noticiável ao noticiado.

Sobre noticiabilidade

As conceituações de noticiabilidade buscam quase sempre dar conta da abrangência do processo noticioso. Revendo algumas delas, iniciamos com Mauro Wolf, para quem

a noticiabilidade é constituída pelo complexo de requisitos que se exigem para os eventos – do ponto de vista da estrutura do trabalho nos aparatos informativos e do ponto de vista do profissionalismo dos jornalistas –, para adquirir a existência pública de notícia (WOLF, 2003, p. 195).

Sendo assim, o produto informativo parece ser resultado de uma série de negociações, orientadas pragmaticamente, que têm por objeto o que deve ser inserido e de que modo deve ser inserido no jornal, no noticiário ou no telejornal. Essas negociações são realizadas pelos jornalistas em função de fatores com diferentes graus de importância e rigidez, e ocorrem em momentos diversos do processo de produção (WOLF, 2003, p. 200).

Na leitura de Carlos Franciscato, o conceito em Wolf acaba se mostrando insuficiente para próprio autor e que por isso Wolf

recorre a uma complexa combinação de fatores para investigar os critérios de noticiabilidade, sejam eles característicos do evento, do texto noticioso, dos fatores internos da organização noticiosa e de relações sociais mais amplas, como fatores econômicos, mercadológicos

ou culturais. Consideradas as diferenças, este percurso também é seguido por outros autores, como Gans (1979) e Van Dijk (1996) (FRANCISCATO, 2014, p. 87).

Segundo Michael Schudson,

a criação das notícias é sempre uma interação de repórter, director, editor, constrangimentos da organização da sala de redação, necessidade de manter os laços com as fontes, os desejos da audiência, as poderosas convenções culturais e literárias dentro das quais os jornalistas freqüentemente operam sem as pensar (apud CORREIA, 1997, p. 133).

Também na percepção de Nelson Traquina as notícias são o resultado de um processo de produção definido como *percepção, seleção e transformação* de uma matéria-prima (principalmente os acontecimentos) num produto (TRAQUINA, 2001, p. 94). E, citando Robert Hackett, diz que a construção das notícias se deve às características tecnológicas de cada meio noticioso, logísticas de produção jornalística, imperativos comerciais, retraimentos orçamentais, inibições legais, disponibilidade de informação das fontes, necessidade de narrar o fato de modo inteligível e atraente, para um determinado público (TRAQUINA, 2001, p. 63).

No minucioso trabalho de Jorge Pedro Sousa para sistematizar propostas de Schudson e de Shoemaker e Reese e demonstrar seu paradigma explicativo a respeito do processo de produção de notícias, o autor também expõe sua compreensão de noticiabilidade ao definir que

as notícias são um artefato construído pela interação de várias forças, que podemos situar ao nível das pessoas, do sistema social, da ideologia, da cultura, do meio físico e tecnológico e da história. [...] Em parte, a ação descrita é exercida porque os meios jornalísticos integram essas

representações de determinadas ocorrências, ideias e temáticas, enquanto fragmentos que são, num sistema racionalizado e organizado que globalmente fornece um quadro referencial explicativo do mundo, num processo que poderíamos, genericamente, designar por construção social da realidade pelos media, a exemplo a noção avançada por Berger e Luckmann (1976) (SOUSA, 2002, p. 17-18).

Franciscato, a partir de Tuchman, analisa que

as abordagens construcionistas da notícia ampliam a descrição desses mecanismos que conduzem à formulação dos critérios de noticiabilidade. É mantida uma forte ênfase nos processos institucionais ligados à organização e ao relacionamento do jornalista com suas fontes de informação, ambos condicionando a definição do que é noticiável. Entretanto, há uma ampliação da rede de condicionantes: os processos sócio-histórico-culturais tornam-se peças-chaves neste argumento. A notícia será conformada como resultante das posições sociais predominantes dos indivíduos e grupos sociais envolvidos com a produção jornalística, e principalmente em consequência das concepções e valores culturais que eles partilham (como a ideologia) por pertencerem a uma comunidade (FRANCISCATO, 2014, p. 97-98).

É exatamente essa “ampliação da rede de condicionantes” que possibilita não reduzir o conceito, não interpretá-lo somente e apenas pela perspectiva interna da produção, como se restrito a operacionalidades de tipos específicos de critérios. No artigo de 2005, eu já trazia essa preocupação.

É reducionista, portanto, definir noticiabilidade ou somente como conjunto de elementos por meio dos quais a empresa jornalística controla e administra a quantidade e o tipo de acontecimentos ou apenas como o conjunto de elementos intrínsecos que demonstram a aptidão ou potencial de um evento para ser transformado em notícia (SILVA, 2005, p. 97).

Ou seja, nem apenas como algo nas mãos da empresa jornalística e seus profissionais e suas fontes, nem tampouco como algo dado de forma espontânea pelos acontecimentos. No livro organizado em 2014, Marcos Paulo da Silva, também atento à questão dos limites da operacionalidade, destaca “a existência de uma grade dinâmica e multifacetada de variáveis econômicas, políticas e socioculturais que resultam na elaboração simbólica de uma concepção de vida cotidiana – esta, de fato, orientadora dos diferentes padrões noticiosos socialmente estabelecidos” (SILVA, M. P., 2014, p. 132). O mesmo faz Franciscato quando vê como avanço considerar nessa discussão as dimensões da experiência humana para entender a noticiabilidade como resultante de construções sociais de modos de vivenciar esta experiência no cotidiano e na vida pública:

O movimento teórico para esta mudança de status não é simples, já que os critérios de noticiabilidade têm sido predominantemente descritos como recursos operativos de reconhecimento e nomeação dos fenômenos por parte dos jornalistas para possibilitar a construção de seus relatos noticiosos e, num segundo momento, por parte da sociedade, que identifica estes relatos a partir de uma órbita de expectativas prévias que possui a respeito de quais conteúdos seriam aceitos como noticiosos (FRANCISCATO, 2014, p. 99).

Tal perspectiva, portanto, têm afinidade com a ideia de que os acontecimentos não seriam por si mesmos “naturalmente” noticiáveis, como já demonstraram Hall e outros em 1973: “As ‘notícias’ são o produto final de um processo complexo que se inicia numa escolha e seleção sistemática de acontecimentos e tópicos de acordo com um conjunto de categorias socialmente construídas” (HALL et al. apud TRAQUINA, 1999, p. 226).

De minha parte, hoje, eu aperfeiçoaria minha proposição nos seguintes termos: noticiabilidade pode ser entendida como uma combinação complexa de forças ou fatores

potencialmente capazes de agir no processo da produção da notícia, desde características do acontecimento, julgamentos pessoais e habilidades do jornalista, relação dos repórteres com as fontes, qualidade do material apurado e tratado (imagem, som e texto), prazo e linha editorial, condições favorecedoras ou limitantes da empresa de mídia no mercado (econômicas, tecnológicas e políticas editoriais), relação do veículo noticioso com a publicidade, negociações com públicos e audiências (circulação e recepção), questões éticas e ideológicas das decisões editoriais, cultura profissional da categoria e ainda circunstâncias históricas, culturais, políticas e econômicas de uma determinada sociedade.

Sobre critérios de noticiabilidade

Uma vez que noticiabilidade como conceito é tomada de modo complexo, abrangendo enorme variedade de fatores capazes de agir na configuração de uma notícia, vamos ter igual variedade de critérios e parâmetros a afetar as ações jornalísticas em todo o percurso da produção noticiosa. Não por acaso, para estudar critérios de noticiabilidade é sempre mais fácil recorrer a figurações que os ordena no sentido da lógica da cadeia de produção, partindo da seleção do acontecimento e elaboração da pauta, depois apuração e tratamento editorial da matéria-prima². Por se guiar pela linha de produção, este tipo de análise pode parecer restrito à engrenagem, como se esta operasse à parte da sociedade.

Mas não se trata disso, obviamente, pois jornalistas, públicos, fontes e anunciantes vivem em um mesmo tempo histórico, no qual as coisas acontecem e, a partir delas, as notícias. Quero dizer com isso que fatiar a noticiabilidade em critérios ou parâmetros tem sua validade para compreender algumas entranhas do processo de se fazer notícias. Apesar de tal tarefa resultar diretamente de ações e decisões dos profissionais, isso não significa a negação de todo o entorno desse tipo de produção, daquilo que vem antes e depois. Ou seja, a notícia começa e acaba na sociedade. E no meio do caminho há o jornalista, a empresa de mídia e os

²Igual perspectiva tem o livro do argentino Raúl Clauso, *Cómo se construyen las noticias*, de 2007.

inúmeros interesses que elaboram o acontecido e os ditos em produto noticioso comercializável.

As teorias de caráter totalizante buscam mostrar justamente isso. Shoemaker e Reese, em 1991, propuseram um modelo explicativo, muito bem discutido por Silva, M. P. no referido livro que organizamos em 2014 (SILVA, G.; SILVA, M. P.; FERNANDES, M. L., 2014, p. 115-128). Em resumo, o modelo dos dois autores organiza em círculos concêntricos cinco grupos de influência, o que também podemos compreender como parâmetros. Começa pelas influências individuais e vai se alargando até influências do sistema social (ideologia). Mais detalhadamente, no modelo explicado por Silva, M. P., seria assim:

- *influências individuais*: (1) as características individuais dos comunicadores a partir dos aprendizados e das experiências cognitivas de vida; (2) suas experiências profissionais; (3) as atitudes, valores e crenças pessoais; (4) as funções profissionais e premissas éticas a elas atreladas; e (5) a influência desempenhada pelos indivíduos no organograma das empresas.

- *influências das rotinas profissionais*: (1) as rotinas relacionadas às fontes de informação; (2) aquelas atreladas à audiência e aos consumidores das notícias; e (3) aquelas instaladas propriamente na produção do conteúdo noticioso.

- *influências organizacionais*: aqui trataria de hierarquias, organogramas, controle econômico direto sobre os profissionais (via contratações, demissões, planos de carreira e salários) e controle simbólico por práticas de autocensura e auto-regulação.

- *influências extra-organizacionais*: (1) fontes; (2) anunciantes; (3) audiência; (4) demais agentes empresariais e governamentais; (5) ambiente econômico; e (6) ambiente tecnológico.

- *influências do sistema social (ideologia)*: que responde pelas mais amplas estruturas sociais presentes na sociedade – a exemplo da cultura e da própria ideologia.

A respeito do penúltimo fator, influências extra-organizacionais, Silva explica que

embora inúmeras análises relacionem casos de coberturas noticiosas a pressões econômicas diretas, faz-se necessário também reconhecer que o capital econômico representa somente uma das facetas nesse labirinto de fatores. Influências políticas e culturais (através de fontes e grupos de interesse, por exemplo), regulamentações governamentais e ações de marketing e de relações públicas, além de mudanças tecnológicas (que podem alterar as próprias plataformas nas quais as notícias são feitas) ajudam a completar esse complexo mosaico de influências (SHOEMAKER; REESE, 1996, p. 219) (SILVA, G.; SILVA, M. P.; FERNANDES, M. L., 2014, p. 126).

E sobre as influências da própria sociedade, Silva, M. P. destaca que, apesar de Shoemaker e Reese as localizarem no topo da cadeia hierárquica de fatores, elas devem ser interpretadas como características que entrecruzam os demais níveis de análise da noticiabilidade. E diz ser pertinente

ressaltar que o modelo hierárquico de influências de Shoemaker & Reese (1996) serve também de base para a chamada teoria multifatorial da notícia de Jorge Pedro Sousa (2005). Em suma, o autor português vale-se de dimensões semelhantes às usadas pelos teóricos norte-americanos para construir uma explicação para as notícias amparada em um conjunto de “forças” de ação (SILVA, G.; SILVA, M. P.; FERNANDES, M. L., 2014, p. 127).

No extenso modelo explicativo sistematizado por Sousa (2002, p. 39-99) com base em muitos autores, a proposta é igualmente totalizante, procurando abarcar a amplitude da ideia de noticiabilidade. Nesse momento ele falava em forças. Em outro texto, de 2005, Sousa passa a dizer ações. Simplificando suas análises nessas duas publicações, temos:

- *ação pessoal*: que diz respeito às capacidades e intenções individuais dos atores envolvidos no processo de construção da notícia; à intuição, experiência, autoimagem, concepção ética etc.

- *ação socio-organizacional*: decisões coletivas em indústria de produção simbólica; razões financeiras, decisões editoriais, rede de correspondentes, constrangimentos da rotina da organização, pressão do tempo/periodicidade etc. (aqui talvez devêssemos inserir a relação com os anunciantes, o contato difícil com a influência da publicidade).

- *ação social*: relacionada às dinâmicas do sistema social, à dependência do funcionamento de outras instituições com as quais o jornalista lida, sejam de órgãos governamentais, de assessoria de imprensa, de coletivas variadas.

- *ação social extra-organizacional*: em especial na relação com as fontes, a contraparte essencial do trabalho do jornalista, sejam fontes oficiais, grupos de pressão, protagonistas do poder econômico, político etc.

- *ação ideológica*: ligada à aceitação da versão oficial, ao ideal de objetividade, ao poder do jornalismo na democracia, à ideologia do profissionalismo e a outros mitos fundacionais como interesse público e imparcialidade.

- *ação cultural*: vinculada ao pressuposto de que as notícias caracterizam um produto do sistema cultural ao qual estão atreladas.

- *ação do meio físico e tecnológico*: dependente do próprio ambiente de trabalho e de dispositivos tecnológicos utilizados nas dinâmicas de produção e difusão noticiosa, com destaque para as transformações via informática.

- *ação histórica*: que toma as variáveis econômicas e políticas do contexto histórico no qual trabalham os jornalistas e as transformações ao longo do tempo, como urbanização, alfabetização e alterações provocadas pelas novas tecnologias.

Na avaliação que faz de grande parte desse corpo teórico, Silva considera que

as propostas de Shoemaker & Reese (1996) e de Sousa (2005), por outro lado, em que pese suas significativas contribuições para o entendimento das notícias como

resultado de uma série de fatores concomitantes, ambicionam formulações sistêmicas para o assunto em tentativas que procuram dar conta da utópica tarefa de contemplar toda a multiplicidade de aspectos que caracterizam a seleção dos acontecimentos jornalísticos e a construção da narrativa noticiosa – modo de abordagem que, por privilegiar os aspectos pragmáticos e operacionais da questão, pode também resultar, inversamente, na redução de sua própria complexidade (SILVA, G.; SILVA, M. P.; FERNANDES, M. L., 2014, p. 126).

Há, de fato, riscos em formulações sistêmicas e suas proposições abrangentes. Mas venho pensando que muitas das críticas aos aspectos operacionais subentendidos nessas formulações totalizantes se devem muitas vezes ao tipo de leitura que fazemos deles, que em muitos casos se mostra muito distante da experiência de repórter e editor. Por isso, vejo a necessidade de reforçar meu entendimento de que valores-notícias devem ser tomados em sua complexidade, que eles não funcionam sozinhos, agem em várias situações da atividade jornalística (reconhecimento, seleção, hierarquização para editar, no atendimento à linha editorial e ao perfil do público), podem ser racionalizados ou apenas naturalizados, fazem parte de uma cultura profissional, sofrem mutações com o tempo, se fundamentam em padrões culturais e em alguns tipos de concordâncias sociais no seu diálogo com o público, com as fontes etc. Esse, o ponto de partida para a discussão. Não vejo no exercício de elencar categorias – de valores-notícias ou de fatores/ações/forças atuantes na elaboração de notícias – atos de rigidez ou de simplificação.

O que estou querendo ressaltar, na observação de todos esses fatores que movem a engrenagem da produção noticiosa, é que em cada conjunto deles vão sendo empregados critérios de noticiabilidade, ou seja, adotados parâmetros para dar conta dos meandros do processo. Por isso podemos dizer que há critérios de linha editorial, de modos de contato com as fontes, de jeitos de apurar, de maneiras de narrar, de suposição de público etc. E, repito, critérios esses utilizados de forma consciente ou não, deliberada ou não, explícita ou

imperceptível. Importante frisar esse ponto porque critérios de noticiabilidade não servem apenas para seleção de acontecimentos e temáticas, para o jornalista optar por uma pauta e não outra, para reconhecer o que é noticiável. Eles são acionados em inúmeros momentos, até mesmo na razão de um veículo poder dar uma manchete por ter um correspondente no lugar certo ou um repórter que chegou antes dos demais. O que, por sua vez, não quer dizer que a densidade da noticiabilidade identificada em algum acontecimento ou declaração não possa perder o jogo para critérios de outra ordem, como para a interferência da publicidade ou para o simples interesse em aumentar a audiência.

A noticiabilidade se move no meio desse redemoinho. As teorias da notícia que tentam explicá-la ou entendê-la fazem isso por subáreas de estudos: fontes, valores-notícias, seleção, hierarquização, narratividade, discurso, rotinas produtivas e outras (algumas dessas integrantes da teoria do *newsmaking*³). Essas teorias específicas⁴ também propõem sistematizações e categorizações operacionais com vontade de decifrar os ajustes e desajustes da engrenagem. E quando se trata de tomar o conceito de noticiabilidade numa perspectiva que não seja apenas e não somente a partir da produção, nenhuma subárea mais propícia do que a dos estudos de valores-notícias.

³Ver em Dalpiaz, 2011 um estudo bem demonstrativo de performance da noticiabilidade em aspectos combinados de valores notícias e rotinas produtivas, no caso da BBC Brasil.

⁴No artigo Teorias da notícia: impasses para a teoria do jornalismo, de 2009, discuti, juntamente com Felipe Pontes, o problema do enclausuramento da Teoria do Jornalismo dentro dos estudos de teorias da notícia. Entendemos as teorias da notícia como uma das áreas de estudo que compõem a teoria do jornalismo – nesta estariam ainda muitas outras teorias particulares, como as que pensam a relação do jornalismo com a democracia ou com o poder, o jornalismo como instituição social, os problemas dos conglomerados de mídia, as transformações tecnológicas dos meios de comunicação, os lugares da imprensa alternativa, a distribuição, circulação e recepção de notícias, os códigos deontológicos, os princípios éticos etc.

Sobre valores-notícia

A ideia central por trás do conceito de valores-notícias continua sendo, a meu ver, a percepção de que há características/ atributos de determinados acontecimentos que os fazem ter mais ou menos peso noticioso. Valores-notícia são chamados também de *valores informativos* ou *fatores de notícia*, “esse grupo de critérios cerca a noticiabilidade do acontecimento considerando origem do fato, fato em si, acontecimento isolado, características intrínsecas, características essenciais, atributos inerentes ou aspectos substantivos do acontecimento” (SILVA, G. 2005, p. 98), nos termos adotados por diferentes autores. Pode parecer, à primeira vista,

algo essencialista ou espontaneísta, surgido dos próprios acontecimentos, mas não se trata disso. Já sabemos da presença constante de sujeitos a fazer atribuições de valor, e não seria diferente com valores-notícias.

A responsabilidade para com esse conceito vem da centralidade dele nas respostas àquela pergunta fundamental sobre a passagem de um acontecimento qualquer para acontecimento jornalístico. Porém, antes de avançar na discussão do conceito, gostaria de reafirmar, tal como fiz no artigo de 2005, que os valores-notícia agem em todo o processo de produção da informação jornalística. Retomo Wolf, para quem “valores-notícia são critérios de relevância difundidos ao longo de todo o processo de produção e estão presentes tanto na seleção das notícias como também permeiam os procedimentos posteriores, porém com importância diferente” (WOLF, 2003, p. 202). O autor baseia-se na análise de P. Golding e P. Elliot (*Making the news*, 1979), que localizam a ação dos valores-notícia desde a seleção primária até o tratamento do material jornalístico:

Os valores/notícia são usados de duas maneiras. São critérios para selecionar, do material disponível para a redação, os elementos dignos de serem incluídos no produto final. Em segundo lugar, eles funcionam como linhas-guia para a apresentação do material, sugerindo o que deve ser enfatizado, o que deve ser omitido, onde dar prioridade na preparação das notícias a serem apresentadas ao público. (...) Os valores/notícia são a qualidade dos eventos ou da sua construção jornalística, cuja ausência ou presença relativa os indica para a inclusão num produto informativo. Quanto mais um acontecimento exhibe essas qualidades, maiores são suas chances de ser incluídos (GOLDING; ELLIOT em WOLF, 2003, p. 203).

De modo mais simples, explica Thaís de Mendonça Jorge, os valores-notícia atuam em vários momentos: regem as pautas, orientam o trabalho de apuração do repórter em campo, dão as hierarquias da edição, determinam as primeiras

páginas dos jornais e as capas das revistas, as chamadas nos telejornais e a *home* dos sites noticiosos, sendo que as notícias que concentram maior potencial informativo e atrativo são as que conjugam maior número de valores-notícia (JORGE, 2017, p. 7). Isto é, os valores-notícias que caracterizam e tipificam os acontecimentos são atribuídos por sujeitos, os profissionais do jornalismo, fontes e públicos que convivem numa sociedade específica. Os jornalistas porque operam com eles para produzir notícias e as demais pessoas da sociedade porque reconhecem e se interessam por muitos desses mesmos valores-notícias.

Muitos trabalham para diminuir a fluidez da ideia de valores-notícia, apontada como *concepção escorregadia* por Shoemaker e como *estrutura opaca de significado* por Stuart Hall (1976, p. 181). Por isso a busca por demarcações, abrangentes ou específicas, para alcançar a natureza dos valores-notícia. Josenildo Guerra trabalha com duas modalidades, de *referência e potencial*, levando em conta ainda valores-notícias como *expectativa da audiência* (2014, p. 41). Silva, M. P. lembra as de Shoemaker, *desvio e significância social* (2014, p. 117), as de Traquina com base em Wolf, valores-notícias *substantivos e contextuais* e ainda *de construção* (2014, p. 81-82) e as de Hall, que observa dois aspectos interligados, a operacionalização propriamente dita dos valores-notícia e a ideologia aí imbricada; seriam os *formais* e os *ideológicos*.

Os valores-notícia formais, que pertencem ao mundo do discurso dos jornais, aos jornalistas como um grupo profissional, e aos aparatos institucionais da construção da notícia; e os valores-notícia ideológicos, que pertencem ao reino do discurso político-moral estabelecido na sociedade. Assim, temas ideológicos são moldados de diferentes formas de acordo com a construção particular que cada organização jornalística seleciona (HALL em SILVA, M. P., 2014, p. 130).

Grosso modo, há duas grandes abordagens nas reflexões sobre valores-notícia. Uma mais organizacional e operacional, direcionada para os modos de produção da notícia a partir da perspectiva interna da engrenagem, e outra mais cultural e sociológica, interessada em problematizar uma ótica anterior buscando na sociedade razões que expliquem a noticiabilidade. Não considero que sejam excludentes. Não superestimo a força da empresa/instituição no processo e não minimizo as marcas culturais, ideológicas. Tendo trabalhado muitos anos como repórter, conheci tanto a presença desse critério de noticiabilidade fortemente operativo em toda a cadeia de produção (em especial no *saber de reconhecimento*⁵), como as decisões marcadas profundamente por ideologia, valores e visão de mundo, e ainda as banalidades, os interesses pequenos, as escolhas aleatórias. Tudo isso faz com que algo seja tomado como noticiável e seja noticiado. Continuo pensando que os valores-notícias agem sim como parâmetros para o trabalho de seleção, de modo racionalizado/consciente ou internalizado/naturalizado, e que o conjunto deles nos auxilia nas análises de coberturas jornalísticas. Destaco novamente o entrelaçamento dessas duas grandes abordagens:

(...) no campo de estudos de veículos jornalísticos específicos, os valores-notícia constituem também referências para a operacionalidade de análises de notícias, permitindo identificar similaridades e diferenciações na seleção ou hierarquização de acontecimentos em diversos veículos da imprensa, e possibilitando percepções históricas e culturais sobre o processo produtivo das notícias. Podem ter utilidade não só no estudo de fatos noticiáveis, mas também no que diz respeito a acontecimentos noticiados (SILVA, G., 2005, p. 100).

⁵Um dos três saberes apontados por Ericson, Baranek e Chan, 1987, sendo os outros dois o saber de procedimento e o saber de narração (apud TRAQUINA, 2001, p. 118).

Quero dizer que o percurso entre o noticiável e o noticiado é intrincado, desenhado conjuntamente por uma linha de produção que cristaliza operações no decorrer da história e por traços dispersos das movimentações da sociedade em seus tempos, lugares e culturas. Em geral, me parece, que os

estudos mais atentos aos modos de se fazer notícia buscam nos valores-notícias as similaridades, as repetições, os aspectos que alimentam a cultura profissional e que podem ser identificados mesmo no jornalismo praticado em diferentes países, pelo menos nos do mundo ocidental. Ou seja, pode-se encontrar na diversidade de condições de produção da notícia uma quantidade considerável de homogeneidades com as quais os jornalistas operam para identificar, escolher e hierarquizar o noticiável – como aquelas tantas facilmente reconhecíveis em obras cinematográficas e literárias nacionais e internacionais que tratam da vida de repórteres e coberturas jornalísticas. O objetivo seria entender essa peça-chave na engrenagem da noticiabilidade, estudada por muitos – *news values*, *newsworthy attributes*, *news schema*, *news judgement*, *news selection*, *news perspective*. E, uma vez com um quadro de valores-notícias que se repetem, poder até comparar as ocorrências deles em veículos diferentes (empresas concorrentes; mídia pública ou privada; mídia *mainstream* ou contra-hegemônica).

No caso dos estudos mais preocupados com o contexto sociocultural, que extrapola as correlações diretas com a produção, eles parecem buscar nos valores-notícia a força das condições sociais, mais do que as condições das organizações e dos profissionais do jornalismo. É bem interessante acompanhar as aberturas possíveis quando se toma esse caminho – que, insisto, não deveria ser visto tão separado da perspectiva interna do processo produtivo da notícia. Nem tampouco deixar de considerar que semelhanças e diferenças podem ser descobertas em ambos os tipos de estudos. Essa perspectiva mais sociocultural dirige seu olhar para a vida cotidiana e pública, para o mundo social e da experiência, conforme dito no começo deste texto por Franciscato e Silva, M. P. ao discutirem o conceito de noticiabilidade (SILVA, G.; SILVA, M. P.; FERNANDES, M. L., 2014, p. 54; 99). Também Lia Seixas faz anotações semelhantes ao focar na vida do cidadão comum (SEIXAS, 2017, p. 9). Em outros termos, para Silva, M. P.,

trata-se do reconhecimento de um jogo dialético de construção social da realidade, ou seja, da compreensão

do jornalismo como uma atividade cultural que somente encontra respaldo e legitimidade ao transcodificar e disseminar elementos culturais vigentes no mundo social. Assume-se, então, que por trás de toda categorização pragmática e operacional dos eventos noticiáveis, há diferentes padrões culturais que não podem ser deixados de lado quando em questão a dinâmica de seleção noticiosa (SILVA, P., 2014, p. 133).

E nesta mesma angulação, Vera França e Maria Terezinha da Silva observam que

os atores do campo jornalístico (jornalistas, organizações midiáticas etc.) têm um forte laço com a cultura e a sociedade com a qual se comunicam, sobre a qual falam, conflituam ou compartilham perspectivas e valores sociais. As visões e valores compartilhados sobre o mundo também alimentam e orientam a cultura profissional e organizacional do Jornalismo, sendo, assim, uma importante mediação a estimular ou constranger suas práticas, seus critérios de decisão, suas interpretações e suas narrativas (FRANÇA, V.; SILVA, M. T., 2017, p. 11).

⁶Trabalhos apresentados na Mesa Coordenada "Noticiabilidade" no Encontro Anual da SBP-Jor, 2017. Fábio Pereira destacou o aumento das práticas de colaboração amadora com o mundo do jornalismo e que a internet revelou novas formas de subjetivação dos conteúdos midiáticos pois, "com as possibilidades de autopublicação, as audiências passaram a difundir conteúdos que nem sempre partilham das mesmas convenções do jornalismo tradicional (cf. BECKER, 2002), incluindo o que tem sido produzido pelas mídias sociais ditas independentes" (PEREIRA, 2017, p. 11). Flora Leite comentou sobre assuntos mais comentados e compartilhados na web e que por isso se tornam notícias. Thaís de Mendonça Jorge lembrou a interferência do receptor em diferentes plataformas, o que poderia ser agregado como mais um valor-notícia (JORGE, T. M., 2017).

Considerando essa visada mais cultural e com atenção também em uma abordagem política dos valores-notícia, talvez devêssemos voltar às tipificações. Avançar na verificação da validade de *macro-valores-notícias* (sobre o que é atual/novo, importante, interessante; negativo, imprevisível, coletivo) e *micro-valores-notícias* (relacionados a impacto, proeminência, raridade, surpresa, polêmica, tragédia, conflito, governos, conhecimento, interesse humano, curiosidade, violência, proximidade geográfica e cultural). Agregar novos valores-notícia surgidos no ambiente online, como "mais compartilhados" e "mais comentados" – alguns pesquisadores levantaram esse debate em evento recente no país⁶.

Aprofundar as análises na perspectiva de atribuição de valores-notícia para os acontecimentos tanto por quem está

dentro da produção quanto pelos que estão nos outros lugares. Ou seja, apostar em investigações a respeito de valores-notícias quando em circulação na sociedade. Com o cuidado de não confundir valores-notícias com outros valores sociais, principalmente aqueles ligados às temáticas dos acontecimentos, pois estes demandam análises de discurso, estudos de enquadramento, de representações sociais e culturais etc. O conceito de valores-notícias diz da carga noticiosa do acontecimento (se muito impactante, se completamente inesperado, se algo de uma pessoa muito conhecida, se de grande consequência).

Esta é a referida carga noticiosa, o peso de ser relevante ou interessante o suficiente para ser publicado. Com certeza há ideologias e imaginários nos dizendo que, por exemplo, nossa sociedade dá muita relevância à proeminência ou à tragédia. Inegável, portanto, a dificuldade de apreensão do conceito valores-notícia, ainda hoje escorregadio e opaco, porque até agora compreendemos pouco a natureza do que dá densidade ao noticiável.

Notas finais

Gostaria, nesse propósito, de tratar os valores-notícia para além da perspectiva interna da produção, de reforçar uma questão já apontada por muitos. A de que estamos todos, profissionais de imprensa e receptores de notícias, compartilhando noções do que é noticiável e merece ser noticiado; mesmo que isto não seja, infelizmente, o que se dá diariamente na imprensa.

Logo, poderíamos estudar valores-notícias tanto nas matérias divulgadas, como junto a repórteres, fontes e, *a fortiori*, em estudos de recepção, já que os valores-notícia se configuram nas negociações e compartilhamentos entre os participantes do jogo social. E muito embora tenhamos o entendimento de que os valores-notícias não moram por conta própria nos acontecimentos, nem na cabeça dos jornalistas, isso não retira das mídias noticiosas seu grande poder de decidir o que vira notícia ou não.

Mas fico pensando se esse compartilhamento seria tão dependente assim de um reconhecimento consensual sobre o mundo para que se dê a comunicação entre todos, ideia recorrente em vários estudos. Muito provavelmente trará complexidade também para estudar os valores-notícias em circulação na sociedade considerar o conflito entre o que os jornalistas valorizam como notícia e o que as pessoas pensam que deveria ser noticiado.

Referências

CLAUSO, R. **Cómo se construyen las noticias**: los secretos de las técnicas periodísticas. Buenos Aires: La Crujía, 2007.

CORREIA, F. **Os jornalistas e as notícias**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

DALPIAZ, J. G. Rotinas e critérios de noticiabilidade: um estudo sobre a produção jornalística da BBC Brasil. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, v. 8, n. 1, 2011.

FRANÇA, V. R. V.; SILVA, M. T. Jornalismo e noticiabilidade: quem constrói os valores-notícia? **Anais**. XXVI Encontro Anual da Compós, 2017.

GALTUNG, J.; RUGE M. A estrutura do noticiário estrangeiro: a apresentação das crises do Congo, Cuba e Chipre em quatro jornais estrangeiros (1965). In: TRAQUINA, N. (org.). **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. Lisboa: Vega, 1994.

GANS, H. J. **Deciding what's news**. New York: Vintage Books, 1980.

GUERRA, J. Uma discussão sobre o conceito de valores-notícia. In: SILVA, G.; SILVA, M. P.; FERNANDES, M. L. **Critérios de noticiabilidade – problemas conceituais e aplicações**. Florianópolis: Insular, 2014.

FRANCISCATO, C. E. Limites teóricos e metodológicos nos estudos de noticiabilidade. In: SILVA, G.; SILVA, M. P.; FERNANDES, M. L. **Critérios de noticiabilidade – problemas conceituais e aplicações**. Florianópolis: Insular, 2014.

JORGE, T. M. Valores-notícia nas capas dos periódicos: ideologia e poder. **Anais**. 15°. Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor), 2017.

HALL, S. The determination of news photographs. In: COHEN, S.; YOUNG, J. (orgs.). **The manufacture of news: social problems, deviance and the mass media**. London: Constable, 1976.

HALL, S. et al. A produção social das notícias: o *mugging* nos *media* (1973). In: TRAQUINA, N. **Jornalismo: questões, teorias e "estórias"**. Lisboa: Vega, 1999.

LEITE, F. Decidindo o que é notícia: 17 anos depois. **Anais**. 15°. Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor), 2017.

PEREIRA, F. Os critérios de noticiabilidade e sistema de convenções: uma abordagem beckeriana aplicada à sociologia do jornalismo. **Anais**. 15°. Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor), 2017.

SCHUDSON, M. **Discovering the news: a social history of American newspaper**. New York: Basic Books, 1978.

_____. **The power of news**. Cambridge: Harvard University Press, 1995a.

_____. **Creating public knowledge**. *Media Studies Journal*, v. 9, n. 3, 1995b.

SEIXAS, L. Valores notícia: uma proposta de análise. **Anais**. 15°. Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor), 2017.

SHOEMAKER, P.; REESE, S. **Mediating the message: theories of influences of mass media content**. 2. ed. White Plains: Longman, 1996.

SILVA, G. Para pensar critérios de noticiabilidade. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, v. 2, n. 1, 2005.

SILVA, G.; PONTES, F. S. Teorias da Notícia: impasses para a Teoria do Jornalismo. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, v. 11, n. 3, 2009.

SILVA, G.; SILVA, M. P.; FERNANDES, M. L. **Critérios de noticiabilidade – problemas conceituais e aplicações**. Florianópolis: Insular, 2014.

SILVA, M. P. Significância social como dimensão da noticiabilidade. In: SILVA, G.; SILVA, M. P.; FERNANDES, M. L. **Critérios de noticiabilidade – problemas conceituais e aplicações**. Florianópolis: Insular, 2014.

SOUSA, J. P. Construindo uma teoria multifactorial da notícia como uma teoria do jornalismo. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, v. 2, n. 1, 2005.

SOUSA, J. P. **Teorias da notícia e do jornalismo**. Chapecó: Argos, 2002.

TRAQUINA, N. **O estudo do jornalismo no século XX**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2001.

WOLF, M. **Teorias da comunicação de massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

A person in a white lab coat is seen from the back, looking out a window. The view outside shows a building with a balcony and a sky with large, white clouds. The entire image has a reddish-orange tint.

4

**INFÂNCIA
REPRESENTAÇÃO
TELEJORNALISMO
CARDIOPATIA**

“BATALHA DO PEQUENO CORAÇÃO VALENTE”: O JORNALISMO E AS CRIANÇAS COM PROBLEMAS CARDÍACOS

Renata Carvalho da Costa (ECA/USP)ⁱ
Juliana Doretto (PUC Campinas)ⁱⁱ



Ouçã a apresentação das autoras sobre o mesmo tema no Podcast do MidiAto (clique aqui)

Resumo

Em telejornais brasileiros, a representação (GOFMANN, 1975) das crianças com problemas cardíacos, em especial aquelas na fila para transplante de coração, usa artifícios do que reconhecemos como típicos do melodrama (BROOKS, 1995). Com forte tom emocional, as crianças são mostradas como heroínas, e o transplante, como a cura definitiva do seu mal. Neste trabalho, analisamos os recursos melodramáticos utilizados em reportagens das tevês Globo e Record, e as características-padrão por meio das quais algumas crianças cardiopatas – casos simbólicos do Instituto do Coração (Incor), de São Paulo – são apresentadas.

ⁱDoutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA/USP e graduada em Comunicação Social (jornalismo) pela mesma instituição. Como jornalista, atuou em diversos veículos da Editora Abril e no site de Educação Universia Brasil. É fundadora da Associação Tempo de Brincar, organização não governamental que atua junto a crianças em longa internação. E-mail: renata.costa@gmail.com.

ⁱⁱDoutora em Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa (Portugal), mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA/USP e graduada em Comunicação Social (jornalismo) pela mesma instituição. É professora do Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Mídia e Artes da Pontifícia Universidade Católica de Campinas e atuou no Comitê Gestor da Internet no Brasil. Como jornalista, trabalhou no portal UOL e na Folha de S. Paulo. E-mail: jdoretto@gmail.com.

Este trabalho tem por objetivo estudar a representação das crianças com problemas cardíacos, em especial aquelas na fila para transplante de coração, em telejornais brasileiros. Entendemos representação aqui como "toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência" (GOFFMAN, 1975). O nosso estudo, porém, se volta apenas para uma das arenas em que esse jogo *cênico* acontece: o jornalismo. E, nesse caso, quem *dirige* a cena é o produtor da mensagem jornalística – ele o faz, é claro, a partir do que é acordado em sociedade (nossos papéis sociais são definidos segundo as interações em que estamos envolvidos, respeitando certas aspirações e valores coletivos), mas a *iluminação* de determinados aspectos, em detrimento de outros, a ênfase em certas características, e não em outras, está a cargo do condutor da narrativa noticiosa.

Segundo o Ministério da Saúde do Brasil, dez crianças a cada mil nascidas vivas apresentam algum tipo de doença cardíaca. Em alguns casos, o problema é resolvido apenas com transplante. Nesse sentido, o jornal O Globo¹ aponta que, "em 2017, apenas 40% das crianças que esperavam por um coração no Brasil conseguiram realizar o transplante, segundo a Associação Brasileira de Transplante de Órgãos (ABTO)". A reportagem explica que isso se dá pelo menor número de óbitos nessa faixa etária, mas também "porque a abordagem e o convencimento das famílias tendem a ser mais complexos". Em 2018, segundo dados gerais da espera por órgãos no país, 47% (600) das 1.279 crianças em fila foram transplantadas e 6,2% (80) morreram na espera, de acordo com o Registro Brasileiro de Transplantes da ABTO². As que aguardavam um coração eram 92 crianças (das quais 51 ingressaram na fila em 2018). Destas, 36 (39%) receberam o órgão e 23 (25%) faleceram na espera.

Para analisar a cobertura jornalística desse complexo cenário, escolhemos reportagens que tratam de casos emblemáticos do Instituto do Coração de São Paulo (Incor) do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da

¹Ver: <https://oglobo.globo.com/sociedade/saude/um-dos-mais-longevos-transplanta-dos-do-brasil-jovem-espera-terceiro-coracao-22720283>.

²Ver: http://www.abto.org.br/abtov03/Upload/file/RBT/2018/Lv_RBT-2018.pdf.

Universidade de São Paulo (HCFMUSP), o maior centro público de tratamento de doenças do coração do Brasil. São crianças que, pelo ineditismo no tratamento ou pelo prolongamento na espera por um novo coração, tiveram suas doenças abordadas na mídia, sobretudo televisiva, nos últimos anos. Metodologicamente, faremos a análise narrativa das reportagens, a partir dos artifícios típicos do melodrama, segundo Brooks (1995), como veremos adiante.

Representação: como deve agir o doente?

Erving Goffman, em "A representação do eu na vida cotidiana" (1975), diz que uma interação – ou seja, a influência recíproca de indivíduos em contato – é estabelecida de acordo com uma definição prévia de hierarquias, papéis e expectativas envolvidas em cada encontro. Ou seja, cada interação social se dá de acordo com os atores (reunidos ou não em equipes), com a plateia, e com as aspirações estabelecidas entre eles.

Para resumir essa ideia, Goffman (1975, p. 27) cita Park (1950, p. 249): "Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra 'pessoa', em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos conscientemente, representando um papel... É nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos".

Esses papéis são diferentes de acordo como a situação social vivida, mas eles sempre são caracterizados pelo que o autor chama de "fachada", um elemento que funciona de modo mais rígido em várias representações: "é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação" (GOFFMAN, 1975, p. 29). Ou seja, é o modo como esperamos que uma pessoa se comporte sendo médico ou professor (ou um paciente), mas que é diferente de quando o sujeito interage como pai, por exemplo. Essa fachada é formada pelo "cenário" que acompanha a atuação do sujeito

– o consultório do médico; a sala de aula do professor; a rua em que manifestantes protestam e, no nosso caso, os corredores hospitalares onde estão as crianças cardiopatas; por uma “aparência” do sujeito que executa a ação social (isto é, elementos que indicam que se trata de uma situação formal ou não ou qual o status social da pessoa: um doente hospitalizado ou seu visitante devem prezar o silêncio, como informam diversos avisos colados nas paredes dos centros de recuperação); e por uma “maneira”, ou seja, um modo de agir (em nosso objeto de estudo, podemos entender que não é esperado que um paciente hospitalar se comporte de modo a deixar-se “vencer” pela doença, mas fazer tudo o que lhe é pedido para que o *mal* seja curado).

O indivíduo pode acreditar ou não na representação que lhe é socialmente imposta, segundo Goffman, podendo chegar a incorporar esses papéis ao seu modo como se enxerga como indivíduo. Outros, no entanto, podem não crer completamente em sua própria prática (de modo a não tentar enganar o seu público ou então não estar interessado na reação das pessoas com quem interage; ou seja, não quer convencê-los de que executa bem o seu papel). De qualquer forma, o autor não diz que é possível abandonar a fachada, mas afirma apenas que podemos “modificar o conceito em que o papel é tido” (GOFFMAN, 1975, p. 34), ainda que para isso tenha-se que selecionar outra fachada entre as já existentes. Ou seja, é possível redesenhar os comportamentos e aparência esperados para um paciente, mas sempre haverá uma expectativa social relacionada a esse papel.

Além disso, “quando o indivíduo se apresenta diante dos outros, seu desempenho tenderá a incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade e até realmente mais do que o comportamento do indivíduo como um todo” (GOFFMAN, 1975, p. 41). Dessa forma, as representações estão a todo momento reafirmando as crenças e valores – daí sua força no jogo social, tendo em vista sua função de manter e reforçar esse sistema de valores. No caso do nosso estudo, entendemos que o paciente tem o direito de receber o tratamento necessário para a sua cura (e

deve seguir tudo o que lhe foi prescrito), pois o acordo social vigente estabelece que a morte deve ser sempre evitada.

Goffman diz ainda que o jornalismo se esforça para trabalhar sobretudo com casos em que não há conformidade entre as representações e os elementos que compõem a fachada, ou seja, situações em que a expectativa social que envolve nossas ações não é respeitada. Esses casos de incongruência são relatados pelo jornalismo pois devem ser sanados pela sociedade: são os casos de profissionais do governo que não fazem o que seu eleitorado esperava, mães que machucam os filhos, em vez de deles cuidar, ou ainda, como o nosso caso, crianças que em vez de brincar estão trancadas num quarto hospitalar. Se entendermos o jornalismo como um processo de construção social da realidade (BERGER; LUCKMANN, 2004), em que as narrativas trazidas pelas notícias nos fazem dar sentido ao mundo e conhecer realidades para além daquelas a que podemos ter acesso de modo imediato, concluímos que os veículos jornalísticos são um dos canais que nos transmitem as expectativas da sociedade relacionadas a cada representação, a cada fachada.

Assim, o jornalismo é também um palco, em que determinadas representações são acionadas (textualmente) para compor a narrativa noticiosa, isto é, para reconstruir as ações de determinados sujeitos. O jornalista, assim, não teria liberdade para construir representações totalmente desligadas daquelas que já são conhecidas socialmente (ainda que possa propor redesenhos para uma representação, utilizando-se de outras fachadas que não aquelas primordialmente ligadas a determinada representação, como mostramos acima; ou seja, um paciente pode não ser apenas alguém passivo, que faz tudo o que lhe é dito, mas que questiona os procedimentos recomendados, como faz um cidadão em várias outras áreas de sua vida). Desse modo, podemos afirmar que é também por meio das notícias (ainda que não apenas por elas, mas também por outras relações pessoais e outras formas de difusão da informação) que aprendemos como devemos nos portar em vida social, ou então que por meio delas nos é sugerida outra maneira de agir.

No caso dos doentes cardíacos, objeto deste artigo, dois trabalhos que se preocuparam com a compreensão de pessoas com câncer a respeito das formas como as notícias as representam nos ajudam a entender melhor esse processo. Carvalho e outros autores (2016) ouvem adolescentes brasileiros que se tratam de câncer, questionando o que pensam dos modos como a imprensa retrata situações como as suas. Eles se queixam de representações extremadas – aparecem ou como heróis, ou como vítimas da doença – e não concordam em terem suas imagens divulgadas por órgãos de imprensa sem sua permissão. “É, todo filme de histórias que a pessoa tem câncer, no final ela morre (...) Bom, eu acho que eles tentam... Eles não passam positividade, só passam o lado negativo. Pessoa tá com câncer, vai morrer”, articula Lucas, de 15 anos. Por outro lado, as histórias de pessoas que se curaram também auxiliam os adolescentes a se motivarem para o tratamento: “E hoje tem muita história de gente que... Sobreviveu e tá aí hoje se divertindo, alegre, aí passa força pra gente, pensa assim... Ah aí eu vou tirar de letra. Vai ser só mais um!”, afirma Adam, de 12 anos.

Gouvêa e Coutinho (2016) fizeram um estudo de recepção com pacientes de câncer de mama sobre a informação televisiva em saúde, conversando com mulheres que receberam o diagnóstico da doença, num grupo que se reunia semanalmente, acompanhados por uma psicóloga e uma assistente social. As ouvidas reconhecem o preconceito que envolve o câncer e acreditam que as representações midiáticas, mesmo com problemas, ajudam a desestigmatizar a doença, tratada muitas vezes como uma sentença de morte, de modo dramático: “A possibilidade de visibilidade e o próprio orgulho de ver sua identidade publicizada na TV aberta parecem prevalecer acima de qualquer outro eventual problema de cobertura ou representação” (GOUVÊA; COUTINHO, 2016, p. 13).

Assim, os autores dizem que a mídia problematiza pouco os estereótipos negativos ligados à doença (de morte, dor e sofrimento) e não debatem outros aspectos que fazem parte do processo, como políticas de saúde, o conhecimento do corpo

e o direito a decidir o que fazer com ele, e a continuidade da vida social durante o tratamento. Esses elementos "acentuam a dificuldade dos pacientes em aceitar a doença, sem querer fugir ou esconder. Ademais, a luta contra o câncer não parece ser travada somente no organismo, mas também no âmbito social e moral, para além de mecanismos medicamentosos ou terapêuticos" (GOUVÊA; COUTINHO, 2016, p. 14). Reverberando a escolha metodológica adotada neste estudo, os pesquisadores dizem ainda que "o jornalismo tem um importante papel que não pode se restringir à simples ação de contar seus casos e dramatizá-los, como se faz em ficção" (GOUVÊA; COUTINHO, 2016, p. 13).

Desse modo, entendemos que as coberturas tendem a construir a representação do *doente* de forma rasa e dramatizada, tratado ou como herói ou como vítima, mas que, de todo modo, deve acionar todas as suas forças no combate ao mal. A seguir, passaremos à descrição das reportagens selecionadas, para compreendermos como as representações encontradas reverberam o que foi exposto até aqui, e como se ligam a outras, relacionadas ao modo de ser criança em nosso mundo.

³Ver: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2015/12/coracao-artificial-ajuda-bebe-esperar-por-transplante-em-sao-paulo.html>.

⁴Ver: <http://g1.globo.com/sao-paulo/videos/t/sptv-1-edicao/v/transplantados-do-incor-fazem-festa-de-natal-e-lembram-da-importancia-da-doacao-de-organos/6357819/>.

⁵Ver: <http://recordtv.r7.com/hoje-em-dia/videos/transplantados-dao-forca-para-quem-ainda-esta-a-espera-de-transplante-14102018>.

⁶Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=xpjD-jdbNxG4>.

Análises das reportagens

Como dito, neste trabalho, analisamos quatro reportagens, exibidas em duas das principais emissoras de televisão brasileiras, Globo e Record, envolvendo três pacientes do Incor: Paulo Gonçalves, Gustavo Henrique de Oliveira e Lorena Torres. Essas reportagens foram intituladas assim, segundo os sites dos canais: "Coração artificial ajuda bebê a esperar por transplante em São Paulo"³ (Jornal Nacional; 23/12/2015) e "Transplantados do Incor fazem festa de Natal e lembram da importância da doação de órgãos"⁴ (SPTV, de 14/12/2017), da Globo; e "Transplantados dão força para quem ainda está à espera de transplante"⁵ (Hoje em dia; de 18/12/2015); e "Conheça crianças que venceram a batalha pela vida"⁶ (SP no Ar; de 11/4/2018), na Record. A metodologia empregada observa os elementos constitutivos

da narrativa televisiva, como enquadramento e roteiro, a partir dos princípios estabelecidos por Brooks (1995) em sua análise do melodrama literário, mas que acreditamos poder ser aplicados também aqui. A seguir, descrevemos cada uma delas.

"Coração artificial ajuda bebê a esperar por transplante em São Paulo"

A primeira frase no off, ou seja, na narração da repórter, é "Essa sinfonia é criação do homem", e a câmera mostra um quarteto tocando no palco de um auditório, seguida por "o som que se escuta aqui, também", com a imagem de um monitor de UTI mostrando sinais vitais de algum paciente. Na sequência, a repórter mostra que o coração em questão é uma máquina, um coração artificial, dispositivo utilizado por um bebê de 11 meses, Gustavo, enquanto espera por um transplante. Entrevista a mãe, que conta como foi colocado o coração artificial, por meio de uma cirurgia, e que diz: "Eu estou muito feliz, porque ele está vivo graças a isso". O cirurgião Marcelo Jatene, diretor da Unidade Cirúrgica Cardiopediátrica do Incor, explica como o aparelho funciona. A reportagem explica o problema cardíaco de Gustavo – diz que ele tem o miocárdio dilatado –, sem dizer o nome da doença: miocardiopatia dilatada. Também não conta sobre a raridade do problema. Nos Estados Unidos, ela acomete 0,57 indivíduos a cada 100 mil crianças por ano. No Brasil, não há estatísticas (TAVARES et al., 2016).

Roberto Kalil Filho, presidente do conselho diretor do Incor, faz uma declaração muito positiva a respeito da tecnologia, da taxa de sucesso de sobrevivência dos pacientes e de como as crianças podem ter uma vida "muito próxima do normal ou normal". Ainda que o foco da reportagem seja a tecnologia desse dispositivo que se mostra revolucionário para quem aguarda um transplante, ao final, a repórter aproveita o *gancho* (termo jornalístico que significa uma estratégia utilizada para ligar assuntos de uma reportagem a acontecimentos do dia a dia) da data de Natal para uma conversa final com a mãe de

Gustavo, já que o menino completaria seu primeiro ano de vida justamente no Natal. A mãe diz “...acho que vai ganhar o presentinho dele. Quem sabe um coraçõzinho, né?”.

Saindo totalmente do tema do dispositivo artificial, a repórter mostra uma menina transplantada há um mês e que, como a profissional ressalta, “nem precisou da ajuda do aparelho”. Ela entrevista a paciente, pedindo que ela diga como é o barulho do coração – “tum, tum”, responde Júlia Pereira, de 4 anos. A reportagem teve a duração de três minutos.

“Transplantados do Incor fazem festa de Natal e lembram da importância da doação de órgãos”

O foco da reportagem é a festa de Natal do Incor. O âncora do jornal, ao chamar a reportagem, diz que a festa é para celebrar a vida e lembrar a importância da doação de órgãos. A reportagem começa com pessoas se cumprimentando, algumas com máscaras no rosto (pacientes com baixa imunidade, protegendo-se de possíveis infecções). Depois da abertura geral, o repórter dá início à apresentação de Paulo, paciente transplantado no ano anterior, que participa da festa tocando violão. Da festa, o repórter passa aos quartos, dizendo que a esperança para quem aguarda por um transplante aumentou. O gancho utilizado aqui é uma nova decisão do Conselho Federal de Medicina para acelerar o processo de doação de órgãos, diminuindo os procedimentos e exigências. O médico Fábio Jatene, diretor da Divisão de Cirurgia Cardiovascular do Incor, explica a mudança.

Do médico, a reportagem passa para Jhonatan Alves, um rapaz adulto que aguarda pelo transplante e que, àquela altura, já estava havia quatro meses na espera. Ele encerra falando sobre a alegria de acompanhar as histórias de quem transplanta – “é uma vitória”. A reportagem teve a duração de dois minutos.

“Transplantados dão força para quem ainda está à espera de transplante”

“Fila da esperança” e “tiveram uma segunda chance” são algumas das frases usadas pelo âncora do programa da Record para chamar a reportagem sobre a festa de Natal do Incor para pacientes transplantados ou em espera na fila do transplante. O vídeo começa com a música de um quinteto. O foco é o mesmo paciente – Paulo –, que nesta reportagem ainda não havia sido transplantado. “Ele sabe o único presente que quer ganhar neste Natal”, diz a repórter, que pergunta a ele qual presente pedirá ao Papai Noel. Paulinho, como é chamado por amigos e familiares, responde: “Que ele me cure e me leve para casa”. A mãe reforça “que o Paulo Henrique possa voltar a ter uma vida saudável como todas as crianças”. A repórter passa a um paciente que já foi transplantado e diz que “agora ele está forte”. Entrevista a médica, que reforça que ele está bem. O paciente, Nicolas, diz que agora faz de tudo, joga bola e anda de bicicleta. Toda a reportagem tem, ao fundo, uma música instrumental. A duração foi de 4 minutos e 50 segundos.

“Conheça crianças que venceram a batalha pela vida”

Com duração de 6 minutos e 15 segundos, a reportagem começa com uma música instrumental ao fundo, e o repórter, em *off*, falando o significado do nome Lorena, derivado do francês Lorraine, que significa, segundo ele, “reino da famosa guerreira”. Tal definição está escrita em letras rosas em um cartaz na parede do quarto de Lorena, na UTI do Incor. A partir disso, o repórter dá os números de Lorena: 1 ano e 1 mês de vida, quatro paradas cardíacas, mais de cinco meses no hospital. Explica que o cansaço ao mamar, logo ao nascer, indicou a doença – miocardiopatia dilatada, que o repórter não nomeia.

Após a mãe contar sobre a dura descoberta, começa a dizer como “Deus passou a agir na vida de Lorena”, que é “tão forte e tão guerreira”. De Lorena, com problema cardíaco,

a reportagem passa a falar de outra paciente, com câncer no cérebro, e de uma terceira, com leucemia. O final da reportagem volta para Lorena e conta que há menos de uma semana ela havia conseguido o coração. O repórter, então, entrevista uma neuropsicóloga, que explica como essa dura história vivida por crianças têm repercussões no futuro. A mãe de Lorena diz que eles vão contar à filha "como Deus a colocou no mundo com uma missão".

A partir das descrições feitas acima, podemos dizer que os repórteres, em especial nas reportagens exibidas pela TV Record, não se preocupam em explicar tecnicamente as doenças que acometem as crianças. Ao contrário, incentivam, por meio das perguntas, que as falas dos entrevistados sejam cheias de sentimentalismo. A edição, nesse mesmo sentido, privilegia as frases que expressam sentimentos e que reforçam as crianças doentes como sendo especiais e com forças sobrenaturais, assim como escolhidas por Deus para uma missão maior. Eis um modo de conduzir a narrativa que se enquadra na definição de Brooks sobre o melodrama na literatura, mostrando como o forte emocionalismo domina a narração:

A voz narrativa não se contenta em descrever e registrar gestos, em ver-se simplesmente como uma figura na interação das pessoas umas com as outras. Em vez disso, o narrador aplica a pressão ao gesto, a pressão por meio da interrogação, por meio da evocação de possibilidades cada vez mais fantásticas, para produzir sentido (...) (BROOKS, 1995, p.1).

Embora as reportagens analisadas sejam de televisão - compostas por imagens, portanto -, nota-se que essas imagens são escolhidas como um reforço à narrativa do repórter, em *off* ou não. Há que se destacar ainda que três das quatro reportagens foram exibidas em dezembro, ou seja, próximo à época do Natal. Cada uma delas, ainda que mostrando festas realizadas no Incor, tiveram *ganchos*

diferentes. Uma, a tecnologia do coração artificial; outra, uma mudança na doação de órgãos; e a terceira, a festa em si e a celebração à vida.

É a celebração à vida o que há de comum às quatro reportagens, ainda que cada uma à sua maneira. E essa celebração, mesmo que tenha um tema técnico como ligação com a realidade (coração artificial, mudanças na doação de órgãos ou efeitos futuros na vida de crianças que passaram por doenças graves), não pode ser feita sem a expressão do sentimentalismo e de outros recursos que Brooks também liga ao melodrama, como a música de fundo (presente sobretudo nas reportagens da Record). O autor diz que a origem da palavra melodrama é "drama acompanhado por música" (BROOKS, 1995, p.14).

Além disso, Brooks afirma que a narrativa melodramática tem como características a polarização moral (há apenas o bem ou o mal); a exposição de estados extremos de ser (herói ou vítima, bandido ou "mocinho", benfeitor ou malfeitor); e a perseguição ao bem, como um ideal constante.

O ritual do melodrama envolve o confronto de antagonistas claramente identificados e a expulsão de um deles. Não pode oferecer reconciliação final, pois não há mais um valor transcendente claro a ser reconciliado. Existe, antes, uma ordem social para ser purgada, um conjunto de imperativos éticos a serem esclarecidos (BROOKS, 1995, p. 17).

E o *maniqueísmo moral* e a *polarização*, dos quais fala Brook, também são percebidos como característica do melodrama contido nessas reportagens. Crianças devem ser saudáveis – o sofrimento e a dor são excepcionais. Ou se é criança, entendido como um ser inocente, frágil, que necessita de proteção (ver DORETTO; COSTA, 2012), ou se é *doente*. Essa excepcionalidade de ser portador de uma doença, portanto, é que faz dessas crianças seres especiais, diferentes das demais. Isso é evidenciado pelo uso de adjetivos para apelidar

as crianças "coração valente"; "Lorena guerreira"; "Paulo coração guerreiro", entre outros. Porém, conforme Carvalho et al. nos apontam, os mais jovens costumam rechaçar essas representações tão estereotipadas:

[Os adolescentes] não querem ser representados apenas como objeto da atenção e de cuidados de adultos e das instituições que os acolhem, por mais que os vejam como parceiros fundamentais no enfrentamento da doença, a demanda deles é para serem reconhecidos em sua condição de sujeitos na luta pela vida. Neste sentido, valorizam a visibilidade dos seus pontos de vista no discurso noticioso e também no discurso promocional das instituições de tratamento onde fazem tratamento. Esta visibilidade é percebida como uma oportunidade para se exprimirem publicamente sobre um tema que lhes diz diretamente respeito e também como um contributo válido para o debate social (CARVALHO et al., 2016, p. 237).

O *bem perseguido* é sempre a cura total da doença, que se dá pela troca do coração: não há a possibilidade de a criança não conseguir o novo órgão, nem de a operação falhar. Esse discurso positivo e otimista em relação ao transplante é comum a todas as reportagens e está presente na fala dos entrevistados, sejam eles pacientes, sejam médicos, sejam parentes dos pacientes, em especial os pais. Esse entendimento do transplante como salvação é descrito também em trabalhos da área da Saúde que analisam a percepção dos pacientes antes e depois do transplante.

No período que antecedeu o procedimento, o transplante foi visto como a cura de todos os males, porém, posteriormente o paciente se viu em meio a diversas limitações e dificuldades em seguir com os cuidados necessários, inclusive a sensação de perda de autonomia (VASCONCELOS et al, 2015, p. 576).

O trabalho citado mostra como os pacientes se sentem limitados após o procedimento ("a gente não pode fazer nada, tudo o que a gente quer não pode"). Ao mesmo tempo, os entrevistados transplantados se mostraram agradecidos: "eu agradeço por estar vivo; nasci outra vez" (VASCONCELOS et al, 2015, p. 577). Ainda que seja a única possibilidade de sobrevivida, o transplante não é o *final feliz*. Estudo que analisou a sobrevivida de pacientes pós-transplantes em hospital de São Paulo (ASSEF et al, 2001, p. 289) indica que 72,7% dos pacientes sobreviveram ao primeiro ano pós-transplante, 61,5% após cinco anos, e 56,4% após sete anos.

Cabe também o questionamento sobre a exposição das crianças: se por parte dos pais pode haver a crença de que a divulgação na imprensa poderia ser uma forma de convencer famílias a optarem pela doação de órgãos no momento da perda de um ente, por parte da criança, não há escolha quanto à sua exposição. Os pais decidem. A questão da imagem é um incômodo, segundo dito por Carvalho et al. (2016, p. 235): "Eu também acho, assim, normal [ser filmado por câmera]. Mas, assim, eu acho assim, esse caso de tirar foto, essas coisas, eu acho que quem vai tirar, eu acho que tem que vir perguntar primeiro (Max, 20 anos)".

Nas reportagens televisivas analisadas, o jornalismo, enquanto ofício de informar o público, fica perdido em meio a uma narrativa que busca o sentimentalismo. Pouco se informa sobre as doenças que acometem as crianças em questão (a cardiopatia de cada um ali apresentado não tem nome nessas reportagens), os números são desprezados (quantas crianças sobrevivem ao transplante? Quantas têm rejeição ao novo órgão? Como é a rotina após o transplante com as altas doses de medicamento que devem ser tomadas pelo resto da vida? Qual o índice de reinternação?). A chegada do coração novo é a salvação alcançada, pois busca-se agradar à audiência com o final ideal.

Dessa forma, ainda que haja um fato sendo divulgado – a pesquisa em torno do coração artificial ou novas diretrizes para doação de órgãos –, a notícia se perde, imersa numa única

versão, que é a da salvação. Não se trata de defender a falácia da objetividade jornalística, aquela entendida como a relação entre o sujeito-jornalista e o objeto da reportagem, mas sim a objetividade enquanto busca da verdade jornalística, obtida por meio da pluralidade de vozes e de aspectos (TRAQUINA, 2005), conforme já exposto por Gouvêa e Coutinho (2016). Nesse caso, não apenas a história dos vencedores, daqueles que obtiveram o órgão e a cura, mas também daqueles cuja espera termina em óbito. Ou ainda da dificuldade de se obter um órgão de tamanho compatível para bebês e crianças pequenas, já que órgãos só podem ser doados quando seus doadores têm morte encefálica – o que é difícil de acontecer nessa faixa etária.

Considerações finais

Conforme demonstrado neste trabalho, as reportagens televisivas que tratam do transplante de coração em crianças cardiopatas têm forte tom emocional, já que elas são representadas como heroínas, que vencem o mal, ou seja, a doença, por meio do transplante: "batalha pela vida"; "vencer a doença"; "famosa guerreira" (SP no Ar); "a gente fica feliz com a vitória do outro" (SPTV); "venceu uma insuficiência cardíaca" e "comemorar a trajetória de quem já passou por isso e venceu" (Hoje em Dia) são algumas das expressões encontradas nas narrativas. Trata-se de abordagem semelhante ao identificado no estudo de Carvalho et al. (2016), o que demonstra certa recorrência na abordagem da doença infantil pelo jornalismo como um mal a ser exterminado por alguém que segue "batalha incansável pela vida" (SP no Ar).

Nenhuma das reportagens cita o fato de que o coração transplantado tende a envelhecer precocemente, por conta dos medicamentos utilizados para evitar a rejeição do novo órgão. Ou seja, em muitos casos, novos transplantes devem ser realizados com o tempo. E também não há, nas narrativas apresentadas, a possibilidade de as crianças não conseguirem vencer o opositor, ou seja, a doença cardíaca. "Que o Paulo

Henrique possa voltar a ter uma vida saudável, como todas as crianças", diz a mãe do menino à espera de um novo coração, em reportagem do Hoje em Dia.

Ou seja, a infância é saudável, e a doença nessa fase da vida é tida como anormal, como algo que fere o esperado para essa etapa - daí essa representação incoerente com o que se deseja para os mais jovens ser alvo do jornalismo, porque essa situação deve ser corrigida. A criança paciente está no cenário errado (o ambiente hospitalar), tem aparência inadequada (não é a vestimenta do hospital e os tubos que devem estar no seu corpo) e não se comporta da maneira esperada (ela deve brincar; não sofrer). Assim, todos os problemas são minimizados, por conta da sobrevivência da criança e de sua saída do centro de recuperação, fato mais importante de todas as tramas. O importante aqui é que o final da narrativa melodramática seja sempre a vitória da criança, que é tratada como uma heroína (já que vive um papel, uma representação que não lhe cabe, e luta com muita força para voltar à ação social esperada para essa fase da vida, ou seja, o lúdico). O grande mal a ser vencido é a doença, e a narrativa não traz nenhuma hipótese de isso não ocorrer (histórias de crianças que não sobreviveram não aparecem). O transplante vai ocorrer e vai salvar a criança. "Até lá", como resume o Jornal Nacional, "segue a batalha do pequeno coração valente".

Referências

ASSEF, M. A. S. et al. Transplante cardíaco no Instituto Dante Pazzanese de Cardiologia: análise da sobrevida. **Revista Brasileira de Cirurgia Cardiovascular**, v. 16, n. 4, 2001. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-76382001000400003>. Acesso em: 05 out. 2020.

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis: Vozes, 2004.

BROOKS, P. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henri James, melodrama and the mode of excess. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

CARVALHO, R.; SAMPAIO, I. V.; MARÔPO, L. “Entre a dor e a superação: adolescentes com câncer discutem sua representação nas notícias”. **Revista Animus**, v. 15, 2016.

DORETTO, J.; COSTA, R. C. O mundo da infância e a infância no mundo: vozes de crianças nas revistas brasileiras *Veja* e *Época*. **Revista Rumores**, v. 2, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2012.55298>.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1975.

TAVARES, A. C.; BOCCHI, E. A.; GUIMARÃES, G.V. Classe funcional em crianças com miocardiopatia. **Arquivos Brasileiros de Cardiologia**, v. 106(6), p. 502-509, 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/abc/2016nahead/pt_0066-782X-abc-20160066.pdf. Acesso em: 05 out. 2020.

TRAQUINA, N. **Teorias do jornalismo**: porque as notícias são como são. Vol. 1. Florianópolis: Insular, 2005.

VASCONCELOS, A. G. et al. Repercussões no cotidiano dos pacientes pós-transplante cardíaco. **Acta Paulista de Enfermagem**, v. 28, n. 6, dez. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-0194201500094>. Acesso em: 05 out. 2020.



5

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

DOCUMENTÁRIO

FICCIONALIDADE

CRÍTICA DE MÍDIA

CORA CORALINA

REPRESENTAÇÕES CIRCULANTES EM *CORA CORALINA – TODAS AS VIDAS*

Cíntia Liesenberg (PUC Campinas)ⁱ
Sofia Franco Guilherme (ECA/USP, UAM)ⁱⁱ



Ouçá a apresentação das autoras sobre o mesmo tema no Podcast do MidiAto
(clique aqui)

Resumo

Com *Cora Coralina – Todas as vidas*, de Renato Barbieri (2016), o trabalho aborda as representações sociais que circulam pelas mídias, como construções que apresentam coordenadas que nos implicam em nossas formas de apreensão do mundo e de agir nele. Isso se permite pelas diversas facetas que o filme traz da escritora, por meio de duas personagens que a constituem: Aninha, a menina, e Cora Coralina, a velha poetiza em que se transformou. O formato híbrido, entre referencialidade e ficção, e o acento à figura multifacetada da poeta permitem, ainda, ultrapassar a dimensão de uma narrativa biográfica e individual para uma esfera coletiva/social que envolve personagem e filme.

ⁱDoutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA/USP. Docente da Faculdade de Relações Públicas do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. E-mail: acintialie@gmail.com.

ⁱⁱDoutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP, 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). E-mail: sofia.guilherme@usp.br.

Este artigo volta-se para a análise de *Cora Coralina – Todas as vidas*, filme de Renato Barbieri (2016), sob dois aspectos que formam o percurso da obra: o olhar a partir das representações sociais que circulam pelas mídias, como construções que apresentam coordenadas que nos implicam em nossas formas de apreensão do mundo e de agir nele (MOSCOVICI, 2011), bem como pela apresentação de um filme em formato híbrido, numa mescla entre o caráter documental e ficcional.

Nessa visada, as representações são entendidas como elementos significantes que revelam o conteúdo e as variantes que definem a ideia de alguma coisa ou alguém, em uma esfera social específica (MOSCOVICI, 2011, p. 106; 108). As representações sociais postam-se, assim, como construções simbólicas que influenciam a vida dos sujeitos, sua forma de ação e a maneira como são concebidos por um grupo, e cujo estudo permite entender melhor a configuração e estruturação de uma sociedade em um determinado tempo e lugar.

Os sentidos e julgamentos que se conformam a partir delas sustentam-se por serem compartilhados por uma comunidade e adquirem maior eficácia à medida que as representações se tornam naturalizadas, ou seja, conforme vão sendo apagadas as marcas de sua formação como construto simbólico, no estabelecimento de um protótipo padrão aceito pelo grupo como tal. Dessa forma, as representações sociais apresentam a função de tornar o que é estranho mais próximo, reconhecível, ao estabelecerem o lugar do “eu” e do “outro”, do familiar e do não familiar, do adequado e do inadequado. Adquirem tom ordenador, disciplinar, porque estabelecem uma ordem. Geram reconhecimento/conhecimento, construindo referências, modulando e prescrevendo características, comportamentos e respostas dos sujeitos em uma determinada coletividade.

No entanto, apesar de fortemente arraigado como elemento consensual, o conteúdo de tais representações pode sofrer alteração quando são introduzidos componentes que alteram as características atreladas aos protótipos padrão, interferindo

também em todo o tipo de relação a eles relacionada. Porém, mesmo as transformações constroem outras representações, outros lugares sobre os quais e nos quais nos situamos e ordenamos nossos posicionamentos no mundo. É por isso importante a análise dos aspectos simbólicos de nossos relacionamentos e dos universos consensuais em que habitamos, uma vez que deles dependem toda motivação e todo comportamento humano e suas repercussões (MOSCOVICI, 2011, p. 105).

Nesses termos é que se situa parte da abordagem do filme sobre Cora Coralina, pseudônimo de Anna Lins dos Guimarães Peixoto Brêtas. Obra que constrói um perfil amplo da autora, comumente apresentada como uma escritora que publicou seu primeiro livro já na velhice, mas que tem um trajeto na literatura muito anterior, que perpassa a sua vida. Além de apresentá-la em diversos papéis sociais, na construção da imagem de um sujeito plural que, por onde passa, não se permite transitar de forma anônima, deixando marcas de sua presença nos locais onde se instala, o percurso narrativo da obra se faz na trama e no jogo entre duas personagens que habitam sua figura principal e que entrelaçam diversas representações sociais nesse percurso.

O documentário intercala a representação de um duplo ego, dividido pelo pseudônimo Cora Coralina: a mulher forte, criativa, batalhadora, muito à frente de seu tempo, e Aninha, a menina feia, frágil, diferente das demais, que constrói um mundo próprio, a partir dessa condição. Menina e mundo que habitam ainda a poetisa que se tornou, mesmo que assumir o pseudônimo signifique uma nova relação com a figura da criança enjeitada que vive em um universo particular de fantasia que constrói para si.

Por outro lado, ao elaborar o mundo a sua volta, já na menina se posta a semente da mulher forte que transmuta a realidade em criação e faz do cotidiano a base para acontecimentos, entendidos como fatos que geram novos sentidos e significados transformadores para a vida. Isso se demonstra pelas representações sociais que coloca em visibilidade. Seja

a partir dos posicionamentos e papéis sociais que ela ocupa ou na tomada e entrelaçamento entre as duas facetas da poeta – a menina e a mulher –, seja nas representações de outros grupos ou sujeitos trazidas para a narrativa, por meio dos poemas e do olhar específico que Cora Coralina incute nas personagens de seus contos.

O filme se faz importante e rico objeto, do ponto de vista daquilo que coloca em circulação como elemento de mediação entre o espectador e um universo mais amplo da existência humana, pelo percurso de vida de Cora. Mas, antes de nos determos mais em outros aspectos narrativos acerca do filme, bem como na trama entre a ficcionalidade e a linguagem documental, vale mencionar outros elementos de seu universo e questões acerca da obra da poeta que permitem melhor compreensão de seu contexto de produção. O filme biográfico – primeiro longa-metragem sobre Cora Coralina – baseia-se no livro de Clóvis Carvalho Britto e Rita Elisa Seda: *Cora Coralina – Raízes de Aninha* (Ideias & Letras, 2009), e foi lançado de modo restrito, em agosto de 2015, em homenagem aos 30 anos de morte da autora, no Fica (Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental), sediado em Goiás/GO, terra Natal de Cora. A produção foi distribuída no circuito nacional em 2017.

A trajetória de vida de Cora Coralina é encenada por quatro atrizes que se revezam no papel da poeta, em uma construção narrativa pautada pelas palavras de Cora, expressas em seus poemas. Camila Salles interpreta sua trisavó quando criança; Maju de Souza, Cora Coralina quando adolescente; Camila Márdila, a jovem mulher; e Walderez de Barros interpreta Cora quando idosa. Compõem ainda o elenco Teresa Seibnitz, nas perambulações pela Cidade de Goiás, Zezé Mota e Beth Goulart, na declamação de seus poemas.

Bruno Carmelo, para o Adoro Cinema (2019), ressalta que “a porta de entrada do filme para a vida de Cora Coralina é a poesia”, o que vê como um alívio diante das possibilidades de condução da obra pelo diretor, no sentido de que o filme se constitui na valorização da personagem principal por meio

de sua produção artística, e não sobre outros aspectos de vida em que poderia se estruturar. A narrativa é entremeada pelos depoimentos de familiares ou pessoas próximas, que conviveram com ela, e por pesquisadores de sua vida e obra, além da projeção de imagens de arquivo da poeta na construção de uma cinebiografia em tom poético e ao mesmo tempo documental. Nas palavras de Cássio Starling Carlos, para o jornal Folha de S. Paulo:

São escolhas que tornam *Cora Coralina – Todas as vidas* diferente da leitura de uma biografia ou do mergulho em sua obra, uma demonstração de como incorporar o material factual e subjetivo de uma artista, reinterpretá-los e alcançar um resultado que vai além da encomenda bem executada (CARLOS, 2017, online).

Conhecida pelo grande público, a partir de 1980, por meio de texto publicado por Carlos Drummond de Andrade no Jornal do Brasil, a obra de Cora Coralina é, no entanto, exaltada por uns, mas, também, vista por outros como uma poesia menor. A crítica passa pela comparação com outros autores que fizeram do cotidiano o material para sua arte, como Manoel de Barros e Mário Quintana, além da afirmação de uma obra assentada mais na figura emblemática de Cora Coralina do que na riqueza de sua poesia. É o que se vê em depoimentos publicados em O Estado de S. Paulo em agosto de 2015 em comemoração ao aniversário da poeta, como exemplificam alguns deles ou parte de seus trechos. Nas palavras de seus autores, vemos, inicialmente, textos que valorizam a poesia de Cora, como destacam, por exemplo, as palavras de Ignácio de Loyola Brandão, Henrique Rodrigues e Fabrício Carpinejar. Para Brandão,

o chamado fenômeno Cora Coralina é simples. Os talentos são naturais, acontecem, estejam onde estiverem. São vulcões que entram em erupção de um momento para o outro. Às vezes são descobertos. Outras vezes, não. Cora Coralina, Manoel de Barros.

Fenômenos da natureza da literatura. Não são fabricados, são pedra bruta, são pureza. [...] São a verdadeira poesia, literatura. É assim que vejo, o resto é mídia fabricada.

Para Rodrigues, “a existência de Cora Coralina é uma vitória da poesia sobre o tempo [...] não se trata de uma pessoa idosa que escreveu versinhos cândidos. Mas uma combinação de clareza e profundidade que só os grandes poetas alcançam”. Carpinejar complementa:

Cora Coralina, como Mário Quintana, se enraizou num folclore cotidiano poético. Ela conseguiu trazer um público novo para a poesia. Aliás, ela tem dois públicos fiéis: o que gosta de poesia, porque ela é uma poeta que fala de poesia, e o que gosta da simplicidade – e que cultua o interior, a casa, o beco, o imperfeito, a vida devagar. Ela conseguiu algo muito difícil na poesia, que é a comunicabilidade e a expressividade. Uma poeta que mistura vida e obra, perfeitamente [...]

Para outros, no entanto, a crítica é de um teor mais agudo ressaltando o valor de Cora, mais por sua figura do que pela riqueza de seus escritos, ou afirmando um universo restrito de sua obra, como se observa nas palavras de Marina Colasanti, Wesley Peres e Antônio Carlos Secchin, publicadas no mesmo artigo do Estado de S. Paulo. Marina Colasanti afirma que “(...) O sucesso da sua poesia se deve menos à forma do que à fonte de que emanava, mais ao testemunho do que às palavras, mais à mulher forte e admirável que ela foi do que à poeta”. Wesley Peres interpreta o fato que a lançou ao grande público:

O grande elogio de Drummond foi sobre Cora, e não sobre sua obra. Esperto que era, ele disse que Cora é a pessoa mais importante de Goiás, mais importante do que o governador. Nada ele diz sobre a poesia dela. [...]. A personalidade é muito maior do que a obra, o que não é nada bom para um escritor.

Antonio Carlos Secchin também se posiciona de maneira restritiva quanto à poesia de Cora: “Cora Coralina é exemplo do que a ‘poesia espontânea’, sem o lastro de outras leituras, consegue produzir. Talentosa, escreveu bons poemas, mas circunscritos, conforme nota de um seu editor, aos ‘objetos imediatos e caseiros’”. Para esses há quem apresente respostas, como no caso de Mariana Ianelli:

Cora Coralina é um daqueles nomes que já passaram por tantos crivos na vida que não se intimidam mais quando aparecem discriminados pela própria singularidade. Foi poeticamente tão madura e consciente da sua autenticidade que chegava a ser marota quando se autodefinia “cultivadamente rude”. Rude porque seu léxico exuberante, sua poesia ritmada, sua atmosfera de histórias de antigamente, de uma gente e uma Goiás “de dantes”, têm fonte fora dos livros, no barro das coisas, na experiência de ter posto a mão na vida ao longo do tempo, como, doceira que era, também punha a mão na massa. Essa rudeza, que é virtude de Cora – e um pouco um privilégio de seu tempo, que chamava à experiência –, é a de fazer a palavra germinar da vivência, e aí sim: cultivadamente.

Independentemente da variação desses posicionamentos, não se pode negar a ampliação de sentidos da vida pela reescrita do cotidiano apresentada por Cora, como também a construção de um filme sobre sua obra que mescla a mesma articulação entre diferentes personagens vistos com olhar poético ou para além das representações tradicionais e preconceitos de uma época ou lugar.

Para pensarmos de que maneira o documentário constrói representações sociais de mulheres a partir da figura de Cora Coralina, tomamos uma perspectiva crítica sobre a mediação midiática e interrogamos sua ética. É importante ressaltarmos a impossibilidade de vivermos fora dessa mediação na contemporaneidade, mas “é preciso tanto assumir que ela é necessariamente incompleta quanto evidenciar as estratégias midiáticas atuantes na construção de uma suficiência ilusória

na representação do outro” (SERELLE, 2016, p. 88).

Na análise das mediações, levamos em consideração as “regras do engajamento midiático”, neste circuito que se constrói entre produção e recepção, considerando os diversos gêneros e formatos dos produtos e seus cruzamentos. Como aponta Serelle:

“Se não podemos, de fato, viver fora dessa mediação, cabe-nos, a todo momento, pensar as relações e as frestas entre o vivido e o representado e reconhecer que, embora necessária, a mediação é inevitavelmente incompleta e não deve ser usada para nos afastar do mundo” (SERELLE, 2016, p. 89).

Ao se propor como uma cinebiografia da poeta, *Cora Coralina – Todas as vidas* constitui uma narrativa factual, que faz referência ao mundo histórico. Destaca-se que a referencialidade de um discurso diz respeito aos “elementos históricos tomados de forma objetiva para compor os relatos sobre os fatos” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 74) e se opõe aos discursos ficcionais, “em que modos de fabulação são acionados na composição de suas narrativas” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 74).

No entanto, o filme adota hibridismos discursivos ao mesclar depoimentos de especialistas, pessoas que interagiram com Cora ao longo de sua vida e familiares, com encenações e leituras de sua poesia. A construção de um universo em torno de Cora Coralina se dá por meio de recursos narrativos que são traços de obras ficcionais, como a apresentação de personagens e a concepção de espaços e conflitos que impulsionam a narrativa. Essas formas híbridas se tornam mais comuns nos produtos audiovisuais contemporâneos:

Os discursos audiovisuais contemporâneos se constituem a partir de hibridismos entre elementos factuais e ficcionais e, mais do que isso, a partir de uma reafirmação da possibilidade de representação fiel da realidade histórica ou, ao contrário, da problematização desta possibilidade (FREIRE; SOARES, 2013, p. 74).

O documentário, enquanto forma de produção, se baseia no discurso referencial, ancorado no mundo histórico, porém tem a tradição de explorar criativamente, na montagem, por exemplo, os temas abordados. Portanto, observamos na obra de Barbieri um dos princípios de filmes documentários: “A possibilidade de oferecer um ‘tratamento criativo’ aos elementos concretos que constituem sua narrativa, em vez de buscar oferecer evidências não mediadas da realidade” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 76). Essa característica se torna ainda mais evidente se relacionarmos a estética do filme à criação literária mediada por ele: a forma poética de Cora Coralina oscila entre prosa e poesia, a forma do filme oscila entre ficcional e referencial.

Os produtos audiovisuais não-ficcionais, de uma forma geral, não podem ser considerados objetivos, pois o olhar detrás da câmera não registra os objetos exatamente como eles se encontram no mundo histórico: “Para apreendê-lo com a ajuda desse instrumento tão especial ele deve fazer escolhas e essas escolhas jamais são inocentes, desprovidas de quaisquer intenções” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 78). Dessa forma, as produções audiovisuais “são construtos, artefatos fabricados pelas mãos e pelos olhos daqueles que empunharam o instrumento de registro chamado ‘câmera cinematográfica’ ou ‘videográfica’” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 78).

O estudioso do cinema Bill Nichols analisa as estratégias de produção em *A voz do documentário*. Ele enfatiza que o documentarista precisa ter consciência do que realmente está fazendo, e reconhece o documentário como uma construção discursiva capaz de produzir significados. Por “voz” ele não se refere às falas das personagens apresentadas nem aos comentários narrados, mas à voz construída no interior do filme pela interação de seus códigos, “aquilo que no texto nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala e como organiza o material que nos apresenta” (NICHOLS, 2005, p. 50).

O autor identifica na história do documentário quatro principais estilos, com características formais e ideológicas

distintas. O primeiro é o de discurso direto, ou “voz de Deus”, que utiliza uma narração em *off* como voz onisciente de autoridade. O segundo é o cinema direto, que por sua pretensa transparência e imediatismo prometia um “efeito verdade” ao deixar que o espectador faça suas próprias interpretações das filmagens, sem interferências. O terceiro é o documentário cujo fio condutor são as entrevistas, em que se confere legitimidade aos testemunhos, tornando a autoridade difusa. Por fim, ele aponta o surgimento do filme “autorreflexivo”, que admite que a relação entre sujeito e o texto é socialmente construída e deve se revelar como tal.

O filme de Renato Barbieri, ao utilizar em sua construção trechos da obra da poeta goiana recitadas por diversas atrizes, como já mencionado anteriormente – Camila Márdila, Walderez de Barros, Teresa Seibnitz, Zezé Motta, Beth Goulart, Maju Souza e Camila Salles –, além de trazer a figura fantasmática de Cora em projeções de imagens de arquivos nas paredes, coloca em cena as múltiplas facetas da poeta e adquire uma voz mais autorreflexiva. Esse modo performático de construção audiovisual é definido por Nichols em Introdução ao documentário da seguinte maneira:

O documentário performático mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura em densidade à ficção (planos de ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados etc.) com técnicas oratórias, para tratar das questões sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolver (NICHOLS, 2005, p. 173).

Como elementos ficcionalizantes ou performáticos da obra, destacamos as sequências de leitura dos poemas, em que as atrizes recitam as palavras de Cora com figurino inteiramente preto, que se mistura ao fundo de mesma cor (figura 1). Essa encenação cria um visual minimalista que destaca as expressões faciais e a entonação da voz, conferindo força aos versos, que não competem com elementos cênicos pela atenção do espectador.



Figura 1: No sentido horário: Maju Souza, Camila Márdila, Teresa Seibnitz, Beth Goulart e Zezé Motta

Esses momentos são um exemplo de como o formato da obra contribui para a validação ou reforço das representações que são colocadas em circulação na constituição de um percurso narrativo que expressa as diversas faces de Cora e das mulheres que a habitam, bem como do mundo ao seu redor. Destaca-se daí, já no final do filme, a apresentação do poema *Todas as vidas*, intercalado pela leitura das diferentes atrizes.

Vive dentro de mim / uma cabocla velha / de mau-olhado,
acocorada ao pé do borralho, olhando para o fogo.
Benze quebranto. / Bota feitiço... / Ogum. Orixá.
Macumba, terreiro. / Ogã, pai-de-santo...
Vive dentro de mim / a lavadeira do Rio Vermelho.
eu cheiro gostoso / d'água e sabão. / Rodilha de pano.

Trouxa de roupa, / pedra de anil. / Sua coroa verde de
são-caetano.
Vive dentro de mim / a mulher cozinheira. / Pimenta e ce-
bola. /
Quitute bem-feito. / Panela de barro. / Taipa de lenha./
Cozinha antiga/toda pretinha. / Bem cacheada de picumã. /
Pedra pontuda. / Cumbuco de coco. / Pisando alho-sal.
Vive dentro de mim / a mulher do povo. / Bem proletária.

Bem linguaruda, / desabusada, sem preconceitos,
de casca-grossa, / de chinelinha, / e filharada.
Vive dentro de mim / a mulher roceira. / – Enxerto da terra,
meio casmurra. / Trabalhadeira. / Madrugadeira.
Analfabeta. / De pé no chão. / Bem parideira.
Bem chiadeira. / Seus doze filhos. / Seus vinte netos.
Vive dentro de mim/a mulher da vida. / Minha irmãzinha...
tão desprezada, / tão murmurada... / Fingindo alegre seu
triste fado.
Todas as vidas dentro de mim: / Na minha vida / – a vida
mera das obscuras.

Outra forma performática utilizada em *Cora Coralina – Todas as vidas* é a dramatização de episódios vividos por Cora. Aqui, pouco importa a veracidade dos casos, reconstituídos a partir dos poemas da escritora e dos relatos de quem a conheceu gravados para o filme. As cenas constroem a personagem Cora em sua multiplicidade, marcando momentos de seu amadurecimento, os contextos sociais em que viveu e sua relação com a cidade de Goiás. As perambulações das atrizes Camila Salles (como Aninha), Teresa Seiblitiz e Walderez de Barros pelas ruas e construções locais (figura 2) contribuem, especialmente, para a última.



Figura 2: Teresa Seiblitiz em *Cora Coralina – Todas as vidas*

Outra passagem de destaque entre as dramatizações é o caso do prato de porcelana azul pombinho, inspirado pelo poema intitulado *Estória do Aparelho Azul-pombinho*. A sequência ilustra como a menina Aninha vivia sob o olhar rigoroso da família e parecia não se adequar, construindo um mundo próprio. Quando uma peça do aparelho de jantar de porcelana que pertenceu a sua bisavó se quebra, ela é a principal suspeita e tem como castigo usar uma lasca em um cordão em volta do pescoço. Algumas cenas depois, quando Ana já não é mais uma criança, vemos sua versão adolescente entrar em uma cachoeira. O cordão com a lasca de porcelana escorre pelo rio, marcando o início de sua trajetória como mulher forte e desafiadora frente aos costumes de sua época. Mulher que, em outra cena partindo montada em um cavalo, inicia uma jornada de construção de uma história marcada pelo envolvimento e participação comunitária e de formação de uma família que lhe permite um novo lugar para si.

Os depoimentos diversos de especialistas, pesquisadores, amigos e parentes de Cora compõem a narrativa referencial dessa obra híbrida. Os testemunhos recolhidos em entrevistas feitas pela equipe de Renato Barbieri legitimam o trabalho literário da poetisa goiana, além de valorizarem a multiplicidade de facetas da mulher que o filme busca representar. Eles relatam a atuação de Cora em contextos sociais variados: como escritora, doceira, religiosa, seu envolvimento em projetos nas comunidades em que se inseriu e sua vida familiar. O documentário também traz fotos pessoais de arquivo, fotos de projetos em que se engajou, como o asilo São Vicente de Paulo, em Jaboticabal, e dos lugares por onde passou ou onde morou em determinado período (figura 3), como a cidade de Goiás, onde também foram realizadas filmagens com as atrizes que participaram do filme.



Figura 3: Asilo São Vicente de Paulo - Jaboticabal/SP

A projeção das entrevistas de Cora Coralina nas paredes da casa é um recurso estético do filme que merece atenção especial (figura 4). A escolha de Barbieri materializa a hibridização do filme de forma metonímica. A projeção é ao mesmo tempo referencial e performática, na medida em que as imagens são da própria Cora, recuperadas de arquivos, mas, ao serem projetadas sobre a arquitetura de época e filmadas pelas câmeras, ganham nova camada de significações e mesclam o tempo passado com o presente, o que ocorre também na apresentação de fotos como imagem de fundo, quando de momentos de leitura das obras de Cora pelas atrizes.



Figura 4: Projeção de entrevista de Cora Coralina

O formato híbrido, entre referencialidade e ficção, e o acento à figura multifacetada da poeta permitem, ainda, ultrapassar a dimensão de uma narrativa biográfica e individual para uma esfera coletiva/social que envolve personagem e filme. O modo performático enfatiza as complexidades do conhecimento do mundo e suas dimensões subjetivas e afetivas e, assim, como aponta Nichols, “os documentários performáticos recentes tentam representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal” (NICHOLS, 2005, p. 171).

Podemos associar as palavras do autor àquilo que Agnes Heller chama de uma conexão da particularidade com a universalidade genericamente humana dos sujeitos, uma vez que o filme nos apresenta também uma personagem que expressa sua singularidade em identificação “com as exigências, aspirações e ações sociais que existem para além das casualidades da própria pessoa, elevando-se realmente até essa altura” (HELLER, 2016, p. 19). Essa característica pode ser observada ao longo de todo o filme, e a exemplificamos aqui por meio de cena (figura 5) em que se ouvem trechos do poema *Menor Abandonado*¹, como voz de fundo para atuação da atriz Walderez de Barros, na interpretação de momento em que Cora Coralina se suja de borralho para falar ao governador do Estado em visita à Cidade de Goiás.

¹Trechos do poema que são lidos pela atriz, como voz de fundo: De onde vens, criança? / Que mensagem trazes de futuro? / Por que tão cedo esse batismo impuro / que mudou teu nome? / Ao acaso das ruas – nosso encontro. / És tão pequeno... e eu tenho medo. / Medo de você crescer, ser homem. / Medo da espada de teus olhos... / Medo da tua rebeldia antecipada. / Nego a esmola que me pedes. / Culpa-me tua indignância inconsciente. / Revolta-me tua infância desvalida. / Quisera escrever versos de fogo, / e sou mesquinha. / Pudesse eu te ajudar, criança-estigma. / Defender tua causa, cortar tua raiz / chagada... / Ninguém comigo na floresta escura... E o meu grito impotente se perde / na acústica indiferente das cidades. / Quisera a tempo te alcançar, / mudar teu rumo. / De novo te vestir a veste branca / de um novo catecúmeno. / És tanto e tantos teus irmãos / na selva densa... E eu sozinha na cidade imensa!



Figura 5: Walderez de Barros em interpretação de Cora Coralina

Assim, no jogo das representações entre as diferentes faces/fases da poetisa e das figuras que apresenta em seus poemas, e no jogo que articula o formato ficcional e o documental, com a encenação de trechos da obra e da história de vida de Cora Coralina, entremeados com relatos de pessoas de variados universos, incluindo falas da poeta e declamação de seus poemas, o filme se posta como elemento mediador que permite problematizar o mundo maior do feminino que orbita diferentes esferas do cotidiano em toda a sua potência, bem como nos revela faces importantes da vida social de seu tempo e dos lugares por onde passa.

Referências

13 ESCRITORES falam sobre Cora Coralina. **O Estado de S. Paulo**, 20/08/2015. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,no-dia-do-aniversario-de-cora-coralina--escritores-falam-sobre-a-lendaria-poeta,1747303>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

CARLOS, C.S. Documentário sobre Cora Coralina reitera multiplicidade de poeta. **Folha de S. Paulo**, 14/12/2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1943112-documentario-sobre-cora-coralina-reitera-multiplicidade-de-poeta.shtml>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

CARMELO, B. *Cora Coralina – Todas as vidas*. Traduzir a poesia. **Críticas do Adoro Cinema**. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-244818/>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

FREIRE, M.; SOARES, R. L. História e narrativas audiovisuais: de fato e de ficção. **Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 10, n. 28, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18568/cmc.v10i28.506>. Acesso em: 10 ago. 2019.

GOFFMAN, E. **A representação do Eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2014.

HAMBURGER, E. Política da representação. **Revista Contracampo**, n. 8, 2003. Disponível em: <http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/download/431/344>. Acesso em: 10 ago. 2019.

HELLER, A. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2016.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais** – investigações em psicologia social. Petrópolis: Vozes, 2011.

NICHOLS, B. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. Vol. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

Filmografia

Cora Coralina – Todas as vidas. Renato Barbieri. Brasil, 2016, 1'26".



6

GÊNERO

FEMINISMO

REPRESENTAÇÃO

MÍDIA

CINEMA

OS LIMITES DOS FEMINISMOS MIDIÁTICOS: FEMINISMOS E QUESTÕES DE GÊNERO EM *MULHER-MARAVILHA*

Natalia Engler Prudencio (ECA/USP)ⁱ



Ouça a apresentação da autora sobre o mesmo tema no Podcast do MidiAto
(clique aqui)

Resumo

Este artigo apresenta um panorama de pesquisa de mestrado que busca examinar a natureza e as implicações da adoção de discursos feministas na cultura midiática contemporânea a partir do filme *Mulher-Maravilha* (Patty Jenkins, 2017). Partindo da perspectiva dos trabalhos sobre identidades e políticas da representação dos estudos feministas de mídia, que postulam que a mídia está implicada na delimitação de categorias de gênero, busca-se delinear as razões pelas quais esse filme permite tratar de aspectos relevantes dos chamados “feminismos midiáticos”. Além disso, são apresentados elementos que se destacam nas relações entre feminismos e mídias na atualidade, como a ênfase em um ideal de empoderamento que tem por base o empreendedorismo de si e a autoconstrução da visibilidade.

ⁱMestranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP (bolsista CNPq), mestre em Mídia, Comunicação e Estudos Culturais (bolsista do programa Erasmus, da União Europeia) e graduada em Ciências da Comunicação (jornalismo) pela ECA/USP. Jornalista, possui mais de dez anos de experiência cobrindo cultura e entretenimento. E-mail: nataliapru@gmail.com.

O presente artigo tem por objetivo oferecer um panorama geral do objeto empírico examinado e do aporte teórico mobilizado na pesquisa de mestrado *Os limites dos feminismos midiáticos: feminismos e questões de gênero em Mulher-Maravilha*, iniciada em março de 2019, na qual busca-se examinar a natureza e as implicações da adoção de discursos feministas na cultura midiática contemporânea a partir do filme *Mulher-Maravilha* e de sua circulação.

O impulso inicial para tal pesquisa se deu a partir da observação do ressurgimento do ativismo feminista – no que, para algumas autoras, configura uma quarta onda do movimento, com características e estratégias próprias (HOLLANDA, 2018, p. 12) – e da concomitante emergência de discursos e ideias feministas nos meios de comunicação contemporâneos, que se tornaram “locais essenciais para ideias feministas”¹ (GILL, 2016, p. 614). Tal emergência, objeto de exame por teóricas feministas de mídia, foi observada pela autora em sua prática como jornalista especializada na cobertura de cinema hollywoodiano, a partir aproximadamente de 2015, quando o lugar das mulheres na indústria do cinema e do entretenimento como um todo começou a ser tema de muitas discussões levantadas tanto por atrizes, diretoras e outras profissionais, quanto pela mídia. Alguns exemplos são o discurso de Patrícia Arquette no Oscar 2015², a carta de Jennifer Lawrence³ sobre desigualdade salarial e o discurso de Viola Davis no Emmy⁴ sobre oportunidades para mulheres negras.

Não por acaso, essas discussões se deram em paralelo ao ressurgimento de protestos e campanhas feministas em diferentes países. No Brasil, o segundo semestre de 2015 ficou marcado pela chamada “Primavera Feminista”, com a realização das campanhas Meu Primeiro Assédio, Agora É que São Elas e Meu Amigo Secreto⁵, além dos protestos para barrar o projeto de lei 5069/2013, de autoria do então presidente da Câmara dos Deputados Eduardo Cunha - que buscava dificultar a autorização para realizar aborto em casos de estupro ao tipificar como crime contra a vida o anúncio de meio abortivo.

¹Todas as traduções de originais em língua estrangeira foram realizadas pela autora.

²Disponível em: <https://youtu.be/6wx-Qh4Vczc>. Acesso em: 05 ago. 2019.

³Disponível em: <https://bit.ly/2Kxlhvo>. Acesso em: 05 ago. 2019.

⁴Disponível em: https://youtu.be/OSpQfvd_zkE. Acesso em: 05 ago. 2019.

⁵Relacionadas, respectivamente, aos temas da precoce sexualização dos corpos femininos, à ausência de mulheres em posições de destaque em veículos jornalísticos e à universalidade de comportamentos misóginos (para uma discussão sobre o fenômeno das campanhas online, ver COSTA; HOLLANDA, 2018).

⁶Disponível em: <https://bit.ly/2BAnqQC>. Acesso em: 30 jun. 2019.

⁷Disponível em: <https://wapo.st/2H0jEls>. Acesso em: 30 jun. 2019.

⁸Disponível em: <https://bit.ly/2u6tQqH>. Acesso em: 30 jun. 2019.

⁹É preciso distinguir o conceito de representação, que remete aos modos de construção das imagens de grupos sociais nas mídias, do conceito de representatividade, que aqui diz respeito à participação de minorias sociais em funções criativas de produções simbólicas de grande alcance, como os grandes filmes hollywoodianos. Também é preciso apontar que a simples representatividade de minorias sociais nessas produções não significa que tenham necessariamente ocorrido avanços em termos das representações desses grupos. Como pontua Mariana Queen Nwabasili (2017), cineastas integrantes de minorias sociais não necessariamente se identificam com os lugares sociais relegados a eles pelos discursos, e podem não querer falar a partir deles ou por eles; assim, não se pode supor “que só a representatividade de minorias sociais entre produtores levará necessariamente a uma representação positiva dessas minorias nas ficções”, pelo contrário — aquilo que a autora chama de “justiça de reconhecimento audiovisual” somente “será conseguida com o empenho em incluir entre produtores audiovisuais sujeitos de minorias sociais, raciais e de gênero que questionem e implodam

Mulher-Maravilha

Em Hollywood, no entanto, o segundo semestre de 2017 se configurou como momento-chave para tais discussões, com o surgimento das campanhas MeToo e Time’s Up após inúmeras denúncias de assédio e abuso sexual contra nomes poderosos da indústria, como o produtor Harvey Weinstein. Antes disso, porém, em junho, o lançamento do filme *Mulher-Maravilha* (*Wonder Woman*, Patty Jenkins, 2017) já havia se tornado catalisador de debates sobre representatividade e desigualdade, como demonstram os títulos de reportagens e críticas publicadas na imprensa:

A complexa política de gênero de *Mulher-Maravilha* - *The Hollywood Reporter*⁶

Mulher-Maravilha é um belo lembrete do que o feminismo tem a oferecer a homens e mulheres - *The Washington Post*⁷

Mulher-Maravilha é um começo, mas Hollywood precisa de mais heroínas de ação - *The Guardian*⁸

Além disso, a própria existência de *Mulher-Maravilha* pode ser encarada como uma espécie de marco em termos de representação e representatividade⁹ de gênero em Hollywood, a começar pelo fato de ser o primeiro longa-metragem de super-heróis com uma protagonista feminina desde 2005, ainda que Hollywood venha apostando fortemente no gênero desde 2008, quando foi lançado *Homem de Ferro*¹⁰. Foi também o primeiro filme de super-heróis dirigido por uma mulher neste mesmo período e o maior orçamento já comandado por uma cineasta mulher até aquele momento (excluindo-se animações)¹¹. Tornou-se, também, o filme de maior bilheteria já dirigido por uma mulher até então¹², alcançando a soma de US\$ 821,9 milhões em todo o mundo. Tudo isso em um contexto em que apenas 29 das 100 maiores bilheterias do ano anterior (2016) tinham protagonistas mulheres¹³ e apenas 4% desses mesmos filmes tendo sido dirigidos por mulheres¹⁴.

os discursos hegemônicos e estejam implicados em redefinir e/ou implodir, dentro e fora das ficções, as padronizações institucionalizadas de valorização culturais e os significados hegemônicos das 'imagens-corpos' (NWABASIL, 2017, p. 143-144).

¹⁰"Maravilhosa: demorou 75 anos, mas filme da Mulher-Maravilha chega no melhor momento possível". UOL, 31 mai. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2LHwa3A>. Acesso em: 17 out. 2019.

¹¹"9 Women Who Have Directed Movies With \$100 Million Budgets". The Wrap, 8 mar. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2Yc2q5P>. Acesso em: 17 out. 2019.

¹²"Mulher-Maravilha" bate recorde entre filmes dirigidos por mulheres". Folha de S.Paulo, 25 jun. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2Y22VPE>. Acesso em: 17 out. 2019.

¹³"It's a man's (celluloid) world: Portrayals of female characters in the top 100 films of 2016". Center for the Study of Women in Television and Film, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2CALf0g>. Acesso em: 11 nov. 2019.

¹⁴"The celluloid ceiling: Behind-the-scenes employment of women on the top 100, 250, and 500 films of 2016". Center for the Study of Women in Television and Film, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/34QTnFZ>. Acesso em: 11 nov. 2019.

Soma-se a isso o fato de que, desde sua origem nos quadrinhos, em 1941, a personagem tem um longo histórico de entrelaçamento com ideias feministas. Seu criador, o advogado e psicólogo William Moulton Marston, via as mulheres e o amor "feminino" como superiores aos homens e à violência "masculina" (COCCA, 2016) e propôs a personagem como antídoto contra a "masculinidade aterradora" presente nos quadrinhos e a desvalorização, na cultura em geral, de qualidades que Marston considerava femininas, como ternura, amor, afeto e encanto (MARSTON, 1944). Por fim, não se pode ignorar a relevância e a persistência da personagem no imaginário da cultura midiática ao longo desses quase 80 anos, chegando a ser eleita pela revista *Entertainment Weekly*, em 2016, como o maior super-herói de todos os tempos¹⁵.

Feminismos e mídia

Considerando-se o quadro delineado anteriormente, torna-se relevante examinar *Mulher-Maravilha* como texto representativo da emergência de feminismos na cultura midiática contemporânea, cuja difusão se relaciona a uma formação discursiva na mídia de massa em que o feminismo, de ridicularizado e repudiado, passou a se tornar desejável e "descolado" (GILL, 2016, p. 611).

Tal exame torna-se relevante a partir do pressuposto de que as diferentes mídias, incluindo o cinema, atuam como "tecnologias de gênero" (assim como de outras diferenças) - "com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e 'implantar' representações de gênero" que constroem o gênero à medida que o representam (LAURETIS, 1994, p. 228). Nesse sentido, o cinema torna-se importante locus para a análise, pois "a representação da mulher como espetáculo - corpo para ser olhado, local da sexualidade e objeto de desejo - tão difundida em nossa cultura, encontra no cinema narrativo sua mais complexa expressão e mais ampla circulação" (LAURETIS, 1984, p. 4). Tal representação, tão difundida "muito antes e para além do cinema",

necessariamente constitui um ponto de partida para qualquer entendimento sobre a diferença sexual e seus efeitos ideológicos na construção de sujeitos sociais, presente em todas as formas de subjetividade. Além disso, em nossa 'civilização da imagem', como Barthes chamou, o cinema trabalha mais efetivamente como uma máquina de representação, a qual, ao produzir imagens (de mulheres ou não) também tende a produzir a mulher como imagem (LAURETIS, 1984, p. 37-38).

No caso, em especial, de um produto que mobiliza discursos sobre gênero, como é o caso de *Mulher-Maravilha*, deve-se considerar, como coloca bell hooks (2009, p. 3), que "a introdução de discursos contemporâneos sobre raça, sexo e classe nos filmes criou no cinema dominante um espaço para a intervenção crítica", fazendo com que múltiplos pontos de vista, muitas vezes contraditórios, sejam expressos em dado filme. Nesse sentido, "oferecem uma experiência compartilhada, um ponto de partida comum a partir do qual públicos diversos podem dialogar sobre esses assuntos polêmicos" (HOOKS, 2009, p. 3) e, portanto, espaço privilegiado para que possamos examinar os termos e as contradições dos discursos dos feminismos midiáticos contemporâneos.

Desse modo, é necessário levar em conta o complexo e contraditório histórico da relação da cultura midiática com os feminismos - caracterizada por um vai e vem entre a incorporação de elementos do movimento e estratégias que levam ao esvaziamento de seu conteúdo político e que mascaram a permanência de ideias antifeministas (GILL, 2007; 2016). Também são relevantes as características específicas do momento atual dos discursos sobre gênero na cultura midiática, caracterizado por disputas e negociações entre uma multiplicidade de (novos e velhos) feminismos que coexistem com formas revitalizadas de antifeminismo e misoginia popular (GILL, 2016, p. 611) - marcadas pela recorrência de temáticas e construções nas quais a reivindicação de uma identidade feminista convive com uma ênfase no indivíduo, encorajando mulheres individualmente a focarem em si e em

¹⁵Disponível em: <https://bit.ly/2OQIEsd>. Acesso em: 30 jan. 2019.

suas aspirações e privilegiando soluções de mercado para desigualdades (BANET-WEISER; GILL; ROTTENBERG, 2019).

Visibilidades

Tais formas de feminismo - que receberam denominações como feminismo popular, feminismo neoliberal ou pós-feminismo (BANET-WEISER; GILL; ROTTENBERG, 2019), e que aqui serão referidos, de modo mais abrangente, como *feminismos midiáticos*¹⁶ – circulam em uma *economia de visibilidade*. Essa modalidade de visibilidade emerge em meio a transformações nas estruturas da economia política e cultural e nas condições culturais que haviam levado inicialmente a reivindicações por visibilidade, num contexto de pós-feminismo e capitalismo avançado, fazendo com que categorias como raça e gênero se reestruturassem e fossem reestruturadas (BANET-WEISER, 2015). Assim, na lógica das economias de visibilidade que se sobrepõe à das políticas de visibilidade (nas quais a ênfase recai sobre as dinâmicas de poder e as disputas por reconhecimento de desigualdades, com o objetivo de promover mudanças em nível estrutural) – com espaços de ambivalência entre elas -, a própria visibilidade é absorvida pela economia, e a “visibilidade das identidades se torna um fim em si mesma em vez de um caminho para a política” (BANET-WEISER, 2015, p. 55).

No contexto do deslocamento dos feminismos em direção a uma hipervisibilidade, observa-se também uma passagem da lógica de *libertação* (característica da segunda onda do feminismo, entendida como forma de lidar com desigualdades estruturais) para uma lógica de *empoderamento* (entendido a partir de um ponto de vista que enxerga o gênero como canal importante de estímulo à economia) (BANET-WEISER, 2015)¹⁷. Esse tipo de empoderamento se liga a uma lógica de empreendedorismo individual que cada vez mais leva meninas e mulheres a aderirem a um imperativo econômico neoliberal que as torna responsáveis por cultivar a si mesmas como a uma grife, investindo ativamente em si para responder às necessidades de um mercado que pede

¹⁶A noção de feminismos midiáticos se refere a diferentes tipos de feminismos que têm como característica comum o fato de circular em uma cultura midiática — no sentido de produtos da moderna indústria cultural consumidos pelas massas, e que circulam por diferentes instâncias da mídia (HALL, 2003a; WILLIAMS, 1983; KELLNER, 2001).

¹⁷Nessa perspectiva, empoderamento — conceito que, para Banet-Weiser (2015), vem se tornando palavra de ordem para vários feminismos e hoje se aplica tanto à política quanto à comoditização — se restringe a construções psicológicas como autoestima, autoeficácia, competência, autocontrole. É uma concepção de empoderamento que se afasta de uma abordagem feminista no qual toma o sentido de enfrentamento da opressão e equalização da existência em sociedade em um processo que, como explica Berth (2018), parte da tomada de consciência individual, mas deve necessariamente chegar ao coletivo, pois somente a transformação social permite o enfrentamento dos sistemas de dominação.

que demonstrem e vendam seu próprio empoderamento, autoconfiança e autoestima como caminho para a visibilidade (BANET-WEISER, 2015).

Como coloca Banet-Weiser (2015, p. 56), nas economias generificadas de visibilidade, o corpo feminino é um produto cujo valor “é constantemente debatido, avaliado, julgado e esmiuçado por meio de discursos midiáticos, leis e políticas”, em uma dinâmica dual que regula e produz o ser visível e trabalha para “criar o corpo e o ser como uma *grife*”. Nessa dinâmica também se inclui a autoconstrução das mulheres como sujeitos sexuais desejantes ativos, internalizando um tipo de olhar narcisista autodisciplinador em vez de serem objetificadas passivamente por um olhar masculino dominador (GILL, 2007).

Dessa forma, a partir da ênfase na autoconfiança, autogestão, autorresponsabilidade, livre escolha e soberania do consumidor, cria-se um efeito disciplinar dentro de um quadro de capitalismo neoliberal, numa chave de empreendedorismo sobre si próprio, que constitui uma forma de *biopolítica* (GRAY, 2013). Sob essa biopolítica, assim como alguns corpos são mais visíveis que outros – em termos de gênero, aqueles corpos mais facilmente “vendáveis”, que estão bem posicionados para encarnar códigos sociais de feminilidade desejável (THORPE; TOFFOLETTI, 2018) –, também alguns tipos de feminismo se tornam mais visíveis que outros - um feminismo “feliz”, inspirador, tipicamente aquele que se torna visível precisamente por não criticar estruturas profundas de desigualdades, eclipsando tal crítica e ocultando o trabalho envolvido em produzir a si mesmo de acordo com os parâmetros desse feminismo visível, como se ver ou comprar o feminismo fosse o mesmo que alterar estruturas patriarcais (BANET-WEISER; GILL; ROTTENBERG, 2019).

Assim, torna-se de particular interesse identificar as modalidades de visibilidade implicadas em *Mulher-Maravilha* e no contexto dos feminismos midiáticos nos quais o filme se insere, com particular atenção para o ideal de empoderamento construído por ele e por sua circulação. Argumentamos que

o exame desse aspecto tem potencial de iluminar as disputas e negociações envolvidas na construção dos feminismos midiáticos e os espaços de ambivalência¹⁸ que surgem entre as diferentes modalidades de visibilidade.

É justamente nessa ambivalência que reside o potencial para que os feminismos contemporâneos que se inserem em uma lógica de economias de visibilidade se tornem espaços de abertura para, e conexões com, práticas feministas transformadoras (BANET-WEISER, 2018). É nesse sentido que, ainda que grande parte dos feminismos altamente visíveis - aqueles que são mais vendáveis sob a biopolítica implicada nas economias de visibilidade - estejam inscritos na cultura dominante e se conformem à heteronormatividade, à universalidade da branquitude, às formações econômicas dominantes e a uma trajetória capitalista de sucesso, eles abrem espaço para ouvirmos mensagens feministas silenciadas por muito tempo e para imaginarmos um conjunto diferente de normas de gênero e diferença sexual, forjando caminhos para a difusão de movimentos feministas de massa mais militantes (BANET-WEISER; GILL; ROTTENBERG, 2019).

Desse modo, o objetivo geral da pesquisa é examinar a emergência dos feminismos midiáticos contemporâneos, analisando sua natureza e implicações, tomando como objeto empírico para tal o filme *Mulher-Maravilha*.

Assim, constituem objetivos específicos:

Descrever as delimitações de gênero codificadas em *Mulher-Maravilha*, com especial ênfase na construção de um ideal de empoderamento;

Compreender como essas delimitações são decodificadas e reverberam no nível da recepção do filme;

Buscar identificar as modalidades de visibilidade implicadas nas políticas de representação do filme e em sua circulação;

Relacionar as delimitações de gênero e as modalidades de visibilidade implicadas em *Mulher-Maravilha* e em

¹⁸Podemos pensar nesses espaços de ambivalência a partir da concepção de que a hegemonia está sempre em disputa, em um processo ativo, contínuo, sempre temporário e contestado, que faz da cultura um campo de batalha permanente (HALL, 2003b; 2016).

sua circulação às características gerais dos feminismos midiáticos contemporâneos e a seu potencial mobilizador e emancipatório.

A análise do filme *Mulher-Maravilha* será então realizada dentro de uma perspectiva proposta por Stuart Hall e apropriada pelos estudos feministas de mídia, adotando-se ferramentas de análise coerentes com o material analisado para responder à questão colocada a partir do modelo da codificação/decodificação (HALL, 2003a): como os discursos de gênero são negociados nos diferentes “momentos” da construção dos significados da mídia - produção, texto, recepção?

Tal modelo, na forma como foi empregado por teóricas feministas do cinema, questiona a necessária “identificação das estruturas narrativas dominantes com a ideologia patriarcal/burguesa na qual se baseiam”, considerando que “possibilidades textuais de leituras resistentes ou desconstrutivas existem nos processos do texto dominantes”. Sob essa perspectiva, “o significado não é nem imposto, nem passivamente absorvido, mas emerge de um embate ou negociação entre quadros de referência, motivação e experiência em disputa” (GLEDHILL, 1999, p. 169). É central para esta concepção a noção de negociação, que “concebe as trocas culturais como a intersecção dos processos de produção e recepção” (ibid.), e acomoda a existência histórica do público. Procederemos, assim, a uma análise que observe as articulações inerentes ao processo de codificação e decodificação nos três níveis da construção de significados no cinema.

No *nível institucional*, nos referimos ao processo de produção do filme *Mulher-Maravilha*. As negociações no momento da produção abarcam tanto possíveis contradições entre interesses de diferentes grupos consumidores e a ideologia que sustenta a indústria midiática, quanto os conflitos comuns entre os propósitos econômicos e/ou ideológicos da empresa e de seus acionistas e as práticas profissionais e estéticas dos

profissionais “criativos”, que incluem “tradições formais e de gênero [narrativo], códigos de performance profissional e técnica, de valor cultural, e, sobretudo, precisam satisfazer a pressão contemporânea por renovação e inovação” (GLEDHILL, 1999, p. 170).

Em termos concretos, esses conflitos, que os profissionais de mídia devem procurar resolver e que frequentemente transpiram para o texto, podem ser examinados através da análise de reportagens e entrevistas sobre o processo de produção do filme, em especial aquelas que articulem diretamente questões relacionadas à representação de gênero, consideradas à luz das ideologias profissionais, pressupostos, suposições sobre a audiência etc. (HALL, 2003a) que historicamente vêm regendo o cinema hollywoodiano de massa, e da história das práticas estéticas, dos códigos e das tradições conforme operados dentro de instituições e nos gêneros narrativos (GLEDHILL, 1999) evocados por *Mulher-Maravilha* (filmes de guerra, de ação e de super-heróis).

No nível do texto, ou seja, em termos da materialidade do filme, cabe recorrermos à teoria feminista de cinema em busca de ferramentas que possibilitem a análise fílmica, levando em conta que “a figura da mulher, o olhar da câmera, os gestos e signos da interação humana não são dados de forma total e definitiva por uma ideologia, seja ela inconsciente ou não”; são “signos culturais e portanto instâncias de disputa; disputa entre vozes masculinas e femininas, entre vozes de classes, vozes étnicas etc.” (GLEDHILL, 1999, p. 173).

Considerando que operamos aqui sob uma lógica de economias de visibilidade em que as mulheres devem construir ativamente sua visibilidade e deixam de ser objetos passivos para o olhar patriarcal, cabe retomar o modo como o prazer visual no cinema hollywoodiano dominante tem sido hegemonicamente construído a partir de uma dinâmica de olhares (o olhar da câmera para a realidade pró-fílmica; o olhar do espectador para o produto final; os olhares dos personagens uns para os outros) que se dirigem ao corpo feminino (especificamente o corpo de estrelas brancas) como

espetáculo, e não como motor da narrativa (MULVEY, 1983). Assim, a análise buscará identificar, observando o emprego de códigos do cinema hollywoodiano dominante - escolhas em relação a ângulos, planos, movimentos, montagem etc. que em geral buscam um efeito de ilusionismo e identificação (XAVIER, 2005) -, a economia de olhares implicada no filme e as possibilidades de prazer visual oferecidas às espectadoras e espectadores, para examinar como se comportam quando é uma mulher (a diretora Patty Jenkins) a controlar a câmera e quando é uma heroína que está no centro da ação (como suposto ponto de identificação para que os espectadores se insiram na narrativa).

Em termos de narrativa, nos interessa observar como a heroína se comporta quando sai de seu papel tradicional de espetáculo: ela adota um papel "masculino" e perde características femininas tradicionais como bondade, humanidade, maternidade, apenas invertendo modelos de domínio/submissão (KAPLAN, 1995)? Ou é possível identificar características que apontem para a possibilidade de criação de novos arquétipos como parte da estratégia de inversão de um filme de gênero (SHAVIRO, 2015), e de produção de condições de representabilidade de outro sujeito social engendrado, que os códigos do cinema dominante tendem a tornar irrepresentável (LAURETIS, 1987)?

No nível da *recepção do filme*, a partir do reconhecimento da instabilidade do significado entre os pontos do circuito (HALL, 2003a) e de que os receptores não são passivos (HOOKS, 2009; LAURETIS, 1994), buscaremos compreender como receptores concretos se posicionam em relação ao filme e negociam os significados impressos nele. Cabe aqui reconhecer que os significados e prazeres de uma obra "são afetados pela introdução de uma série de determinações na troca cultural, possivelmente resistentes ou contraditórias, que emergem da constituição social e cultural diferenciada dos leitores ou espectadores - em termos de classe, gênero, raça, idade, história pessoal etc.", tornando a recepção o momento mais radical de negociação (GLEDHILL, 1999, p. 171-172).

Assim, propomos uma abordagem que coloca a prática da crítica sobre produtos midiáticos no âmbito da recepção, considerando que os críticos são também eles espectadores e estão inseridos na cultura midiática na qual o produto que criticam é criado e dela não podem sair (SILVERSTONE, 2002, p. 34). Desse modo, a “atividade crítica participa ela própria da negociação social de sentido, definição e operação da identidade”, destrinchando “as negociações do texto para iluminar as contradições em jogo”, com interesse que privilegia algumas leituras em detrimento de outras (GLEDHILL, 1999, p. 175)¹⁹.

Como nos interessa em particular compreender as implicações e a dinâmica dos feminismos midiáticos com os quais *Mulher-Maravilha* se relaciona, leituras feministas do filme são de particular relevância, pois uma crítica feminista entra “nas polêmicas da negociação, explorando contradições textuais que põem em circulação leituras que arrastam o texto” para a órbita de seu interesse (GLEDHILL, 1999, p. 175).

Finalmente, examinaremos críticas publicadas por sites especializados em abordar a cultura pop de um ponto de vista feminista, eles próprios inseridos no contexto dos feminismos midiáticos. Desse modo, inseriremos o “objeto midiático em uma rede de relações geradora de novos sentidos”, que possuem “implicações históricas, políticas, sociais, culturais e econômicas” (SOARES; SILVA, 2016, p. 26), buscando compreender como contribuíram para colocar em circulação interpretações e pontos de vista sobre questões relacionadas a representações de gênero.

Referências

¹⁹Tanto Silverstone (2002) quanto Gledhill (1999) tratam da atividade crítica enquanto prática acadêmica; no entanto, é possível extrapolar suas conclusões também para a crítica de mídia realizada a partir da própria mídia.

BANET-WEISER, S. Keynote address: media, markets, gender: economies of visibility in a neoliberal moment. **The Communication Review**. Charlottesville, v. 18, n. 1, 2015.

_____. **Empowered: popular feminism and popular misogyny**. Durham; Londres: Duke University Press, 2018.

BANET-WEISER, S.; GILL, R.; ROTTENBERG, C. Postfeminism, popular feminism and neoliberal feminism? Sarah Banet-Weiser, Rosalind Gill and Catherine Rottenberg in conversation. **Feminist Theory**. Londres, v. 0, n. 0, 2019.

BERTH, J. **O que é empoderamento?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

COCCA, C. **Superwomen**: gender, power and representation. Nova York: Bloomsbury Academic, 2016.

COSTA, C.; HOLLANDA, H. B. Rede. In: HOLLANDA, H. B. (org.). **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GILL, R. **Gender and the Media**. Cambridge: Polity, 2007.

_____. Post-postfeminism? New feminist visibilities in postfeminist times. **Feminist Media Studies**. Londres, v. 16, n. 4, 2016.

GLEDHILL, C. Pleasurable Negotiations. In: THORNHAM, Sue (org.). **Feminist Film Theory**: A Reader. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1999.

GRAY, Herman. Subject(ed) to recognition. **American Quarterly**. Baltimore, v. 65, n. 4, 2013.

HALL, S. Codificação/decodificação. In: SOVIK, L. (org.). **Da Diáspora**: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte; Brasília: Editora UFMG; Unesco, 2003a.

_____. Notas sobre a desconstrução do popular. In: SOVIK, L. (org.). **Da Diáspora**: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte; Brasília: Editora UFMG; Unesco, 2003b.

_____. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Apicuri; Editora PUC Rio, 2016.

HOLLANDA, H. B. (org.). **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOOKS, b. **Reel to Real**: Race, class and sex at the movies. Londres; Nova York: Routledge, 2009.

KAPLAN, E. A. **A mulher e o cinema**, Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.

LAURETIS, T. **Alice doesn't**: Feminism, semiotics, cinema. Londres: Macmillan, 1984.

_____. Rethinking women's cinema: aesthetics and feminist theory. In: **Technologies of gender**. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

_____. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, H. B. (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MARSTON, W. Why 100.000.000 Americans read comics. **The American Scholar**, Washington, v. 13, n. 1, 1944.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

NWABASIL, Mariana Queen. A altura das falas na "realidade" e na ficção audiovisual: reflexões sobre representação e representatividade. **Revista Novos Olhares**, v. 6, n. 1, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2017.131586>.

SHAVIRO, S. **O corpo cinematográfico**. São Paulo: Paulus, 2015.

SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia?**. São Paulo: Loyola, 2002.

SOARES, R.; SILVA, G. Lugares da crítica na cultura midiática. **Revista Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 13, n. 37, 2016. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/1140>. Acesso em 14 abr. 2019.

THORPE, H.; TOFFOLETTI, K. Female athletes' self-representation on social media: a feminist analysis of neoliberal marketing strategies in "economies of visibility". **Feminism &**

Psychology, Londres, v. 28, n. 1, 2018.

WILLIAMS, R. **Keywords**: a vocabulary of culture and society. Nova York: Oxford University Press, 1983.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: A opacidade e a transparência. São Paulo: Paz & Terra, 2005.

Filmografia

Mulher-Maravilha. Patty Jenkins. EUA, 2017, 2'21".



7

**REPRESENTAÇÃO
MATERNIDADE
CINEMA BRASILEIRO
CULTURA AUDIOVISUAL
ESTEREÓTIPOS**

REPRESENTAÇÃO DA MATERNIDADE EM *COMO NOSSOS PAIS*

Juliana Malacarne de Pinho (ECA/USP)ⁱ



Ouçã a apresentação da autora sobre o mesmo
tema no Podcast do MidiAto
([clique aqui](#))

Resumo

Ao longo dos anos, a expectativa da sociedade brasileira em relação às mães passou por grandes transformações, e a maneira com que elas são retratadas no cinema nacional contemporâneo é reflexo disso. Por meio da análise do filme *Como Nossos Pais* (2017), dirigido por Laís Bodanzky, investigo as representações da maternidade, os estereótipos empregados e a forma como eles se relacionam ao discurso corrente do que é ser uma “boa mãe” em nossa sociedade.

ⁱMestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA/USP e graduada em Comunicação Social (jornalismo), pela mesma instituição. Repórter na *Revista Crescer* (Editora Globo). E-mail: julianamalacarne@gmail.com.

Ao longo da história, a expectativa da sociedade brasileira em relação às mães passou por grandes transformações. Na contemporaneidade, a maternidade é arena de conflito entre diversos discursos. Os avanços da ciência em relação a métodos de contracepção e mudanças de costumes, por exemplo, fortaleceram o discurso de que ter filhos é uma escolha e não uma obrigatoriedade, em contraposição à concepção hegemônica durante a maior parte do século XX de que mulheres sem filhos eram “egoístas”, “materialistas” e “frustradas”.

A possibilidade de decidir a “hora certa” de ser mãe, trazida pelos métodos de reprodução assistida, também é uma novidade. O controle artificial quase completo sobre o ciclo reprodutivo permite resolver em parte o descompasso entre a idade em que as mulheres geralmente atingem as condições que consideram ideais para terem filhos (estabilidade financeira, profissional e conjugal) e o relógio biológico. Porém, a angústia gerada por ter poucas horas para dedicar às crianças dentro de rotinas atribuladas é sentimento comum entre as mães (BASSANEZI, 2012).

Outro ponto de tensão em relação ao ideal de maternidade contemporâneo é a divisão de tarefas domésticas, que continua desigual apesar da consolidação da presença feminina no mercado de trabalho. Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2016) indicam que as mulheres dedicam, em média, 20,9 horas semanais as tarefas domésticas, enquanto os homens dedicam 11,1 horas semanais, menos do que a metade.

Quanto a esse aspecto entram em embate dois grandes discursos, que circulam na sociedade com algumas variações. O primeiro, dominante no século XX, é baseado no ideal do homem provedor e na “mulher rainha do lar” e defende a existência de uma divisão clara entre os papéis masculinos e femininos dentro de casa, na sociedade e na criação dos filhos com base no determinismo biológico. O segundo, que começou a ganhar força no Brasil a partir da década de 80, fundamentado em teorias feministas e de gênero, acredita

não haver delimitação clara entre os dois papéis e espera que os homens exerçam uma paternidade ativa e assumam metade das tarefas domésticas.

Essas batalhas ideológicas estão presentes nos filmes nacionais que trazem a maternidade como tema central. Neste artigo, focaremos nossa análise em *Como nossos pais* (2017), dirigido por Laís Bodanzky, narrativa ambientada no Brasil atual que tem como protagonista Rosa, a mãe em estado de crise interpretada por Maria Ribeiro. O filme é encarado como produto cultural atravessado de discursos e significados e sua análise é relevante pois a maneira com que a maternidade é representada nele produz e ressignifica sua prática social, gerando identidades, sujeitos e concepções do que significa ser uma “boa mãe”.

A representação, como compreendemos, tem efeitos reais e regula as práticas sociais sendo vista como traço, marca, significante. Rosa é também reflexo, ainda que distorcido por diferentes pontos de vista, das experiências de mulheres com filhos na nossa sociedade, contribuindo para a consolidação do que é considerado uma vivência “normal” e “positiva” da maternidade. Nosso objetivo é identificar se *Como nossos pais* contribui para o reforço, transformação, ou degradação de determinadas normas e práticas sociais maternas e que identidade ajuda a construir para as mulheres que têm filhos. Para isso, buscaremos atingir a camada discursiva do filme, na qual confluem língua, sujeito e história. Discurso, neste artigo, é definido por sua natureza linguístico-histórica, é uma organização de linguagem que contém uma historicidade do sentido, sendo as duas faces indissociáveis, ou seja, “uma dispersão de textos cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas” (MAINGUENEAU, 2005, p.15).

Compartilhamos da perspectiva de Maingueneau também quando o autor afirma que o discurso não opera sobre a realidade das coisas, mas sobre outros discursos, estabelecendo relações de oposição ou reforço, só sendo possível analisá-los considerando sua essência interdiscursiva,

“só adquire sentido no interior de um universo de outros discursos, lugar no qual ele deve traçar seu caminho” (MAINGUENEAU, 2013, p. 62). Essa concepção segue a todo momento como guia de nossa análise, que busca relacionar os discursos maternos articulados por *Como nossos pais* (2017) com os proferidos por outras áreas como a sociologia, a psicanálise e as teorias de gênero, determinando que tipo de relação os efeitos de sentido construídos pelo longa-metragem estabelecem com eles.

No filme, longa-metragem de ficção dirigido por Laís Bodanzky, a protagonista Rosa, interpretada por Maria Ribeiro, encontra-se em estado de crise. Depois de um almoço familiar conflituoso, ela descobre que Homero, o homem que a criou, não é seu pai biológico. A revelação é feita de forma curta e sem rodeios por sua mãe Clarice, o que testa os limites da relação entre as duas, marcada pela ambiguidade, em que amor e ressentimento coexistem.



Figura 1: Pôster de divulgação de *Como nossos pais*. Da esquerda para direita: a protagonista Rosa (Maria Ribeiro), o irmão Cacau (Cazé Peçanha), a cunhada Didi (Gilda Nomacce), a mãe Clarice (Clarisse Abujamra) com o sobrinho Deco (Miguel Cseh) no colo, as filhas Nara (Sophia Valverde) e Juliana (Annalara Prates) e o marido Dado (Paulo Vilhena) durante o almoço de família que compõe a sequência inicial do filme.

Fonte: Gullane Entretenimento

Porém, não é apenas o relacionamento com a progenitora que Rosa passa a questionar de forma mais incisiva ao longo da trama. Seu casamento com Dado, um ativista pelo direito das populações indígenas na Amazônia,

também é posto em xeque. De tão engajado com a causa, o marido deixa os cuidados das meninas e do lar por conta exclusiva da protagonista, incluindo as finanças da casa. Para conseguir pagar as contas, Rosa trabalha escrevendo catálogos de uma empresa que vende pias, chuveiros e vasos sanitários, abrindo mão do seu sonho de ser dramaturga. Em meio a um turbilhão de emoções, a forma de se relacionar com as duas filhas pequenas, Nara e Juliana, também é repensada pela protagonista.

Os dilemas da maternidade contemporânea

Rosa é uma mulher que busca atingir o ideal de “boa mãe” da maternidade intensiva. A ideologia é classificada por uma série de pesquisadoras desde meados da década de 1990 como uma das mais influentes na sociedade contemporânea ocidental (DOUGLAS; MICHAELS, 2005; HAYS, 1996; BORISOFF, 2005; O’REILLY, 2012). A maternidade intensiva, também chamada de *new momism*, demanda, para Douglas e Michaels (2005), uma combinação de doação extrema da mulher e uma série de habilidades profissionais (psicóloga, professora, pediatra...) por parte das mães. É, assim, definida como “um conjunto de ideais, normas e práticas, mais frequentemente, e poderosamente representado na mídia, que parece na superfície celebrar a maternidade, mas que na realidade promulga padrões de perfeição que estão além do seu alcance” (DOUGLAS; MICHAELS, 2005, p. 4-5).

Ao longo da trama, acompanhamos seu esforço para conciliar o papel de principal cuidadora das filhas com outros aspectos da vida. É ela quem, quando as meninas tomam um banho de chuva ao lado do pai, pede que as crianças voltem para dentro de casa, pois podem ficar doentes. Quando o trio ignora seu pedido, Rosa diz a Dado: “Depois sou eu que vou cuidar, não é você”. É Rosa quem precisa se desdobrar para ajudar Juliana com a lição de casa e Nara a limpar os óculos enquanto o marido se despede e vai trabalhar, quem costumeiramente lê histórias para as pequenas antes que durmam, quem as leva de carro para a

escola e quem participa das reuniões com professores. Em suma, é ela quem garante que as meninas estejam sempre limpas, bem alimentadas, tenham acesso a atividades culturalmente estimulantes e cumpram os compromissos acadêmicos. Na cena em que Rosa aparece emocionada lendo um livro infantil para as meninas, fica claro como o ideal de maternidade intensiva orienta suas interações com as filhas mesmo que de forma inconsciente:

Rosa (lendo para as meninas): Um segredo, mãe, que tipo de segredo? Um segredo muito antigo, disse a mãe dele. Uma coisa que eu aprendi com a minha mãe, e que a minha mãe aprendeu com a mãe dela, e que agora eu vou te ensinar, se chama o super beijo na mão. A mãe do guaxinim pegou a mão esquerda dele, abriu a mão assim bem forte, fez um carinho e deu um beijo bem na palma da mão do filho. *E todas as vezes que o guaxinim tivesse medo, ele ia sentir que a mãe tava do lado dele pra sempre e que ele nunca ia ter medo de nada. De nenhuma mudança. Porque dentro da mão dele tinha o coração da mãe. E o coração da mãe ia acompanhar ele. Ia estar sempre torcendo por ele. Ia tá sempre com o coração grudado no dele.* E acabou.

Nara: Eu achei essa história muito infantil. Por que você escolheu essa história?

Rosa: Porque a sua irmã gosta, meu amor, amanhã eu leio outra pra você, tá bom?

Nara: Você tá chorando, mãe?

Rosa: Claro que não, é o guaxinim que tava chorando (enquanto recebe beijinhos na palma da mão da filha caçula).

A emoção de Rosa ao ler a história demonstra sua identificação com os valores transmitidos no conto. A mãe guaxinim é a que sempre está presente na vida do filho, sendo uma apoiadora incondicional e a responsável por oferecer todo o suporte emocional de que ele precisa para superar medos e inseguranças. Na história, o carinho, o amor e o afeto são

considerados naturais entre mãe e filho, já que o “super beijo na mão” é um conhecimento transmitido de geração em geração. Todos esses aspectos fazem parte da ideologia da maternidade intensiva.

Rosa, porém, não consegue ser a “boa mãe” que gostaria e acredita que “deveria ser”. Isso fica claro em uma cena crucial para o filme em que ela se descontrola e grita com Nara, a filha mais velha. A discussão começa na sala porque a menina diz que quer ir de bicicleta para a escola já que “todo mundo vai”, e a mãe a proíbe por considerar “perigoso”. A princípio, Rosa tenta convencer a pequena com argumentos, mas, quando percebe que a estratégia não está tendo o resultado esperado, adota um tom autoritário, grita e decreta “fim da discussão”. Nara, então, tapa os ouvidos e começa a chorar, ao que a mãe, aparentemente arrependida pela atitude ríspida, a abraça, beija a sua cabeça e propõe que a família vá andar de bicicleta no Minhocão no fim de semana. Ao fim da sequência, Nara sai da sala choramingando e Rosa senta em uma cadeira colocando a cabeça entre as mãos enquanto um fervedor cheio de leite transborda sobre o fogão ligado.

A postura cabisbaixa de Rosa ao fim da cena indica sua insatisfação pela maneira com que lidou com a situação e a aflição que sente ao não ser capaz de ser a mãe sempre compreensiva e afetivamente disponível que deseja. O transbordar do líquido sobre o fogão também é um indício da inquietação emocional de Rosa, sendo uma metáfora bastante utilizada pelo cinema para indicar pontos de inflexão de personagens, indicando que a situação que viveram até aquele momento da narrativa é insustentável – talvez o exemplo mais famoso de simbologia similar seja a montagem do clássico *Encouraçado Potemkin* (1925), em que a sopa fervente estabelece um paralelo com os ânimos dos marinheiros também “em ebulição”.

Mesmo sendo uma mulher de classe média alta em um relacionamento heterossexual, ou seja, seguindo o modelo ideal de família patriarcal, Rosa não encontra o sentimento de completude prometido ao exercitar a maternidade

intensiva, e seu ressentimento com a situação fica refletido no relacionamento com o marido e as filhas. Em uma discussão com Dado no quarto inicial do longa-metragem, ela expressa sua insatisfação com a atual configuração familiar. A cena se passa dentro do banheiro, longe dos ouvidos das crianças:

Rosa: *Eu to de saco cheio. Não quero mais fingir que sou uma mulher que dá conta de tudo. Eu não dou conta de tudo.*

Dado: Tudo bem, então pede ajuda. Fodido estamos todos. Como cada um lida com isso é que...

Rosa: *Você faz o que você quiser. Faz o que quiser porque sabe que eu estou aqui. Eu vou levar as meninas na escola, vou ver a agenda, vou no mercado... É diferente.*

Dado: Você acha que eu nunca abri mão de nada? É isso?

Rosa: Do que você abriu mão, Dado?

Dado: Sabe há quantos anos eu não bato uma bola com os amigos no fim de semana?

Rosa: Você abriu mão do futebol...

Dado: Sim.

Rosa: *Eu abri mão da minha vontade de escrever uma peça, de ser dramaturga. Fico escrevendo folder de cerâmica de banheiro. Não quero mais.*

Dado: To cansado.

Rosa: *Eu to exausta.* Há uns 15 anos. Pode deitar que eu já vou.

Ao afirmar que fingia dar conta de tudo, Rosa demonstra que por muito tempo tentou conciliar o papel de principal cuidadora das crianças com a responsabilidade de prover e cuidar da casa sem cobrar maior participação do marido. Mais um sinal de sua completa aderência aos valores da ideologia da maternidade intensiva. A tensão entre a maternidade como instituição e a desilusão trazida pela realidade vivida faz com que Rosa admita estar "exausta" e "não querer mais"

permanecer na atual situação. Em diálogos com diversos personagens, ela exprime a ideia de que vive em uma “farsa” e expõe um sentimento de inadequação.

Um desses confidentes é Pedro, o pai de um amigo de escola de Juliana, de quem Rosa se aproxima e com quem tem uma breve relação extraconjugal conforme a relação com Dado vai se desgastando pela falta de parceria do marido nas tarefas domésticas e a suspeita de que ele estaria traindo Rosa com uma colega de trabalho. Depois de encontrar Pedro no supermercado, os dois conversam dentro de um carro no estacionamento sobre a revelação do pai biológico de Rosa:

Rosa: Pedro, pra mim é uma coisa está resolvida. Eu nunca mais vou olhar na cara dela. Não quero saber.

Pedro: Você tem que saber quem é esse cara, você tem que saber como é que essa história continua, de onde você vem, do que você é feita.

Rosa: Meu pai é meu pai há 38 anos e vai continuar sendo.

Pedro: Com certeza.

Rosa: Pra mim tanto faz. Tá tudo igual.

Pedro: *Você é forte assim mesmo? Você é a super Rosa?*

Rosa: Você acha que isso é ser forte?

Pedro: Ué. “Eu não preciso saber de nada. A vida continua”. Isso é o que? É ser a mulher de aço?

Rosa: *Não, pode ser medo também. Eu sou pura fachada, Pedro. Nunca banco meus pensamentos.*

Ao admitir que é “pura fachada”, Rosa demonstra que usa uma máscara e age de acordo com o que se espera dela. No início da narrativa, ela está completamente imobilizada pelos discursos hegemônicos e patriarcais em relação à família, especialmente o da maternidade intensiva, e tem o desejo de fugir, apesar de nunca o realizar. Isso fica claro também em uma discussão que Rosa tem com Caru, uma adolescente que

vai morar temporariamente na casa da protagonista durante a narrativa a pedido de Homero:

Caru: Você acha que esse modelo de família careta aguenta uma vida inteira? Está dizendo aí nessa matéria que esse tipo de relacionamento precisa mudar, que o ser humano pode viver 300, 400 anos e ninguém vai aguentar ser careta e monogâmico durante tanto tempo. Ou então continua esse modelo de família patriarcal *baseada na mentira*, com todo mundo chifrando todo mundo e fazendo pose de santo. Ou se não chifra, queria chifrar e é um frustrado, infeliz a vida inteira.

Rosa: Caru, eu acho super legal tudo isso que você tá falando. *Mas quando você tiver filho, a gente conversa.*

Caru: *Mas você acha que ser mãe é ficar confinada dentro de casa que nem uma freira em um convento?*

A mentira e a “farsa” vividas por Rosa aparecem novamente na fala de Caru. Rosa admite que o discurso da adolescente é de fato pertinente à sua realidade, mas cita o fato de ter filhos como o principal impeditivo para sair de um modelo familiar que não a satisfaz. É o fato de colocar as necessidades da menina em primeiro lugar que mantém Rosa imóvel, mas isso muda ao longo da narrativa.

O conflito entre gerações

Logo na primeira cena do filme, durante o almoço em família na casa de Clarice, os discursos em relação à maternidade e à família aparecem com força normativa. O tema surge quando Dado comenta uma pesquisa de campo em que acompanhou famílias indígenas, e Rosa o provoca afirmando que ele poderia aprender as coisas do dia a dia com a tribo. Clarice, então, intervém:

Clarice: Eu não acredito que você está pedindo para seu marido abandonar tudo que ele faz para dar banho nas suas filhas. Mais importante do que preservar a reserva yanomami, a Floresta Amazônica, enfrentar as mineradoras poderosas é escrever um texto para um site de banheiro com objetivo de obrigar as pessoas a clicarem em curtir. *Minha filha, você prefere que seu marido fique em casa dando banho nas suas filhas? Um menino com um trabalho ambientalista desse! Que egoísmo, Rosa! Fica esperta.*

Essa fala de Clarice merece nossa atenção, pois nela está presente o caráter normativo do discurso da maternidade intensiva, reforçando a ideia da mãe como principal cuidadora mesmo quando o trabalho do parceiro não traz retorno financeiro. Mostra, também, como apontaram Douglas e Michael (2005), uma mãe vigiando e regulando as práticas maternas da outra, através da acusação de egoísmo. Defeito este que foi diversas vezes atribuído às mulheres que não se conformavam com o papel socialmente atribuído a elas ao longo da história. A análise dessa opinião de Clarice é ainda mais interessante ao considerarmos que ela própria foi contra o discurso normativo de sua época em relação à maternidade. Clarice concebeu Rosa no fim da década de 1970, durante um affair em Havana, Cuba, cidade na qual estava para participar de um Congresso de Sociologia e Educação. Nesse período, o Brasil vivia uma ditadura militar e o ideal de mulher era a da que ficava restrita ao espaço privado e doméstico, dedicada aos papéis de mãe, esposa e dona de casa.

Clarice é uma mulher transgressora e, ao longo do filme, o cigarro que ela aparece fumando na maioria das cenas é o principal símbolo de sua resistência a endossar discursos dominantes, sejam eles de caráter médico, social ou político. A participação de Clarice em um congresso no exterior, especialmente em Cuba, país que em plena Guerra Fria opunha-se veementemente ao bloco liderado pelos Estados Unidos e apoiado pela ditadura brasileira, mostra que ela não era uma mulher ou mãe típica de sua época. Rosa comprova essa percepção em um diálogo com a mãe, depois de conhecer Roberto Nathan, seu pai biológico, em que diz:

“Ah, mãe, ele disse que você era uma mulher diferente, tinha uma autonomia, uma coisa assim especial e que chamou a atenção dele na época”.

O filme dá indícios também de que Clarice é uma mulher intelectual nas diversas cenas que se passam em sua casa e têm como plano de fundo a estante cheia de livros localizada na sala. Dada a formação de Clarice, portanto, não é surpreendente que ela dê importância ao trabalho de Dado com base em seu valor social, independentemente do retorno financeiro. O fato de ela acreditar que é Rosa quem deve abrir mão do sonho de dramaturga para cuidar das crianças e realizar o trabalho que sustenta financeiramente a família, porém, é mais intrigante.

Nessa argumentação, fica exposta a contradição de querer que a filha se adeque ao ideal de maternidade dominante quando ela mesma não teve esse comportamento ao criar os filhos quando pequenos. Rosa faz a mesma coisa ao acusar Clarice de “frieza” e, novamente, “egoísmo” pela forma direta com que revelou a verdade sobre seu pai biológico. Cabe lembrar que Rosa, quando enfrentou uma situação emocionalmente desafiadora ao discutir com Nara, também não conseguiu manter o equilíbrio emocional. Na primeira conversa que Rosa e a mãe têm frente a frente no jardim da casa de Clarice depois do fatídico almoço, as duas estabelecem o seguinte diálogo:

Clarice: Eu achei que não ia mais te ver.

Rosa: Eu também. Eu vim porque eu precisava te dizer que, se era isso que você queria, conseguiu me deixar sem saber quem eu sou. *Com a sua frieza, o seu egoísmo.* Em nenhum momento tentou se colocar no meu lugar. Você pensou nisso?

Clarice: *Eu só consigo me colocar no meu lugar. Ninguém ia entender por que eu fiz isso. Você não ia me entender, as pessoas não iam me entender. Eu consigo entender a raiva que você sente por mim. Mas se eu tivesse que fazer tudo de novo, eu faria igual.*

Rosa: Inclusive o jeito que você me contou? Não, realmente não consigo entender. Aliás eu *não consigo entender como alguém pode escolher a mentira no lugar da verdade*.

Clarice: *Muita gente prefere a mentira e nem se dá conta disso*.

Em seguida, Clarice revela a Rosa que está sofrendo de um câncer no pâncreas irreversível com prognóstico de pouco meses de vida e que pretendia contar isso a ela no mesmo dia em que fez a revelação sobre seu pai biológico, mas não conseguiu. Clarice, porém, não pede desculpas por seu comportamento. Diferentemente de Rosa, que se sente culpada por não ser a “boa mãe” da maternidade intensiva, Clarice está em paz com as próprias escolhas, o que fica claro quando diz: “Eu não tenho medo da morte, minha filha. Tive uma vida maravilhosa. Vivi muito bem”.

A princípio, Clarice se aproxima narrativamente da “mãe ruim” clássica identificada por Kaplan (1990) como a que “recusa o papel de auto abnegação, exigindo uma vida própria”. Ela não é carinhosa, em nenhum momento abraça ou beija a filha, e coloca as próprias necessidades em primeiro lugar. Em um diálogo cheio de simbolismo sobre a individualidade de Clarice, ela passa por uma vitrine de sapatos e vê dois exemplares do mesmo modelo, mas em cores diferentes. Clarice então discute com a filha sobre qual dos dois comprar:

Clarice: Qual você prefere: o marrom ou o vermelho?

Rosa: Ah, acho que pra você o marrom.

Clarice: *Eu prefiro o vermelho*. É o último sapato que vou comprar.

Rosa: Por que você pergunta, então? Por que você tem que dizer que é o último sapato que você vai comprar?

Clarice: *Porque é*.

Rosa: Parece que é pra me irritar. É porque você sabe que eu não posso ter raiva de você, tenho que ter pena, então você abusa, mãe. *A sensação que eu tenho é que você tem prazer em dizer que até para morte você está mais preparada do que eu.*

Clarice: *Mas que culpa eu tenho se eu estou bem?*

Rosa: É pra dizer o que? Que você é forte e eu sou fraca? É isso?

Clarice: *Qual o problema de a gente discordar? Você tem medo de ser contestada? De ouvir uma crítica? É isso?*

A atitude de Clarice em relação aos sapatos é também seu comportamento perante a vida. Ela se recusa a sacrificar sua individualidade para atender às vontades e necessidades da filha e é muito mais bem resolvida com suas escolhas do que Rosa, que coloca sempre as meninas em primeiro lugar no dia a dia. Como aponta Walters (1992), a relação conflituosa entre mãe e filha, baseada em conceitos edipianos, está presente na maioria das narrativas que envolvem esses dois tipos de personagem. Em *Como nossos pais*, a relação entre Rosa e Clarice parece, em por boa parte da narrativa, que irá seguir esse molde tradicional.

Em determinado momento, Rosa chega a culpar a mãe por, durante a infância, desligar a TV na hora dos comerciais, mesmo sabendo que eram o momento favorito de Rosa, fazendo com que ela “sempre se sentisse culpada por causa disso”. Nessa sequência, o discurso da mãe como a responsável pelos traumas emocionais que os filhos carregam fica bem claro, o que não significa, é claro, que os efeitos de sentido construídos pela narrativa o endossem. Na verdade, ocorre o movimento contrário. Com o progresso da trama, *Como nossos pais* se afasta das representações clássicas cinematográficas de relação entre mãe e filha e propõe um novo modelo, mais harmônico, baseado na empatia. Já no quarto final do filme, Rosa tem uma conversa cândida com a mãe, que a leva a encarar os relacionamentos com Clarice e as filhas de outra forma:

Rosa: Sabe, mãe, que a Nara... a *Nara tá muito agressiva comigo.*

Clarice: Minha filha, isso tem começo, mas não tem fim. Olha você.

Rosa: *Que história é essa?*

Clarice: *Toda a vida falou comigo com um chicote na mão, Rosa. É assim mesmo. Chega um determinado momento que a definição de mãe no dicionário é aquela que não sabe nada e a gente vira idiota de plantão para o resto da vida. Mas eu não to reclamando não. É só para você não ser pega de surpresa. A minha mãe esqueceu de me avisar. Demorei muito tempo para entender.*

A surpresa de Rosa quando a mãe aponta que o tratamento que recebia também era muitas vezes agressivo mostra como a protagonista culpava e cobrava uma postura materna "ideal" sem perceber. A partir dessa revelação, Rosa toma consciência de que o ciclo de conflito entre mãe e filha está se repetindo com Nara e passa a adotar uma postura diferente em relação às duas. No próximo encontro entre Rosa e Clarice, a protagonista vai até a casa da mãe e lhe mostra um livro que reúne fotografias de mulheres vestidas como princesas em situações do dia a dia. Há, por exemplo, uma modelo fantasiada de Branca de Neve que segura dois bebês chorando no colo enquanto um homem vestido de príncipe aparece sentado em uma poltrona.

As imagens são a síntese da contradição entre a realidade sonhada e prometida de realização familiar com a realidade insatisfatória enfrentada no dia a dia. Tanto Clarice quanto Rosa se identificam com as imagens e dão risada ao vê-las, reconhecendo silenciosamente as cobranças que as unem em relação aos seus papéis como mãe. Na mesma sequência, Rosa agradece a mãe por levá-la ao show de Rita Lee quando era criança, ao que Clarice responde sorrindo: "Até que enfim acertei em alguma coisa!". Rosa diz ainda que a mãe tinha razão ao escolher os sapatos vermelhos. A postura mais empática de Rosa vem da percepção de que cobrava da mãe um ideal que ela própria não conseguia atingir.

Pouco tempo depois dessa troca, a mais amigável entre Rosa e a mãe durante todo o longa-metragem, Clarice falece. Diferente da mãe ruim tradicional das narrativas que acaba punida por seu comportamento, Clarice recebe no fim de sua vida o prêmio da compreensão da filha. Na cena posterior à do enterro, Rosa aparece na casa de Clarice, organizando os pertences que restaram com carinho e cuidado e vestindo um casaco vermelho que a mãe deixou para trás, mais um sinal de que agora ela finalmente consegue se ver “na pele” da progenitora.

Se a relação com a mãe encontra um final conciliatório, a situação com o marido é bem diferente. Ao fim do filme, Rosa admite, em uma conversa com Dado, que o modelo familiar em que vive não está dando certo, que o traiu, mas não tem intenção de ficar com o amante, e que está cansada de mentiras. Ela questiona o marido sobre o fato de também tê-la traído, mas ele nega. Ela diz, então, que não acredita nele, e o conflito entre os dois tem um final aberto. Não fica claro se ela se divorcia de Dado ou se ele faz um esforço para mudar seu comportamento dentro da estrutura familiar. O filme nos dá a certeza, porém, de que Rosa não aceitará permanecer na situação em que estava no início na narrativa através de uma cena em que ela aparece seguindo o sonho de ser dramaturga ao apresentar uma peça que escreveu para uma diretora de teatro.

Já no quarto final do longa-metragem, um contradiscurso de oposição à ideologia da maternidade intensiva aparece na fala de uma personagem que não tinha participado da trama até então: uma professora da escola de Juliana e Nara. As palavras da docente não são o foco de atenção da cena, são quase um pano de fundo para a troca de olhares entre Rosa e Pedro, porém, dada a temática do filme e os efeitos de sentido da narrativa, é evidente que o conteúdo não está ali por acaso:

Professora: Aqui na escola, temos oferecido para elas [as crianças] um tempo mais alongado de recreio, pra gente poder *sentir como as crianças estão vivendo a questão da liberdade. O que a gente percebe é que as crianças não estão conseguindo exercitar isso com muita tranquilidade.*

Elas ficam perguntando o que é pra fazer? E agora? Agora não tem nada pra fazer? Deixem as crianças ter um tempo completamente ocioso, diminua o número de atividades dirigidas, diminua cuidados [...] As crianças precisam saber essa relação do ócio porque é nesse lugar que elas vão incentivando o músculo do desejo.

O contradiscurso do brincar livre proclamado pela professora desafia diretamente a concepção da maternidade intensiva de que a mãe deve supervisionar cada atividade da criança, e sua presença no filme indica que ele está circulando também em nossa sociedade. Na última cena do longa-metragem, Rosa leva as meninas de bicicleta para a escola, mostrando que está disposta a fazer concessões no relacionamento com as filhas. Essa sequência em que todas aparecem sorrindo enquanto pedalam até o destino, somada à resolução do conflito entre Rosa e Clarice e a presença do contradiscurso no ambiente escolar, constrói o efeito de sentido de que é possível um relacionamento mais harmonioso entre mães e filhas baseado na empatia.

Considerações finais

Como nossos pais inclui diversas contradições sobre o papel materno em suas personagens, trazendo discursos e contradiscursos circulantes sobre o tema para o cinema. A partir de Rosa e Clarice, são mostradas duas formas diferentes de exercer a maternidade, subvertendo os arquétipos da “boa mãe” e “mãe ruim”. Afinal, Rosa, que reúne algumas características da mãe tradicionalmente boa dentro do cinema, não consegue encontrar satisfação em sua rotina, enquanto Clarice, que tem algumas características atribuídas à mãe ruim, é muito mais bem resolvida consigo mesma, terminando a história sendo premiada e não punida. Pela maneira com que articula os discursos que o atravessam, *Como nossos pais* apresenta a ideologia da maternidade intensiva como hegemônica, mas não a endossa, muito pelo contrário, questiona seus principais pilares.

Por meio do arco narrativo de sua personagem principal, o longa-metragem aponta uma impossibilidade de exercer a maternidade intensiva mesmo nos moldes patriarcais considerados ideais, ou seja, os de uma família de classe média heterossexual. A protagonista só encontra a autorrealização ao abandonar esse modelo e adotar uma nova postura na relação com as filhas e a mãe. O filme não faz simplesmente uma oposição aos valores da maternidade intensiva, mas propõe uma maneira de repensá-la, por isso a relação que estabelece com a representação social materna vigente e todos os seus pressupostos é de transformação.

Já em relação à esfera social, é possível concluir que a presença da ideologia da maternidade intensiva (as expectativas de Rosa), dos discursos que a sustentam (mãe como principal cuidadora e responsável por suprir as necessidades físicas e emocionais das crianças) e de um dos principais dispositivos de disciplinarização que a impõe socialmente (o policiamento entre mães) em *Como nossos pais* confirma nossa hipótese de que essa ideologia tem grande influência na representação social da mãe brasileira contemporânea. A presença de contradiscursos na obra e a exposição da contradição entre a ideologia da maternidade intensiva e a realidade de uma mulher de classe média nos dão indícios de que, na batalha por poder, os discursos contrários à representação social materna vigente ganham força.

Referências

BORISOFF, D. Transforming Motherhood: We've Come a Long Way, Maybe. **Review of Communication**, v. 5, n. 1, 2005.

DOUGLAS, S.; MICHAELS, M. **The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined All Women**. New York: Free Press, 2005.

HAYS, S. **The Cultural Contradictions of Motherhood**. New Haven: Yale University Press, 1996.

KAPLAN, A. The Case of the Missing Mother: Maternal Issues in Vidor's *Stella Dallas*. In: ERENS, P. (org.). **Issues in Feminist Film Criticism**. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

MAINGUENEAU, D. **Gênese dos Discursos**. Curitiba: Criar Edições, 2005.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de Comunicação**. São Paulo: Cortez Editora, 2013.

O'REILLY, A. **Feminist Mothering**. Nova York: SUNY Press, 2012.

WALTERS, S. **Lives Together/Worlds Apart: Mothers and Daughters in Popular Culture**. Berkeley: University of California Press, 1992.

Filmografia

Como nossos pais. Laís Bodanzky. Brasil, 2017, 1'42".

Encouraçado Potemkin. Sergei Eisenstein. Rússia, 1925, 1'15".



8

DISCURSO
CRÍTICA
MEDIÇÃO
TELEVISÃO
PRODUÇÃO SERIADA

TENSIONAMENTOS DISCURSIVOS E A CIRCULAÇÃO CRÍTICA DE *CIDADE DOS HOMENS*

Eduardo Paschoal de Sousa (ECA/USP)ⁱ
Nara Lya Cabral Scabin (UAM)ⁱⁱ



Ouçã a apresentação dos autores sobre o
mesmo tema no Podcast do MidiAto
(clique aqui)

Resumo

O presente artigo busca refletir sobre os tensionamentos de discurso presentes na série *Cidade dos homens* em suas duas últimas temporadas (2017 e 2018). Analisa também a circulação crítica da obra em redes sociais e a influência desse diálogo entre produção e recepção nas alterações narrativas que a série passa entre um ano e outro, o que poderia representar uma interrupção na continuidade do enredo estabelecido nas primeiras temporadas (de 2002 a 2005) e mantido em 2017, frente ao que foi construído em 2018.

ⁱDoutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP (bolsista Fapesp), com estágio doutoral na Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (França, 2019-2020, bolsista Fapesp), mestre em Meios e Processos Audiovisuais e graduado em Ciências da Comunicação (jornalismo) pela mesma instituição. E-mail: edups@usp.br.

ⁱⁱDoutora pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação pela ECA/USP e mestra em Comunicação pela mesma instituição. Docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e dos cursos de Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). E-mail: naralyacabral@yahoo.com.br.

Após 19 episódios, transmitidos entre 2002 e 2005, e doze anos de interrupção, foi ao ar, no dia 17 de janeiro de 2017, pela Rede Globo de Televisão, o primeiro capítulo da quinta temporada de *Cidade dos homens*. Foram quatro episódios, no total, exibidos em dias consecutivos até 20 de janeiro daquele ano. Menos de um ano depois, em 2 de janeiro de 2018, o público foi apresentado ao primeiro dos quatro capítulos da sexta – e, até o momento, última – temporada da série, que atingiu média de 22,4 pontos de audiência, índice 25% superior àquele obtido em 2017. O final, transmitido em 5 de janeiro de 2018, alcançou 24,2 pontos na Grande São Paulo, desempenho recorde desde a retomada da trama¹.

Consideradas como espécie de *spin-off*² da primeira fase da obra, as temporadas de 2017 e 2018 de *Cidade dos homens* apresentam os filhos dos protagonistas Laranjinha (Darlan Cunha) e Acerola (Douglas Silva), Davi (Luan Pessoa) e Clayton (Carlos Eduardo Jay). Na quinta temporada, é traçado um paralelo entre a vivência dos meninos e as experiências de seus pais na infância e juventude, por meio da recorrência, inclusive, a longos trechos de *flashback*, que aproveitam sequências dos episódios exibidos entre 2002 e 2005.

Essa prevalência de um tom de celebração da memória da própria série e dos personagens, que parece investir na vinculação afetiva entre o público e os protagonistas, é atenuada nos capítulos que foram ao ar em 2018, quando novos desafios e dinâmicas da vivência na comunidade são trazidos à tona. É possível apontar, dessa forma, diferenças significativas em termos da construção narrativa, das representações acionadas e visibilidades engendradas quando comparamos a quinta à sexta temporada de *Cidade dos homens*.

¹<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/audiencias/final-de-cidade-dos-homens-bate-recorde-e-temporada-cresce-25-18553>. Acesso em: 28 abr. 2019.

²Termo em inglês, muito comum ao universo da ficção seriada, que diz respeito a um produto audiovisual derivado de outro, geralmente de grande destaque, que pode abordar um ou mais personagens apenas da trama principal.

Pode-se levantar a hipótese de que, a tais diferenças, que procuraremos discutir ao longo deste trabalho, esteja relacionado o aumento na audiência de 2018 quando comparada à da temporada de 2017. Mais do que isso, é possível indagarmos de que modo as reconfigurações na concepção narrativa e nas representações presentes na sexta

temporada da série podem estar relacionadas à recepção crítica da quinta temporada. Isso porque um sentido recorrente entre manifestações da crítica especializada e das redes sociais frente aos episódios exibidos em 2017 é o apontamento de certa imobilidade nas representações do espaço da comunidade e nas condições sociais dos personagens, reforçada pela presença abundante de *flashbacks*, como aponta o crítico Henrique Haddefinir³: “A nova rotina de uma comunidade depois de mais de uma década passada não vira assunto nesse retorno. Tiros, mortes, coincidências e aquele velho toque de lúdico estão lá, mas tudo é ligeiramente superficial, já que se espreme em quatro episódios que priorizam o passado” (HADDEFINIR, 2017).

Este trabalho procura compreender, portanto, como se dá o processo de mediação – entendida como interpretação/tradução/transformação – em jogo nas manifestações em torno da recepção crítica das temporadas de 2017 e 2018 da série *Cidade dos homens*, considerando, para isso, tanto críticas jornalísticas quanto publicações por parte do público em plataformas de redes sociais digitais, entendendo essa apreciação crítica algo expandido que se produz ao redor da obra, a partir de sua circulação.

De modo mais específico, buscamos refletir sobre a possibilidade de materialização de lugares de crítica a partir dos quais se possam ler produções televisivas por meio da análise comparativa das mediações construídas na esfera do jornalismo profissional e entre a audiência não especializada. Considerando que a série em foco tematiza, a princípio, a vida de indivíduos periféricos, interessa-nos ainda discutir a possibilidade, por parte das instâncias de crítica, de engajar-se na construção de caminhos para a avaliação da legitimidade da representação do outro.

³Crítica “Cidade dos homens – Relançamento da série se preocupa de mais em recuperar o passado”, do site Omelete. Disponível em: <https://bit.ly/2SL6VxO>. Acesso em: 04 nov. 2018.

O conceito de *mediação* será aqui tomado a partir de Couldry (2008) e Silverstone (2002), ou seja, será entendido em referência a processos múltiplos de transformações e negociação cultural. O que propomos focalizar, portanto, é a “heterogeneidade das relações e das transformações

emergentes da relação midiática” (COULDRY, 2008). Compartilhamos ainda de uma concepção da mediação a partir das reflexões de Serelle (2016), que ressalta a necessidade de considerar a participação, nos processos de mediação, tanto de produtores quanto de receptores, de forma difusa, em que os significados presentes nas obras reverberam para além dos textos e se tornam também presentes em conversas e pensamentos.

Ao lado desse referencial, principal pressuposto teórico deste trabalho, propomos tomar como pontos de partida, também, conceitos da Análise do Discurso (AD). Quando falamos em mediação, pensamos em um trabalho de decifração – codificação/decodificação/recodificação – que se faz em face da espessura da linguagem, o que traz à tona as questões da representação/poder, do diálogo social, dos sentidos mobilizados na codificação/recodificação de significados, do quadro de referências culturais que influenciam a recepção dos enunciados midiáticos, sua resignificação e as ações conduzidas a partir deles – em suma, dos valores e dos conceitos que balizam a relação estabelecida pelos indivíduos com as mídias e entre os indivíduos a partir dos significados providos midiaticamente.

A partir das manifestações em torno das duas temporadas mais recentes de *Cidade dos homens* expressas em diferentes espaços de circulação de sentidos, esperamos compreender quais os (inter)discursos mobilizados na apreciação crítica da série, isto é, em face de que discursividade são lidas as representações nela presentes e quais as mediações – traduções/negociações – discursivas em jogo em espaços de recepção da obra. Mostra-se particularmente relevante, no caso específico da série aqui focalizada – que teve início em 2002, foi produzida até 2005 e interrompida por vários anos –, investigar as reações do público e de críticos profissionais frente às temporadas mais recentes, de 2017 e 2018. Após tantos anos de pausa, para além das vinculações afetivas da audiência em relação aos personagens, cabe verificar como se dá a recepção em face da tessitura de novos discursos em circulação.

Devemos ainda observar que a televisão se configura como uma mídia de grande relevância para a discussão de problemáticas como essa. Isso porque devemos entendê-la como *forma cultural*, conforme define Raymond Williams (2016), isto é, uma mídia que permite certa ordenação da experiência cultural, reconfigurada em um único espaço, que compartilha o ambiente social na esfera doméstica. Sobre a obra de Williams, Marcio Serelle (2016) afirma que o fenômeno de *fluxo*, apontado pelo teórico para o entendimento da programação televisiva, deve ser relativizado em suas formas contemporâneas – como as séries –, mas que ainda assim essa mídia representa uma síntese das formas da cultura.

Há, para Williams (2016), uma ordenação da experiência cultural pela televisão, que compartilha o ambiente social na esfera doméstica. Essa organização dos contextos políticos e sociais representados na sequência de diferentes programas é importante nesta pesquisa para considerarmos os diálogos que se estabelecem entre representação, arco dramático e vivência cotidiana. No caso de *Cidade dos homens*, percebemos uma certa cobrança pela verossimilhança por parte dos espectadores, que viram na temporada de 2017 um rompimento dessa representação social na estrutura da série, como veremos mais à frente.

Estrutura e arco narrativo em *Cidade dos homens*

Na temporada de 2017, as tramas de Laranjinha e Acerola, protagonistas da série, são continuadas, e agora retratadas a partir de seus filhos, Davi e Clayton. As questões trabalhadas pelo arco dramático dos episódios parecem continuar com a estrutura das primeiras temporadas, conduzidas mais de uma década antes: os conflitos privados se estendem ao público, buscando uma relação entre a vida dos personagens e conflitos sociais e políticos. Há um arco dramático, elaborado desde o primeiro episódio, que perdura ao longo de toda a temporada. Ele se vale

da mesma estrutura das temporadas anteriores, dessa vez readaptada para fazer eco às vivências dos garotos, filhos dos protagonistas já conhecidos pelo público.

A sequência passa, primeiro, pelo delineamento de um problema, que muitas vezes reflete um aspecto mais amplo em termos sociais e políticos, vivenciado pelos personagens. No caso da primeira temporada, esse fio condutor, que levará a uma tentativa de superação dos entraves econômicos, é uma doença do filho de Laranjinha, que precisa fazer uma cirurgia para tratar um problema cardíaco, mas luta com a impossibilidade de realizá-la na rede pública, pelo SUS (Sistema Único de Saúde).

Com a dificuldade em encontrar uma saída, os personagens se reúnem em uma busca desesperada pelo dinheiro necessário para custear o procedimento cirúrgico na rede privada, passando por dilemas éticos – como manter ou não uma mochila encontrada cheia de dinheiro e trabalhar ou não para a estrutura do tráfico de drogas, presente na comunidade, entre outras vivências semelhantes – e conflitos inúmeros, como o insucesso com o trabalho formal. Essa ligação entre a urgência provocada pela doença de um parente próximo e a impossibilidade de resolução por uma falta de suporte público, aliás, é uma constante na série. Na primeira temporada, já no primeiro episódio, há a dificuldade em encontrar um remédio para a avó já idosa de Laranjinha.

Diferentemente das temporadas iniciais, a quinta, pós-hiato, se apoia em longas sequências de *flashback* para conseguir compor a trama e relembrar o espectador de uma certa continuidade de perfil de Laranjinha e Acerola, que se veem projetados em seus filhos. A série reforça constantemente essas semelhanças, ao mesmo tempo em que estabelece uma certa imobilidade social para aquele espaço, como se, mesmo dez anos depois, os problemas, as contradições e os desafios sociais continuassem os mesmos, tanto para os protagonistas quanto para suas famílias.

A sexta temporada, de 2018, também composta por quatro episódios, muda ligeiramente a forma de representação do

contexto e o pano de fundo social e político. Além de elaborar as mesmas estruturas, adicionam-se personagens que parecem significar a mudança pela qual aquela comunidade – e, por consequência, o país – passou na última década: há a figura da mãe do filho de Laranjinha, que retorna à trama como uma funkeira de sucesso, que deixou de morar na favela, mas decide voltar para se reaproximar do filho; além do professor das crianças, um amigo de juventude dos protagonistas, de classe média e morador da Zona Sul carioca, que opta por atuar na escola da comunidade.

Ainda assim, há alguma continuidade na representação de um contexto violento. No último episódio desta temporada, há um tiroteio do tráfico na escola pública. Os disparos começam durante a aula, há a invasão da escola por parte dos traficantes, e uma grande ameaça à integridade física das crianças, dos protagonistas e do professor. Ainda que tudo tenha se resolvido ao final do episódio, a forma como o evento é colocado na série remete a um recurso constante das primeiras temporadas: o de abordar a violência. Dessa vez, além do tráfico, também se coloca em questão a atuação de policiais, por meio das UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora), que se revelam mecanismos de grande tensão e conflitos sociais, inclusive na série.

Discurso e mediação

É preciso lembrar que a construção narrativa das duas temporadas mais recentes de *Cidade dos homens* que procuramos – ainda que brevemente – analisar, deve ser entendida como estruturante de textos que se forjam em face da cultura. Em outros termos, a materialidade do produto audiovisual que aqui focalizamos é indiciária de arranjos discursivos que tornam possível a realização de escolhas sobre modos de narrar específicos, bem como, indo além, a emergência de determinadas representações sobre sujeitos e espaços periféricos, com suas dinâmicas e sociabilidades específicas. Como mostra Silverstone (2002), “nossas histórias são textos sociais”, e o estudo

de narrativas midiáticas deve implicar a análise de “sua capacidade de articular alguma coisa de nossa cultura comum” (SILVERSTONE, 2002, p. 81; 83). Além disso, entre os elementos destacados pelo autor como parte de sua proposta de estudar uma “poética” das mídias, estão “os discursos que os textos podem estimular” (IDEM, p. 87).

Dessa forma, devemos considerar que uma importante camada dos processos de mediação deve ser lida à luz dos discursos que atravessam os lugares de fala dos sujeitos, influenciando tanto a codificação midiática quanto a recepção e a resposta a conteúdos veiculados midiaticamente. Assim, procuramos destacar as interfaces possíveis entre os conceitos de *mediação* e *discurso*, a partir das quais esperamos cotejar o objeto em foco neste artigo⁴.

Referimo-nos, para isso, às proposições da Análise do Discurso de linha francesa, especialmente, ao trabalho de Dominique Maingueneau (2008). Para o teórico, uma formação discursiva corresponde a um “sistema de restrições de boa formação semântica” e opõe-se à superfície discursiva, que diz respeito ao “conjunto de enunciados produzidos de acordo com esse sistema”, isto é, o sistema de restrições da formação discursiva (MAINGUENEAU, 2008, p. 20). Já o conceito de *discurso* faz referência à relação entre os conceitos de “formação discursiva” e “superfície discursiva”, aproximando-se do uso coloquial que fazemos desse termo. Em outras palavras, o discurso, em Maingueneau (2008), diz respeito ao conjunto virtual de enunciados que podem ser produzidos a partir das restrições de uma formação discursiva dada.

⁴Este artigo foi fruto de uma reflexão proposta pelo grupo de pesquisa *MidiAto* por ocasião dos seus 10 anos. O desafio era buscar unir perspectivas teóricas diversas, já trabalhadas pelo coletivo ao longo de sua existência, atualizando-as por meio de um objeto contemporâneo, que fosse além dos trabalhos já conduzidos individualmente pelos pesquisadores.

Se o jogo das restrições que definem a “língua”, a de Saussure e dos linguistas, supõe que não se pode dizer tudo, o discurso, em outro nível, supõe que, no interior de um idioma particular, para uma sociedade, para um lugar, um momento definidos, só uma parte do dizível é acessível, que esse dizível constitui um sistema e delimita uma identidade (MAINGUENEAU, 2008, p. 16).

Para Maingueneau (2008), não há discurso sem interdiscursividade. Por isso, a unidade de análise, de acordo com ele, deve ser não um discurso considerado de maneira isolada, mas sim, o *interdiscurso*, uma vez que a heterogeneidade é constitutiva da própria discursividade. O “outro”, segundo Maingueneau (2008), está presente no “mesmo” independentemente de qualquer forma de alteridade marcada; dito de outro modo ainda, a interdiscursividade é fundamental à intradiscursividade.

Propomos, neste trabalho, que os estudos de discurso e, em especial, Maingueneau oferecem um ferramental teórico relevante à análise das mediações: para esse autor, o próprio discurso é fruto de negociações inevitáveis com uma alteridade fundante. Além disso, ao destacar o interdiscurso como espaço privilegiado de análise, o autor coloca no cerne de suas preocupações um espaço de mediação. Traz à tona, dessa forma, as questões da indissociabilidade entre identidade e alteridade discursiva e permite considerar o transitar entre discursos polêmicos como um processo de *tradução*.

No nível das condições de possibilidade semânticas, haveria, pois, apenas um espaço de trocas e jamais de identidade fechada. Esse ponto de vista vai na direção contrária à adotada espontaneamente pelos enunciadores discursivos; estes, longe de admitir esse descentramento radical, reivindicam, de fato, a autonomia de seu discurso (MAINGUENEAU, 2008, p. 36).

O diálogo com os discursos de um tempo e lugar se coloca como fator decisivo de mediação, no caso dos produtos midiáticos, desde o momento de sua codificação, mas também nos processos de decodificação, recodificação e negociação de sentidos operados em sua recepção e circulação. No caso de *Cidade dos homens*, parece-nos evidente a consolidação desse diálogo em diferentes níveis. Assim, em um primeiro momento, é possível apontar a existência de uma ligação

íntima entre a série, desde suas primeiras temporadas, e uma profusão de discursos que emergem, na produção audiovisual brasileira, no início dos anos 1990, sobre as periferias e o universo popular.

Na década de 90, a invisibilidade que caracterizava o universo popular na mídia foi rompida por programas televisivos, como “Aqui, Agora” e outros que o sucederam. Esses programas penetraram o universo dos bairros populares com reportagens sobre casos escabrosos de violência e/ou pequenos conflitos [...] A utilidade pragmática desses programas inclui o aceno com a possibilidade de inclusão social no universo do visível. O aceno se radicaliza no final da década e início do novo milênio, no plano da ficção cinematográfica e televisiva (HAMBURGER, 2003, p. 5).

Para compreender melhor essa discursividade, faz-se pertinente resgatar o conceito de *discurso circulante*. Sua formulação apresenta-se próxima ao arcabouço mobilizado por Maingueneau (2008), mas trata-se de um conceito de operacionalização mais fácil na análise de *corpora* menores e delimitados temporalmente. Segundo Patrick Charaudeau (2010), “o discurso circulante é uma soma empírica de enunciados com visada definicional sobre o que são os seres, as ações, os acontecimentos, suas características, seus comportamentos e os julgamentos a eles ligados” (p. 118).

Temos, portanto, uma rede interdiscursiva, composta por discursos circulantes – os discursos sobre a visibilidade de sujeitos periféricos, os discursos midiáticos que engendram essas novas visibilidades, os discursos críticos, dentro e fora da mídia, que falam sobre essas produções midiáticas –, que se revela constitutiva da própria identidade discursiva de *Cidade dos homens*. Em relação a parte desses discursos – como aqueles articulados em produtos midiáticos que tematizam a realidade das favelas por meio da apresentação de sujeitos periféricos, quase sempre jovens e negros, como protagonistas, a exemplo do longa *Cidade de Deus* –, é

possível verificar, na instância de codificação da série aqui em foco, o estabelecimento de uma posição de *aliança*; em relação a outros discursos circulantes – como os articulados em programas policiais que apresentam de modo sensacionalista o cotidiano de bairros populares –, talvez seja possível apontar, não obstante a existência de semelhanças temáticas, o estabelecimento de uma relação *polêmica*.

Em todo caso, o diálogo com essa malha interdiscursiva se coloca como fator decisivo às mediações engendradas na/pela/sobre a série. No caso da quinta e da sexta temporadas, após o hiato de 12 anos que as separa dos primeiros anos da produção, há um deslocamento temporal em relação aos discursos circulantes que emergem nos anos 1990 e início dos anos 2000. Ainda assim, esses discursos se colocam como inevitável memória discursiva às temporadas mais recentes de *Cidade dos homens*, assim como os discursos que fixam, para a própria série, a partir de sua experiência pregressa, uma identidade e um lugar de prestígio entre as produções televisivas que tematizam a realidade das periferias. Como veremos, esse resgate do passado e da memória da própria série constitui sentidos recorrentes na recepção da obra em 2017 e 2018.

Considerando a trajetória da série, outro nível de conexão com os discursos circulantes como fator constitutivo da mediação na obra se dá por meio da tentativa de atualização dos temas e situações retratadas nos episódios recentes em relação àqueles presentes nas quatro primeiras temporadas. Mais especificamente, como procuramos mostrar neste trabalho, é possível verificar essa preocupação na passagem da quinta para a sexta temporada, o que se traduz na introdução de situações sociais mais condizentes com a realidade contemporânea – as UPPs, a ascensão social tanto de Laranjinha (que deixa de viver no morro) quanto de Poderosa, a guinada dessa personagem para o mundo gospel, a presença do professor de classe média que vai trabalhar no morro etc. No limite, essas modulações também se revelam indicativas da proposta, fundamental às mediações engendradas em/por/sobre *Cidade dos homens*, de filiação

a uma tradição audiovisual baseada em uma linguagem naturalista, que extrai do princípio de verossimilhança sua identidade e legitimidade.

Em outro nível ainda, parece concretizar-se, na série, um diálogo com a discursividade contemporânea a propósito das *lutas por reconhecimento*, de que fala Fraser (2006). O modo mais evidente por meio do qual essa filiação parece realizar-se diz respeito ao empenho em “humanizar” os personagens, mostrando que as pessoas que vivem na comunidade não se restringem à representação da criminalidade e associando aos protagonistas, ao lado dos conflitos próprios de uma classe social, dramas de dimensão universal (MELO, 2006). Embora presente desde as primeiras temporadas, essa tendência parece intensificar-se nos capítulos exibidos em 2017 e, principalmente, em 2018, por meio de uma ênfase na dimensão *afirmativa* das representações engendradas.

Isso porque os protagonistas, ainda que sujeitos às adversidades do meio social em que vivem, parecem tornar-se cada vez mais capazes de transformar sua própria realidade, de autodeterminar-se e de serem críticos em relação à sociedade e às dimensões políticas da pobreza, da violência e da exclusão. Ganha destaque uma lógica de valorização da autoestima dos sujeitos periféricos, dentro de uma perspectiva de “empoderamento”, por meio da afirmação de uma representação positiva da comunidade e dos sujeitos que nela habitam. A constituição das identidades representadas também se complexifica, à medida que se colocam aos personagens possibilidade de mobilidade social e trânsito entre diferentes espaços sociais. Em lugar de uma reiteração da *diferença*, parece buscar-se, cada vez mais, a afirmação de uma *diversidade* – ou de *diversas identidades* – como marcação de identidade.

Retomamos, como forma de ilustrar esse trajeto teórico, o primeiro capítulo da sexta temporada, quando Laranjinha e Acerola reencontram João (Thiago Martins) – amigo de adolescência, ex-surfista da zona sul, agora professor de Davi e Cleyton em uma escola na comunidade. A dicotomia

asfalto/morro, ainda que longe de ser apagada, é borrada pela violência que ameaça igualmente a vida dos três amigos – a bala perdida que não escolhe suas vítimas. Igualmente sutil, mas importante, é o fato de os personagens de Darlan Cunha e Douglas Silva insistirem em chamar o amigo da zona sul de “playboy”: quem se coloca em posição de nomear o outro são os dois rapazes que cresceram no morro – e não o amigo de classe média. Dessa forma, a apresentação dos três personagens e de suas interações, no início da sexta temporada, parece colocar-se em cena como performativização de um “empoderamento” dos rapazes do morro, conscientes de sua condição enquanto portadores de saberes e vivências legítimas.

Em consonância com as articulações que aqui propomos em torno dos conceitos de *mediação* e *discurso*, Silverstone (2002) aponta, como parte de sua proposta para o estudo da mídia, a necessidade de se considerar “como esses discursos [os discursos midiáticos] se envolvem com os leitores e públicos, como criam os significados, os prazeres e as estruturas de sentimento que aparecem nas mentes conscientes e inconscientes” (p. 84). O autor nos ensina que é preciso investigar as “relações entre as histórias contadas e seu recontar”, as “histórias secundárias, terciárias e quaternárias que se formam como cracas ao redor dos cascos de novelas ou campeões de bilheteria” (p. 87).

O que pretendemos a seguir, ainda que de forma modesta, dentro das dimensões deste artigo, é refletir sobre as histórias contadas e recontadas em torno de *Cidade dos homens* a partir de um recorte que considerará a circulação da série em meios jornalísticos, em um primeiro momento, e entre o público não especializado, em plataformas de redes sociais digitais, em um segundo momento.

Circulação crítica: a série nos jornais

O jornalismo é aqui entendido como um espaço de circulação discursiva em que se podem recuperar discursos circulantes

sobre produções midiáticas, como é o caso de *Cidade dos homens* – o recontar das histórias ou as narrativas derivadas daquelas que são ficcionais, como assinala Silverstone (2002). A escolha do jornalismo como *lócus* adequado à recuperação de discursos circulantes justifica-se pelo fato de constituir um dispositivo que confere visibilidade às reverberações em torno da série: pronunciamentos da equipe de produção, expressão de expectativas e frustrações, vozes que focalizam aspectos polêmicos ou dão parecer sobre o produto. Ao mesmo tempo, o jornalismo também se configura como espaço tradicional de circulação da crítica *scripto sensu*, aquela realizada profissionalmente, por críticos profissionalizados e socialmente reconhecidos como tal.

Assim, rastreamos todas as menções a *Cidade dos homens* ao longo dos anos de 2017 e 2018 em três jornais – *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo* e *O Globo* – escolhidos por sua importância como representantes do jornalismo tradicional no eixo Rio-São Paulo, sendo eles detentores das maiores tiragens do país entre os chamados “jornais de referência”. O levantamento foi feito a partir de buscas com palavras-chave nos portais dos três jornais, de modo que priorizamos a localização de textos publicados em suas versões *online* – escolha que se justifica, para além da viabilidade metodológica, pela possibilidade de se rastreamos manifestações discursivas oriundas do espaço tradicional do jornalismo, mas que, ao mesmo tempo, apresentam-se inseridas em plataformas digitais. Cabe observar, não obstante, que, entre os textos localizados a partir das buscas junto aos portais, alguns correspondem a matérias publicadas também na versão impressa dos jornais.

Ao todo, foram localizados 30 textos que focalizam a série, publicados nos três jornais em foco durante o período considerado. Em *O Estado de S. Paulo*, foram localizados cinco textos, enquanto, na *Folha*, foi possível identificar oito matérias e, em *O Globo*, chegamos a 17 ocorrências. A fim de organizar esse *corpus*, uma primeira forma de categorização dos textos segue a identificação dos gêneros jornalísticos em que podemos agrupá-los. Assim, adotamos a classificação de

Manuel Chaparro (2008), que defende a existência de dois principais gêneros no jornalismo: o *relato* – isto é, textos que possuem estrutura predominantemente narrativa – e *comentário* – textos cuja estrutura pode ser classificada como predominantemente argumentativa.

Partindo dessas duas classes textuais, podemos identificar, entre o material jornalístico coletado, 28 relatos jornalísticos – entre notícias, reportagens e entrevistas –, sendo que 13 desses textos correspondem a notas ou pequenas notícias publicadas nas colunas de Tony Goes, na *Folha*, e de Patricia Kogut e Ancelmo Gois, ambas do *Globo*⁵. Destaca-se, ainda, na categoria “relato”, uma entrevista do jornalista Gabriel Perline com a atriz Roberta Rodrigues, publicada em 31 de dezembro de 2017 no *Estado*, cuja introdução apresenta-se como uma pequena resenha da série ao destacar os principais assuntos que permeariam a temporada de 2018. Já em relação às formas de *comentário jornalístico*, elas se apresentam em número bastante reduzido no conjunto de textos coletados para o presente estudo. Trata-se de duas críticas: uma, de autoria de Gabriel Perline (“‘Cidade dos homens’ ganha nova temporada após hiato de 12 anos”), foi publicada no dia 4 de janeiro de 2017, no *Estado*; a outra, assinada por Patricia Kogut (“‘Cidade dos homens: Laranjinha e Acerola amadurecem muito bem”), foi publicada em 15 de janeiro de 2017 em sua coluna no *Globo*.

Quando procuramos compreender de que modo os jornais abordaram as temporadas de 2017 e 2018 de *Cidade dos homens*, destaca-se, como principal ponto de cristalização semântica – ou *isotopia*⁶ –, a fixação do passado como lastro de legitimidade e fonte dos sentidos a partir dos quais se propunha ler a temporada então em exibição. Esse traço está presente tanto nos relatos – notícias, reportagens e entrevistas – sobre o assunto quanto nos comentários – as críticas assinadas por críticos. Um modo de concretização dessa estratégia discursiva é o centramento dos textos na recuperação de uma memória discursiva sobre as primeiras temporadas da série.

⁵Para efeitos da análise empreendida neste artigo, tais notas e pequenas notícias, dada sua curta dimensão e caráter estritamente noticioso, serão desconsideradas.

⁶Criado por Greimas, esse conceito inicialmente referia-se ao domínio da semântica estrutural, mas tornou-se posteriormente vulgarizado em análise de discurso. Como assinalam Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau, a isotopia diz respeito aos procedimentos que compõem a coerência de uma sequência discursiva. Nas palavras dos autores: “Fundada na redundância de um mesmo traço no desenvolvimento dos enunciados, tal coerência diz respeito principalmente à organização semântica do texto” [grifo dos autores] (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 292). Dentre as possibilidades conceituais compreendidas pela tipologia das isotopias, nos interessa, neste trabalho, as isotopias semânticas escritas, que se referem à recorrência de uma mesma categoria de sentido.

Na crítica de Patrícia Kogut para o *Globo*, por exemplo, publicada em 15 de janeiro de 2017, a memória da série se coloca como o elemento mediador fundamental à decodificação da nova temporada de *Cidade dos homens*:

Quando foi lançada, em 2005, “Cidade dos homens” espelhava um Brasil ainda pouco acostumado a se ver na televisão, o da expansão da classe C. A economia ia bem. Puxada por essa onda de prosperidade, a escala social mudava de configuração. A TV buscava retratar esse público que, por sua vez, se orgulhava de se tornar personagem da teledramaturgia. O seriado surgiu embalado por esse círculo virtuoso. Laranjinha (Darlan Cunha) e Acerola (Douglas Silva) eram emblemas de uma promessa de futuro. Hoje, mais de uma década depois, a Globo lança quatro episódios (a estreia será na terça) e está tudo diferente (KOGUT, 15/01/2017).

Ao destacar as diferenças contextuais entre o Brasil atual e aquele do início dos anos 2000, o passado emerge como o ponto de referência a partir do qual deve ser lida a série. Mais do que isso, o uso abundante de *flashbacks* nos episódios exibidos em 2017 é elogiado pela crítica justamente porque constituem uma forma de retomar o passado, assim como a manutenção de elementos estéticos semelhantes àqueles das temporadas de 12 anos antes, outro aspecto destacado por Kogut:

Em sua nova leva de programas – escrita por George Moura e Daniel Adjafre, e dirigida por Pedro Morelli –, a coprodução da O2 Filmes faz uma *hábil ponte com as temporadas antigas*. O primeiro episódio é um *inventário do passado*, com Laranjinha e Acerola *rememorando* os principais acontecimentos até a vida adulta. Eles *continuam* os grandes amigos de *antes*. Esse *laço é reforçado* pela ligação entre Davi (Luan Pessoa) e Clayton (Carlos Eduardo Jay), os filhos da dupla. Não só os novos personagens foram uma ótima sacada do roteiro: os atores escalados não poderiam ser melhores. E falando

no trabalho do elenco, “Cidade dos homens” *preserva* a temperatura alta. O texto parece espontâneo, dito de improviso, no calor da gravação. Essa credibilidade é um dos valores da produção e *continua ali, intocada* (KOGUT, 15/01/2017, grifos nossos).

A crítica de Kogut se estrutura a partir de um jogo de oposições: de um lado, os novos episódios de *Cidade dos homens* continuam como antes, e por isso são bons; de outro, o Brasil mudou, e a realidade contemporânea é ainda mais dura que aquela do início dos anos 2000. Interessante notar, não obstante, que o que poderia ser lido como um aparente “deslocamento” entre a série e a realidade cotidiana – se o país mudou tanto, por que a obra ficou presa ao passado? – não é apontado pela crítica como um aspecto negativo da produção. Na verdade, a nova realidade histórica do país permanece, ao longo do texto, apenas como subtexto da série. Já ao final da crítica, o único momento em que a autora parece traçar uma conexão explícita entre o produto (a forma) e as especificidades da experiência cotidiana atual, especialmente no espaço da favela (o contexto) faz referência a um “acerto” de roteiro necessário, que serve como reforço ao tom positivo a partir do qual a produção é lida:

Talvez para evitar mergulhar (ou naufragar) na realidade dura dos dias atuais, a trama se volta mais para os conflitos interpessoais. Não que ela deixe de lado o ambiente e os dramas sociais. Mas a aventura dos rapazes é algo que pode ser vivido por quaisquer dois amigos em qualquer lugar. Trata-se de um acerto que garante a doçura, o lirismo e a carga de emoção acima de tudo. Vale conferir (KOGUT, 15/01/2017).

Aspectos semelhantes estão presentes na crítica de Gabriel Perline publicada em 4 de janeiro de 2017 em *O Estado de S. Paulo*, especialmente a referência ao passado – e a uma *continuidade* com o passado – da série como

chave interpretativa dos novos episódios, além do tom entusiasmado – quase celebrativo – em relação à retomada de *Cidade dos homens*, entendida como espécie de “grife” dentro da programação televisiva e cuja qualidade é dada como pressuposta. Assim, Perline inicia seu texto abordando a retomada da trama após um hiato de 12 anos por meio da referência ao sucesso – de público e audiência – do capítulo de estreia da primeira temporada, em 2002. Em outra passagem, a continuidade com o passado é ressaltada a partir de aspectos do roteiro: “Como estão adultos e o plot da série é a amizade entre duas crianças, os roteiristas George Moura e Daniel Aldjafre encontraram uma saída interessante para manter o foco da história: acompanhar a divertida relação entre Davi (Luan Pessoa) e Clayton (Carlos Eduardo Jay)” (PERLINE, 04/01/2017).

Mas o consenso em torno da qualidade de *Cidade dos homens* não parece estar ligado apenas à consagração das quatro primeiras temporadas. É frequente também, nos textos analisados, a menção ao fato de a série ter sido derivada de um produto cinematográfico, a partir do destaque conferido constantemente à sua origem no filme *Cidade dos homens*. É o que fica evidente já no subtítulo da crítica de Perline: “Série teve o respaldo do sucesso de ‘Cidade de Deus’”. Mais à frente, como intertítulo que apresenta uma breve retomada do histórico da série, lê-se: “Bilheteria e indicações para o Oscar motivaram Fernando Meirelles e Braulio Mantovani a criar um subproduto para a TV” (PERLINE, 04/01/2017).

A recorrência constante aos *flashbacks* na temporada de 2017 também é vista de modo positivo pelo crítico, já que permite estabelecer conexões entre presente e passado:

Um cuidado importante para a retomada dessa história é o “refresco” à memória da audiência, solução encontrada pelo diretor Pedro Morelli. Afinal, passaram-se 12 anos e, por mais que Laranjinha e Acerola sejam personagens icônicos, as particularidades dessa relação fogem das lembranças até mesmo dos telespectadores mais atentos. Ao longo dos quatro novos episódios, a história será

costurada por cenas antigas da série. Além de resgatar elementos importantes dessa relação entre os rapazes, permite ainda que um novo público, que não assistiu às temporadas anteriores, entenda e assimile o universo dos personagens (PERLINE, 04/01/2017).

Chama a atenção o fato de o crítico citar, em diversos momentos, por meio de discurso direto, trechos de entrevistas com os roteiristas e o diretor. Trata-se de um traço marcante tanto da crítica de Perline quanto de notícias e reportagens, de 2017 e 2018, reunidas em nosso *corpus*: uma presença muito forte, ainda que nem sempre explícita, da voz da produção da série, que parece modular a leitura proposta pelos jornais – seja como elemento que dialoga com a interpretação dos críticos, seja como índice de realidade incorporado nos textos classificados como relatos.

Como se vê, os personagens principais da trama, Laranjinha e Acerola, sua presença no imaginário do público e, principalmente, a vinculação afetiva entre este e aqueles têm lugar de destaque em enunciados jornalísticos que focalizam a retomada de *Cidade dos homens* em 2017. E não apenas nas duas críticas aqui focalizadas: notícias e reportagens também se referem a todo momento ao carinho do público pelos personagens. São textos marcados por um tom comemorativo do (re)encontro dos dois amigos – outrora meninos, agora homens – que conquistaram o coração dos brasileiros na primeira metade da década de 2000. Essa perspectiva parece dialogar de modo bastante estreito com o entendimento, fixado em discursos circulantes, de que uma característica própria e distintiva da televisão como forma cultural seria justamente sua capacidade de penetrar os lares e a vida cotidiana, participar do nosso dia a dia, dar sentido às experiências pessoais.

Outro aspecto que merece destaque no texto de Perline é a referência ao caráter inovador de *Cidade dos homens* ao colocar em cena corpos negros e periféricos no início dos anos 2000. Diz o autor: “No dia 15 de outubro de 2002, uma terça-feira, metade de todas as televisões do País estava

sintonizada na Globo durante a faixa noturna, pós-novela das oito. E os responsáveis pelo interesse do público eram duas crianças negras, pobres e faveladas [...]” (PERLINE, 04/01/2017). A exemplo desse trecho, parte significativa dos textos de nosso *corpus* invocam o papel de construção de visibilidades para espaços e sujeitos periféricos reivindicado pela série (ou atribuído a ela) no início dos anos 2000 e dialoga com uma profusão de discursos circulantes que dão conta de enfoques temáticos e arranjos estéticos então em voga nas discussões acadêmicas e no debate público sobre o cinema e a televisão no país. Esses discursos permanecem, a todo momento, como espécie de subtexto dos enunciados jornalísticos que tratam das temporadas mais recentes de *Cidade dos homens*.

Em relação aos textos que focalizam a temporada de 2017, as matérias que abordam os episódios de 2018 de *Cidade dos homens* – todas categorizadas como “relatos” na classificação aqui proposta – têm, como particularidade, ao lado do diálogo com os discursos circulantes já pontuados – o resgate da memória da série, a vinculação afetiva entre público e personagens, o reforço da ideia de televisão de qualidade –, o fato de apresentarem, reiteradamente, a ideia de uma “atualização” dos assuntos tratados na série. Em texto publicado no *Estadão* em 31 de dezembro de 2017, por exemplo, lê-se a seguinte passagem:

O racismo, ponto de debate recorrente da série, volta a ser colocado em xeque na nova temporada. “Temos uma história ainda mais inserida na realidade atual do Rio de Janeiro, um Estado onde as mazelas estão mais agudas, depois de uma pseudobonança”, explica George Moura, supervisor de roteiro. “Na temporada deste ano, também há duas histórias fortes, que envolvem temas da hora como racismo, violência, falta de emprego, a nova realidade da comunidade pós-falência das UPPs e diversificação das ações dos bandidos, se envolvendo em roubo de carga e revenda de produtos roubados. Ou seja, é o Rio cidade partida e ferida *dos dias de hoje*.” (PERLINE, 31/12/2017, grifos nossos).

Dada tal coesão, pode-se levantar a hipótese de que os jornais, ao abordarem a sexta temporada de *Cidade dos homens*, encampam elementos do discurso adotado oficialmente pela emissora para a divulgação dos novos episódios. Isso porque, nos textos que focalizam a temporada de 2018, reitera-se a ideia – ora pela incorporação de vozes alheias mostradas (no caso, membros da equipe de produção, além de atores e atrizes), ora na própria voz dos repórteres/autores – de que a série passava a tratar questões mais conectadas com a atualidade de então. Essa hipótese parece ser reforçada quando se considera o posicionamento do público em plataformas de redes sociais digitais frente à temporada de 2017. Isso porque é plausível considerar que as mudanças narrativas verificadas na temporada de 2018 em relação aos episódios de 2017 venham como uma resposta da emissora às manifestações do público conectado em mídias sociais em relação à quinta temporada da série – tomada de posição que certamente se refletiria no discurso da emissora para a divulgação da nova temporada.

Finalmente, cabe destacar um traço que parece caracterizar, de modo geral, a cobertura dos jornais sobre as temporadas mais recentes de *Cidade dos homens*: nos textos analisados, predomina um distanciamento crítico em relação à série, decorrente de um baixo teor analítico/reflexivo sobre o produto em foco, inclusive nos textos classificados na categoria “comentários jornalísticos”. Isso porque o jornalismo se comporta como espaço discursivo de legitimação daquilo anteriormente já referendado, em momentos pretéritos, pela crítica, inclusive a jornalística; essa hipótese se aplica especialmente à presença, explícita ou implícita, nos textos recentes das ideias de “tevé de qualidade” ou de “produção televisiva de qualidade” – qualificação que pega carona na memória discursiva em torno de um momento específico da produção audiovisual brasileira e na própria legitimidade do cinema como “arte maior”, já que a série nasce da inspiração e do sucesso de *Cidade de Deus*, filiação lembrada e reafirmada em diversos momentos nos textos analisados.

Circulação crítica: a série nas redes sociais digitais

Observamos a circulação da série nas redes sociais, em especial nas publicações da página oficial da Rede Globo do Facebook. Para efeitos de análise, centramo-nos em duas publicações, em especial, que tiveram grande repercussão, antes do retorno da série, mas que tiveram interações durante todo o período de exibição da temporada na televisão. Ambas⁷ são vídeos de divulgação, que trazem os protagonistas chamando o público a assistir à volta da série. Um deles, particularmente, causou grande reverberação, e contou com mais de 4,5 mil comentários. Nossa tentativa, ao produzir esta breve análise, foi selecionar as repercussões e buscar compreender como a série circulou entre essa comunidade de espectadores, e também elencar alguns direcionamentos que podem ter levado a produção da ficção a alterar os caminhos na temporada de 2018, tempos depois dessas interações.

Ao olhar para o conjunto dos comentários, podemos perceber a incidência de três grandes categorias de interação, interpretações a respeito da série que apontam para uma determinada chave de concepção do produto audiovisual. Mais que buscar compreender a totalidade desses discursos e das diversas narrativas construídas pelos espectadores, buscamos refletir sobre concepções mais gerais a respeito da série, comparando-as inclusive com a repercussão da crítica no jornalismo.

Um primeiro grupo que se forma junto às interpretações dos espectadores é o daqueles que apontam para a retomada da própria série, em sua maioria em um tom emotivo e de envolvimento emocional com aquele enredo. Eles falam sobre os atores, sobre a narrativa, sobre os personagens e as atuações, e como tudo na reconstituição da série parece apontar para uma continuidade, revivendo o clima presente em *Cidade dos homens* de anos anteriores. Mesmo com os novos personagens, filhos dos protagonistas, o foco ainda é em Laranjinha e Acerola, renovados nas aventuras das crianças.

⁷Disponíveis em: <https://bit.ly/30u8lQ6> e <https://bit.ly/2SgVfTB>. Acesso em: 16 jul. 2019.

O segundo grupo tem uma interpretação mais ligada ao diálogo da obra com seu contexto político e social. Os espectadores que interagem dessa forma com a publicação veem a série, em sua maioria, como uma exploração desnecessária da violência e da pobreza, o retrato de uma favela como local de carências e impossibilidades de superação. Colocam também esses problemas da série como uma ausência de correspondência com a realidade, uma certa afronta aos moradores dessas comunidades e uma inadequação da representação, como se houvesse um limite claro e um certo rito ficcional que estivesse sendo quebrado pelos realizadores.

No terceiro grupo, que de certa forma se liga com as concepções dos limites da representação, pede-se por uma expansão temática, uma forma de readequar a verossimilhança da série ao contexto social e político vivenciado hoje pelas comunidades no Brasil. Se nas primeiras temporadas esses espectadores identificavam uma ligação direta entre a composição ficcional e o mundo histórico, agora eles encontram uma inadequação de narrativas, como se a estrutura dramática não desse mais conta de atender a essa representação de uma certa realidade, já transformada. Se o cenário social e político da favela foi alterado nesses últimos anos de distância entre as temporadas quatro e cinco, seria necessária essa adequação também na narrativa, algo que eles não notam ocorrer.

A incidência desse terceiro grupo foi massiva, e constituiu a maior parte das interações nas páginas da emissora na rede social, em comentários como o de uma seguidora que reclamava: “Chega de violência! Já basta as do dia a dia.”. Ou de outro que dizia: “Eles não sabem, não vivem, não sentem o que é favela. Visão muito distorcida, pra mentes mais distorcidas ainda, graças a mídia de grande massa”. O que eles reivindicavam, na maior parte das vezes, era uma outra dimensão de representação da favela, não apenas violenta, nem carente dos serviços básicos de saúde, educação, saneamento, mas que ampliasse essa representação para a nova forma de construção daquele local, mais diverso e com mais possibilidades de mobilidade.

Essas ideias – aliadas à repercussão crítica no jornalismo a respeito da série, e talvez de modo até mais decisivo do que a crítica especializada – podem ter levado a emissora a decidir pela alteração do roteiro, em uma busca pela retomada da verossimilhança faltante na ficção, e em uma tentativa de conservar uma concepção da série construída ao longo dos anos, na reflexão advinda dos espectadores sobre a necessidade de diálogo com o contexto social e político, que não havia permitido, até então, compor a trama.

Embora em sua obra clássica Jesús Martín-Barbero (1997) aborde especificamente a telenovela, talvez possamos traçar paralelos entre suas ponderações sobre a estrutura aberta desse gênero e a série aqui em foco, tendo em vista que, em ambos os casos, estamos falando de produtos televisivos. Como procuramos mostrar, a permeabilidade do enredo e a confusão da narrativa com a vida, apontadas pelo autor como características marcantes da telenovela latino-americana, materializam-se também na concepção de outros produtos televisuais e podem representar aspectos decisivos à compreensão das conexões entre a recepção crítica de *Cidade dos homens*, suas ressignificações e modificações na tessitura da obra.

Mobilizações discursivas, circulações críticas

Na profusão de discursos circulantes que atravessam – e conformam – os enunciados jornalísticos sobre *Cidade dos homens*, parece-nos evidente a mobilização de uma memória discursiva sobre as quatro primeiras temporadas da série, assim como o atravessamento dos textos por discursos sobre a própria televisão – a “boa tevê” e, por extensão, a “má tevê” – e até mesmo sobre o cinema. Subjazem aos textos, ainda, discursos sobre a vinculação entre ficção e realidade, os quais integram uma massa crítica relativamente assentada que consagra o lugar de produções audiovisuais brasileiras, como a própria *Cidade dos homens*, que emergem no início dos anos 2000 com uma proposta estética inovadora, imagens pautadas pelo princípio de verossimilhança e o cotidiano violento da favela.

A abordagem da série, tanto em críticas (de modo explícito) quanto nos textos classificados como relatos (de modo implícito), é marcada por um tom celebrativo em toda a cobertura jornalística analisada. Retomar o passado, nesse sentido, significa retomar um consenso sobre a própria série *Cidade dos homens* como produto de qualidade, detentor de grande prestígio e que parece dispensar a necessidade de abordagens analíticas mais aprofundadas. As críticas que localizamos apresentam a série como uma unanimidade a partir do sucesso e reconhecimento de suas primeiras temporadas.

O passado e a memória aparecem como chaves de leitura e lastros de legitimidade, de modo que as críticas especializadas em jornais dedicam-se em boa medida a relembrar os episódios que foram ao ar no início dos anos 2000, destacar os assuntos que permeiam a trama ou elucidar as escolhas feitas por roteiristas e diretores (com base na palavra deles próprios), em detrimento de uma análise mais voltada a aspectos técnicos, estéticos ou formais da série, ou mesmo à complexa relação entre texto e contexto inegavelmente acionada no caso específico da produção em foco.

De modo subjacente a esses tensionamentos discursivos, a circulação crítica da série no jornalismo é marcada pela ancoragem em vozes do próprio campo televisivo – diretores, roteiristas, atores, atrizes etc. É como se essas vozes – ora evidenciadas como alteridade mostrada nos textos, ora pressupostas como fonte das informações apresentadas – conformassem o debate sobre a série nos jornais. Isso cria um efeito de redundância discursiva, em que a série é analisada por critérios que de algum modo já a validaram de antemão, e inibe a possibilidade de confrontação da obra com lógicas outras, capazes de tensioná-la, de fato, criticamente.

Ao mesmo tempo, porém, as manifestações sobre a série articuladas em redes sociais parecem ter desempenhado um papel decisivo, talvez mais efetivamente crítico no que diz respeito às mediações da série. Em especial, a partir da breve amostra aqui analisada, sinalizamos para a hipótese de que o

posicionamento do público em plataformas digitais, quando comparado ao papel da crítica especializada em jornais, parece ter representado um tensionamento mais efetivo da própria produção. Parece que foi ali, nos comentários em postagens sobre a série na página oficial da emissora, que os produtores e roteiristas buscaram as pistas que podem ter levado às reconfigurações narrativas de *Cidade dos homens* entre as duas temporadas mais recentes – peças de um quebra-cabeças a ser ainda montado em tempos de novas (re)articulações da circulação crítica de produtos televisivos.

Referências

CHAPARRO, M. C. **Sotaques d'aquém e d'além mar:** percursos e gêneros do jornalismo português e brasileiro. São Paulo: Summus, 2008.

CHARAUDEAU, P. **Discurso das mídias.** São Paulo: Contexto, 2010.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do Discurso.** São Paulo: Contexto, 2008.

HADDEFINIR, H. *Cidade dos homens* – Relançamento da série se preocupa demais em retomar o passado. **Omelete**, 20 jan. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2SL6VxO>. Acesso em: 24 maio 2019.

HAMBURGER, E. **O Brasil antenado:** a sociedade da novela. São Paulo: Zahar, 2005.

_____. Política da representação. **Contracampo**, n. 8, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i08.431>. Acesso em: 24 maio 2019.

JOST, F. **Seis lições sobre televisão.** Porto Alegre: Sulina, 2004.

KOGUT, P. *Cidade dos homens:* Laranjinha e Acerola amadurecem muito bem. **O Globo**, 15/01/2017. Disponível em: <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2017/01/cidade-dos-homens-laranjinha-e-acerola-amadurecem-muito-bem.html>. Acesso em: 24 maio 2019.

MAINGUENEAU, D. **Gênese dos discursos**. Curitiba: Criar Edições, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

MELO, C. T. V. Representação da periferia e do centro em *Cidade dos homens*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0996-1.pdf>. Acesso em: 24 maio 2019.

PERLINE, G. *Cidade dos homens* estreia 2ª temporada e mostra as favelas pós-falência das UPPs do Rio. **O Estado de S. Paulo**, 31/12/2017. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,cidade-dos-homens-estreia-2-temporada-e-mostra-as-favelas-pos-falencia-das-upps-do-rio,70002134938>. Acesso em: 24 maio 2019.

_____. *Cidade dos homens* ganha nova temporada após hiato de 12 anos. **O Estado de S. Paulo**, 04/01/2017. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,cidade-dos-homens-ganha-nova-temporada-apos-hiato-de-12-anos,10000097941>. Acesso em: 24 maio 2019.

SERELLE, M. A televisão como meio híbrido no pensamento de Raymond Williams. **Revista Significação**, 43(45), 2016.

SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2002.

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

Filmografia

Cidade dos homens. Temporadas 5 e 6. Seriado. Direção: Regina Casé, Paulo Morelli, Kátia Lund, Fernando Meirelles, César Charlone, Cao Hamburger e Pedro Morelli. Produção: Central Globo de Produção e O2 Filmes. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2017-2018.



9

**VISIBILIDADE
JUSTIÇA PENAL
DOCUMENTÁRIO
ESTIGMA
ESTEREÓTIPO**

POLÍTICAS DE REPRESENTAÇÃO DO SISTEMA DE JUSTIÇA PENAL: OS CASOS DE *SEM PENA* E *JUSTIÇA*

Aline Silva de Senzi (ECA/USP)ⁱ
Caio Lamas (ECA/USP)ⁱⁱ



Ouçã a apresentação dos autores sobre o mesmo tema no Podcast do MidiAto (clique aqui)

Resumo

O artigo realiza uma análise comparativa entre os documentários *Sem pena* (2014) e *Justiça* (2004), com o objetivo de apontar as diferentes políticas de representação do sistema de justiça penal que se encontram inseridas nas narrativas fílmicas. Parte-se de autores como Hamburger, Mazzara, Goffman e Nichols para delimitar, nas visibilidades e invisibilidades evocadas, quais os estereótipos e estigmas que são colocados em circulação diante da gravidade da situação do encarceramento em massa da população negra, pobre e periférica no contexto brasileiro.

ⁱMestranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP e graduada em Comunicação Social (jornalismo) pela mesma instituição. Tem experiência profissional em comunicação. Codirigiu os documentários *Encruzilhada* (2016) e *incorpóreo / excorpóreo* (2013). E-mail: alinesenzi@gmail.com.

ⁱⁱDoutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA/USP. É professor do Centro Universitário Campo Limpo Paulista. Foi diretor e codiretor de curtas-metragens, como os documentários *Primeiro de Abreu* (2017), *Quarta de lutas* (2017) e *Sexta-feira: a luta continua* (2017). E-mail: caiotplamas@gmail.com.

Armas, mortes, viaturas, corpos estirados no chão, familiares em desespero, policiais na cena do crime. Muitas são as imagens que circulam, tanto no noticiário televisivo como no cinema nacional, que tematizam a violência urbana e a execução de crimes bárbaros que chocam a opinião pública. Filmes como *Notícias de Uma Guerra Particular* (1999), *Ônibus 174* (2002), *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003) e programas televisivos como *Aqui Agora* e *Cidade Alerta* colocam em evidência os dilemas de um país marcado pela desigualdade social.

Segundo o Atlas da Violência 2018, documento formulado pelo IPEA¹ e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) para a compreensão da violência no Brasil, 62.517 pessoas foram mortas por homicídio no país somente no ano de 2016. O relatório registra que, no período de 2006 a 2016, houve um aumento de 25,8% na quantidade total desse tipo de crime, número que até então não demonstra sinais de queda.

Enquanto isso, no mesmo ano a taxa de homicídios de negros² registrou diferença superior de duas vezes e meia em relação a de não-negros. Articulistas³ chegam a apontar como tamanha violência, marcada pela questão de raça e classe, chega a alcançar números que ultrapassam até mesmo a Síria, país que convive com o conflito armado há sete anos e registrou no período de 11 anos 500 mil assassinatos, enquanto no mesmo período o Brasil alcançou 553 mil.

¹Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/9/atlas-2018>. Acesso em: 04 out. 2019.

²O grupo de negros é constituído de sujeitos pretos e pardos. O de não-negros de brancos, amarelos e indígenas.

³Dados retirados de artigo de Josias de Souza escrito para o UOL. Disponível em: https://josiasdesouza.blogosfera.uol.com.br/2019/03/13/chacina-em-escola-e-sinal-de-crise-de-civilidade/?fbclid=IwAR1D-kzQYCEmtzAaSk-b5UEcuXaKfM_9MdyWT-NPQU8gwwhCsFMHCF-7HYHrs9Q. Acesso em: 04 out. 2019.

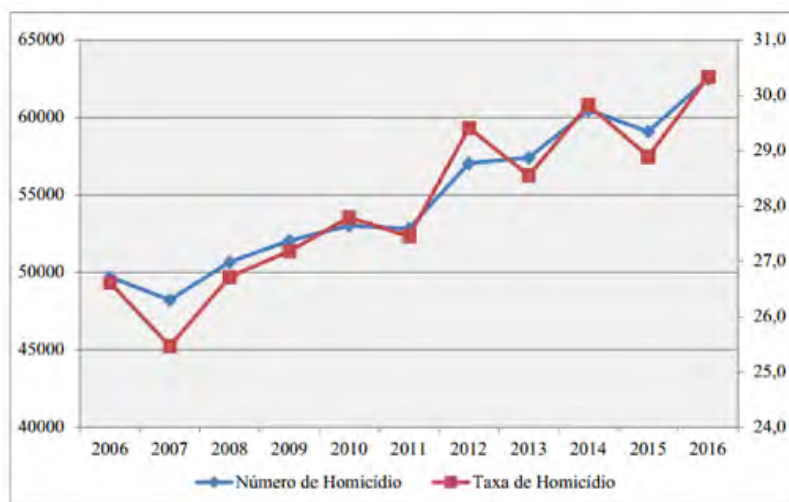
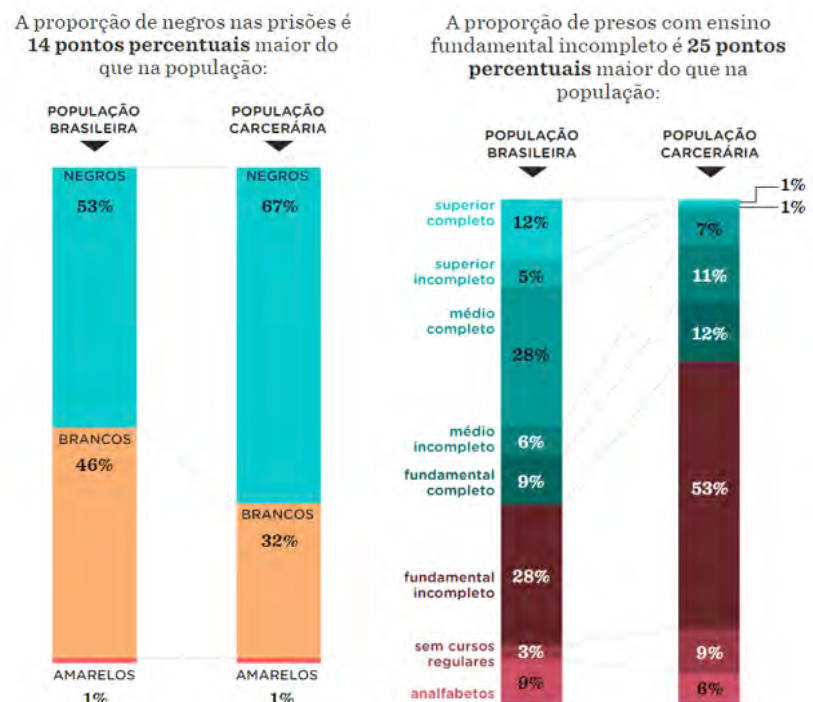


Gráfico 1: reprodução que aponta o número e taxa de homicídio entre 2006 e 2016. Fonte: Atlas da Violência 2018. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=33410&Itemid=432. Acesso em: 04 out. 2019.

Por outro lado, a situação do sistema prisional no país também é gravíssima, da mesma forma marcada por questões de raça e classe. Segundo o Anuário de Segurança Pública 2018⁴, 729.463 pessoas estavam encarceradas no ano de 2016. Desse total, 689.947 estavam no sistema penitenciário, ocupando as 367.217 vagas existentes, em uma proporção de duas pessoas por vaga. A superlotação convive com a grande quantidade de pessoas esperando julgamento, 37% do total de presos, e com diferenças marcantes no perfil da população carcerária: segundo dados do Infopen de 2014 divulgados pelo site Nexo⁵, 67% é constituída de negros, e 53% tem o ensino fundamental incompleto.



⁴Disponível em: <http://www.forumseguranca.org.br/publicacoes/anuario-brasileiro-de-seguranca-publica-2018/>. Acesso em: 04 out. 2019.

⁵Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/grafico/2017/01/18/Qual-o-perfil-da-popula%C3%A7%C3%A3o-carcer%C3%A1ria-brasileira>. Acesso em: 04 out. 2019.

Gráficos 2 e 3: reprodução de gráficos que analisam o perfil da população carcerária no país. Retirado de: <https://www.nexojornal.com.br/grafico/2017/01/18/Qual-o-perfil-da-popula%C3%A7%C3%A3o-carcer%C3%A1ria-brasileira>. Acesso em: 03 jul. 2019.

Diante de tal quadro, chama atenção a falta de filmes e programas televisivos que abordam o sistema de justiça penal, em contraponto ao excesso de representações que circulam em referência a crimes violentos. Embora os espectadores

tenham se habituado a imagens de tribunais com o Escândalo do Mensalão (2005-2006) e com o julgamento que culminou na prisão controversa do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2017-2018), são poucos ainda os longas-metragens brasileiros e os programas televisivos que se propõem a abordar de forma mais detalhada os julgamentos, seus agentes e rituais de poder.

Todos os dados acima apontados motivaram a escrita do presente artigo. Como a mídia audiovisual brasileira representa o sistema de justiça? Quais são as representações mais críticas à Justiça? E, mais especificamente, qual o lugar do cinema documentário nacional nessa empreitada?

Para começar a responder tais questões – que demandariam, para uma resposta aprofundada, uma pesquisa mais extensa – escolhemos dois documentários que tematizam o sistema de justiça: *Justiça* (2004), dirigido por Maria Augusta Ramos, e *Sem pena* (2014), dirigido por Eugênio Puppó. Ambas as produções têm como proposta abordar a Justiça por uma perspectiva alternativa à da mídia hegemônica, especialmente à televisão, ao mesmo tempo em que apostam em abordagens divergentes entre si, apontando para diferentes modos de representação desse tema.

As análises a seguir têm como um de seus pressupostos teóricos a centralidade dos conceitos de *estereótipo* e *estigma* para a compreensão das narrativas e as maneiras a partir das quais articulam diferentes recursos com o fim de apresentar na tela sujeitos socialmente marginalizados. Por conta disso, primeiramente teremos como foco *Sem pena*, filme em que essas questões são colocadas de modo mais evidente, e depois priorizaremos *Justiça*, apesar da ordem temporal de lançamento ter sido inversa.

Sem pena e o labirinto da justiça

Sem pena, documentário vencedor do Prêmio de Melhor Filme pelo Júri Popular no 47º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, é um longa-metragem idealizado por Marina Dias,

⁶Material disponível em: <http://www.sem-pena.com.br/informacoes/impressa/>. Acesso em: 04 out. 2019.

⁷Mais informações disponíveis no site: <http://www.iddd.org.br/>. Acesso em: 04 out. 2019.

⁸Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2120_0.pdf. Acesso em: 20 out. 2019. Esse e outros dados do cinema brasileiro podem ser retirados do site do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, divisão da Agência Nacional do Cinema (Ancine), disponível em <https://oca.ancine.gov.br/cinema>. Acesso em: 20 out. 2019.

⁹O número foi obtido somando a quantidade total de visualizações das páginas oficiais do IDDD, da produtora Heco Filmes bem como de outras páginas não oficiais que, durante última checagem feita para a escrita deste artigo, estavam offline. O filme pode ser assistido na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=NcuCPkp8SHY>. Acesso em: 04 out. 2019.

¹⁰O modo expositivo, que segundo Nichols (2016) apresenta argumentos sobre um determinado assunto do mundo histórico em uma estrutura retórica, deixa a estética e poética em um segundo plano, o que não se encaixa com o filme como veremos adiante.

¹¹Retirado de: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2014/09/18/diretor-de-filme-sobre-falhas-da-justica-diz-que-fugiu-do-estilo-datena.htm>. Acesso em: 04 out. 2019.

ex-presidente do Instituto de Defesa do Direito de Defesa (IDDD). O Instituto é uma organização da sociedade civil que busca, nas palavras do material de divulgação do filme, “fomentar na sociedade e em instituições do estado a ideia de que todos têm direito a uma defesa de qualidade, à observância da presunção da inocência, a um processo justo, ao cumprimento da pena imposta de forma digna e ao pleno acesso à Justiça⁶”. Trata-se de uma organização que busca o fortalecimento do direito de defesa, atuando em várias frentes, uma delas voltada à conscientização da sociedade sobre os problemas do sistema carcerário brasileiro⁷.

Isso já é suficiente para saber que, em *Sem pena*, o intuito é antes de tudo criticar o sistema de justiça, sobretudo o penal. O propósito ativista do documentário fica evidente em sua forma de distribuição: apesar de ter alcançado a singela bilheteria de 7.434 pessoas⁸, seu mais numeroso público se encontra na plataforma YouTube, em que é disponibilizado gratuitamente e na íntegra, chegando a obter 178.929 visualizações⁹. São numerosas também as exibições em universidades e eventos ligados ao tema do sistema de justiça e do encarceramento em massa, mesmo após quatro anos de seu lançamento no circuito comercial.

O modo de representação dessas questões, por sua vez, caracteriza uma narrativa *sui generis*, que desafia mesmo qualquer tentativa de classificação¹⁰. Como contraponto, o diretor e montador Eugênio Puppo, de *Ozualdo Candeias e o cinema* (2013) diz evitar ao máximo o estilo de narrativa de programas sensacionalistas de televisão voltados ao tema da criminalidade: “Sempre falo desses programas que usam a violência como entretenimento, tipo Datena. Sentimos necessidade de fugir disso. Não pegamos nenhum caso emblemático, como o da Suzane von Richthofen. Nosso foco é o cidadão comum, que sofre arbitrariedades todos os dias¹¹”.

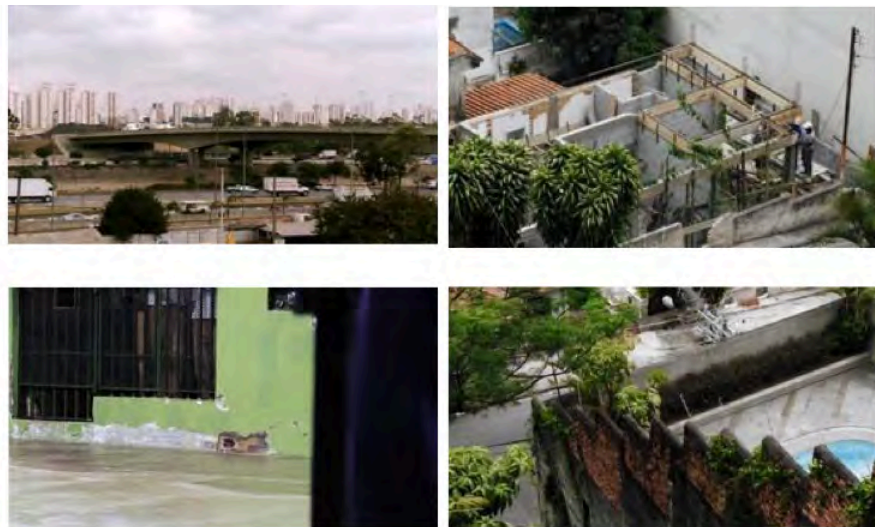
É com o foco nos cidadãos comuns que o documentário entrelaça uma série de entrevistas com diferentes personagens envolvidos em uma complexa teia de relações, anterior à própria violência do presídio, para compor um mosaico maior

de arbitrariedades e exclusão. Presos, ex-presos, familiares, advogados, juízes, promotores e outros profissionais do sistema de justiça foram entrevistados nas 278 horas de material bruto, montados de maneira a caber na 1 hora e 23 minutos de duração final.

Esses entrevistados, entretanto, nunca são apresentados no *campo*¹² da imagem. Permanecem como vozes sem corpo, inclusive sem qualquer tipo de legenda que os identifique¹³. Enquanto isso, vemos nas imagens outros objetos e situações, todos eles signos das questões retratadas ou do próprio sistema de justiça. Antes mesmo de qualquer depoimento, o filme nos apresenta em sua abertura uma série de imagens aparentemente desconexas, mas que já introduzem o espectador para as questões a serem levantadas.

¹²O fato de a imagem no cinema ser bidimensional e limitada por um quadro, segundo Aumont (1995), não impede que os espectadores de um filme vejam uma imagem nele como uma porção de espaço de três dimensões análogo ao espaço real no qual vivemos. O espectador, quando assiste a um filme, está diante de um espaço imaginário, também denominado espaço fílmico, que inclui não somente aquilo que se vê, denominado pelo autor de campo, mas também aquilo que não se vê, denominado fora de campo.

¹³O nome e imagem dos entrevistados são disponibilizados somente no final do filme, quando da inserção dos créditos.



Imagens 1-4: imagens retiradas da sequência inicial do longa-metragem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2pctKmjMigQ>. Acesso em: 25 out. 2018.

Tal mosaico, construído a partir da montagem, direciona nosso olhar para *estruturas* no lugar de *sujeitos*. O muro, a cela, o edifício em construção, a ponte e outros edifícios apontam para uma certa sensação de impessoalidade, que vem a se confirmar ao longo da película. Algemas, armas, chinelos, tribunais, malhetes, fachadas de prédios, corredores

de presídios e muitos outros elementos buscam chamar a atenção para instituições e seus rituais de poder. Como não vemos no campo quem está falando, nem temos acesso a seus nomes, somos obrigados a imaginar o perfil de quem fala. E esse perfil tende no mais das vezes a se constituir em *estereótipos* de sujeitos os mais diversos, entendidos a partir da concepção sugeridas por Mazzara (1999) e Lippmann (2017): formas rígidas a partir das quais vemos os objetos, sujeitos e acontecimentos do mundo.

Segundo Mazzara uma primeira definição do termo é antiga e está inserida na atividade tipográfica: desde o final do século XVI, teria sido utilizado para indicar a reprodução de imagens por meio de formas rígidas. Tal definição estaria presente já na raiz da palavra, retirada do grego: *stereòs*, cujo significado é rígido, e *tùpos*, referente à impressão. Sua primeira utilização fora do contexto tipográfico teria sido adotada pela psiquiatria, referindo-se a comportamentos considerados patológicos, caracterizados pela repetição constante de gestos e palavras.

Seria somente a partir de 1922 que o termo iria adquirir outros contornos, com a publicação de *Opinião Pública*, livro do jornalista estadunidense Walter Lippmann que se tornou referência no campo da Comunicação e das Ciências Sociais. Partindo de algumas observações ligadas ao contexto do fim da Primeira Guerra Mundial, Lippmann identificou os estereótipos como parte fundante de nossa percepção. São eles que permitem estabelecer critérios de distinção e estabilidade em um mundo caótico e desafiador:

Na maior parte dos casos nós não vemos em primeiro lugar, para então definir, nós definimos primeiro e então vemos. Na confusão brilhante, ruidosa do mundo exterior, pegamos o que nossa cultura já definiu para nós, e tendemos a perceber aquilo que captamos na forma estereotipada para nós por nossa cultura (LIPPMANN, 2017, p. 92).

Esse seria o motivo por que, segundo o autor, pessoas comumente só se recordem de uma paisagem se esta for semelhante àquela presente na pintura pendurada em suas salas de estar. Ou a razão por que, em uma simples descrição de uma briga observada momentos antes, os relatos sejam em grande parte imprecisos ou com elementos que não estavam presentes na ocasião. Um simples relato, que em teoria deveria apresentar dados e constatações, frequentemente transfigura os acontecimentos a partir de estereótipos fornecidos pela mídia, pela arte, por códigos morais e grupos específicos.

Longe de serem abstratos e pouco impactantes, os estereótipos orientam de forma concreta nossa ação no mundo. Atos de discriminação e exclusão, como também de acolhimento e inclusão, são baseados nas imagens que criamos a partir de ideias de objetos, sujeitos e acontecimentos. Mazzara chega a destacar a relação íntima que os estereótipos têm com os preconceitos. O estereótipo

en la práctica constituye lo que podríamos llamar el *núcleo cognitivo del prejuicio*, es decir, el conjunto de las informaciones y creencias respecto a una cierta categoría de objetos, reelaborada en una imagen coherente y tendencialmente constante, en condición de sostener y reproducir el prejuicio frente a ellos (MAZZARA, 1999, p. 14).

O preconceito, entendido como “tendência a pensar (y actuar) de forma desfavorable frente a un grupo” (MAZZARA, 1999, p. 16), embasa ações concretas de dominação e violência, aplicadas sobretudo a segmentos sociais estigmatizados, como o da população carcerária. Dessa maneira, uma vez que não nos revela a imagem dos entrevistados, *Sem pena* obriga o espectador a imaginá-los a partir do vocabulário que é empregado. Sabemos por meio de certos termos que estamos ouvindo alguém que trabalha no sistema de justiça; alguém de classe média que foi preso injustamente; alguém que pensa o sistema de justiça, mas está fora dele; e outros atores que, juntos, formam um mosaico de estereótipos provocados na tensão visibilidade/invisibilidade.



Imagens 5-8: exemplos dos signos apresentados ao longo do filme.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2pctKmjMigQ>.
Acesso em: 25 out. 2018.

Essa dificuldade de chegar até os sujeitos que falam se relaciona com outros estereótipos presentes ao longo dos depoimentos. *Assaltante, ladrão, alemão, preso* aparecem com certa frequência, marcando o debate de forma transversal. Visíveis mas ao mesmo tempo ocultos pela câmera, os quase-sujeitos que aparecem na narrativa reforçam um dos eixos temáticos nodais do filme: a ineficiência do sistema de justiça. Tal ineficiência está na própria cadeia, escola do crime incapaz de recuperar aqueles que nela adentram; na grande quantidade de presos que aguardam julgamento, geralmente por pequenos delitos, sem qualquer direito de defesa; nos infindáveis processos em curso, em referência kafkiana a um sistema labiríntico onde os departamentos não conversam entre si e os réus se tornam vítimas; no sofrimento dos familiares, submetidos a uma rotina imprevisível que os penaliza no simples ato da visita nos presídios; na formação do Primeiro Comando da Capital (PCC), facção de grande poder que acabou com as disputas internas entre os presos, melhorando, ainda que de forma precária, a condição de boa parte deles.

As ações de repressão, dessa forma, apontam para uma conjuntura cujas maiores vítimas são jovens, pobres e

negros, em um *apartheid* não oficial que nega, em sua sede punitivista, a origem social de todo crime. Sempre presente está um sentimento de vingança, motor de todo um sistema corrompido, e que oculta de forma conveniente outros delitos e litígios que não lhe interessam: a cola na prova da faculdade, a distribuição injusta do dinheiro e dos bens. Há todo um processo de desumanização, na fala e na imagem, que nos leva à formação do *estigma* do preso e da população pobre. O conceito aqui é entendido a partir da perspectiva de Goffman (1978): uma característica depreciativa atribuída a determinado grupo social, reduzindo os sujeitos que o compõem e retirando-lhes outras características que os tornariam seres humanos completos. Assim, um preso não é mais um ser humano com medos, desejos, anseios e frustrações, mas tão somente um ser violento e incontrolável, a quem caberia aplicar medidas disciplinares e de restrição de liberdade.

É importante observar que, segundo o autor, nem todos os atributos indesejáveis podem ser considerados estigmas, somente aqueles que provocam uma tensão entre a *identidade social virtual* – expectativas que construímos de determinadas categorias sociais – e a *identidade social real* – atributos reais da pessoa a que fazemos referência. Se pensarmos que a *identidade social virtual* é constituída prioritariamente por estereótipos, constatamos que estes estão na base da formação de estigmas sobre certos sujeitos sociais. Há que se destacar ainda como os estigmas apresentam um forte elemento relacional, tal como explicitado por Goffman:

O termo estigma será usado em referência a um atributo profundamente depreciativo, mas o que é preciso, na realidade, é uma linguagem de relações e não de atributos. Um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem, portanto ele não é, em si mesmo, nem honroso nem desonroso (GOFFMAN, 1978, p. 13).

Assim, só há o estigma do criminoso e do preso porque há outros sujeitos que, ao contrário, preenchem certas expectativas

sociais, nesse caso marcadas por questões de raça e classe. Essa teia relacional de estereótipos e estigmas é evidenciada nos momentos finais do filme, em que somos levados a uma audiência. Juiz, representante do Ministério Público, advogado e testemunha versam sobre um delito, cuja ré é alguém distante do estereótipo do bandido: uma senhora chamada Dona Sônia, acusada de tráfico de drogas. A arguição da testemunha se debruça sobre o local em que fora apreendida uma quantidade de droga, atribuída à Dona Sônia pela polícia. O ambiente é caracterizado como lugar de passagem de diferentes pessoas, de trabalhadores a *vagabundos*. A testemunha relata o espanto que teve ao ver Dona Sônia, uma avó dedicada e sem histórico de ações violentas, ser levada por policiais depois de uma ação no local.

No *campo* da imagem vemos um espaço fragmentado, claustrofóbico, com abundância de primeiros planos de todos os envolvidos, em que há pela primeira vez o rosto daqueles que falam, com uma exceção: a própria Dona Sônia, que aparece de costas para a câmera. Ao diferenciar dessa forma a representação dos sujeitos envolvidos, o documentário reforça a cisão que há entre ré e demais atores do ritual jurídico: se a estes é facultado o direito de ter um rosto, signo de uma personalidade própria, à ré isso não é permitido, uma vez que sofre de um estigma e, portanto, tem a sua humanidade negada.



Imagens 9-12: imagens da audiência que encerra o documentário.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2pctKmjMigQ>.
Acesso em: 01 nov. 2018.

A arguição continua, e se alega que a fronteira entre um e outro barraco, onde teria sido apreendida uma quantidade de droga, não é clara, e que possivelmente esse produto teria sido lançado na frente da casa de Dona Sônia por algum traficante. Em meio aos argumentos, é concedida a palavra à acusada, que reforça ainda mais a cisão acima apontada. Em contraposição à fala incisiva do juiz, a ré apresenta um tom de voz titubeante, lacônico, e a todo momento nega qualquer tipo de participação nos delitos atribuídos a ela.

A audiência termina com sua absolvição. Isso, entretanto, não é o suficiente para devolver sua humanidade e superar o estigma de pessoa suspeita: na conversa posterior entre juiz e representante do Ministério Público, fica clara uma desconfiança em relação à inocência de Dona Sônia. Sua pobreza seria um indício, ainda que não comprovado, de uma possível aproximação dela com o narcotráfico. “Quem não deve não teme”, afirma o juiz que, com tom moralizante, defende a atuação do sistema penal nesse caso, alegando a estratégia do narcotráfico de utilizar pessoas de perfil pouco suspeito para traficar e cometer outros atos proibidos pela lei. Ao deixar esse momento para a parte final do longa-metragem, *Sem pena* reforça a importância de estereótipos e estigmas para a própria manutenção do sistema de justiça.

Justiça e o teatro do sistema

O documentário *Justiça* (2004), dirigido por Maria Augusta Ramos, apresenta o sistema judiciário penal brasileiro a partir das salas de audiência do Fórum do Rio de Janeiro. Interessada em realizar um documentário que tematizasse as questões da violência e tensão urbanas na sociedade brasileira, a diretora optou pela abordagem centrada no sistema penal após acompanhar uma amiga acadêmica no Fórum da capital fluminense e observar aquilo que ela chamou de o “teatro da justiça” (RAMOS, 2018).

O filme é uma coprodução entre a Holanda – onde habita –, e o Brasil, com parceria da produtora carioca Limite. Tal qual

muitos dos filmes de Maria Augusta Ramos, *Justiça* obteve recepção positiva no circuito de festivais internacionais. Foi vencedor de prêmios de expressão, como o Grand Prix do Festival Visions du Réel (2004), na França; o Prêmio de Melhor filme no Festival Internacional de Cinema Feminino de Bordeaux La Vague d'Or (2004); o Prêmio da Anistia Internacional no Festival Internacional de Documentários de Copenhagen (2004); Melhor Filme no Festival Internacional de Documentário de Taiwan (2004), entre outros¹⁴. No cenário nacional, foi lançado em circuito comercial em janeiro de 2004 e alcançou 28.635 espectadores¹⁵.

Ainda que não tenha tido uma bilheteria tão expressiva, *Justiça* teve repercussão positiva por parte da crítica e entre profissionais do direito pela originalidade de sua temática, levando ao público não-especializado um cotidiano pouco visível do lado de fora das paredes dos edifícios judiciários. O filme teve seu lançamento em meio a um contexto em que eram atribuídas à violência e às populações periféricas urbanas o protagonismo em diversas produções audiovisuais brasileiras de renome – fosse em documentários, como *Notícias de Uma Guerra Particular* (1999) e *Ônibus 174* (2002), ou em filmes de ficção, como *Cidade de Deus* (2002) e *Carandiru* (2003)¹⁶.

As classes populares sempre foram uma categoria importante ao cinema brasileiro, marcadamente a partir da década de 1960, com o Cinema Novo. No entanto, houve um declínio dessas representações durante os anos de ditadura e a conturbada década de 1980. Quando retorna às telas com a Retomada, a partir de meados dos anos 1990, esse cinema vem acompanhado de características distintas daquelas que marcaram o modelo sociológico (BERNARDET, 2003) dos filmes dos anos 1960, em que a posição do cineasta e do “outro” retratado eram bastante marcadas, especialmente pelo uso da voz over.

Em muitas dessas novas produções, havia fortemente uma ideia de “dar voz ao outro” em oposição ao modelo anterior de “falar por aqueles que não têm voz”, em uma tentativa

¹⁴Verbetes da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67360/justica>. Acesso em: 04 out. 2019.

¹⁵Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição 1995 a 2018. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102_0.pdf. Acesso em: 10 mar. 2019.

¹⁶Cf. Hamburger (2007).

de evitar a coisificação do sujeito da experiência, a quem anteriormente era negada a fala, e colocá-lo também como sujeito do discurso¹⁷. Em *Notícias de uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles, por exemplo, são entrevistados policiais, traficantes e moradores do bairro, mostrando o ponto de vista das pessoas que compõem as diferentes partes envolvidas pelo narcotráfico.

Nesses documentários, assim como em muitos outros do final da década de 1990 e início dos anos 2000, a entrevista é a principal ferramenta de construção narrativa. A voz *over* e seu modelo de “voz-de-Deus”, predominante nos anos 1950 e 1960, são praticamente banidos do documentário ao passo que “após esse momento criador de um então novo cinema falado, a entrevista se generalizou e tornou-se o feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo” (BERNARDET, 2003, p. 285). *Justiça* se destaca entre outros documentários da época por recusar tanto o modelo sociológico da “voz-de-Deus” quanto a ideia de “dar voz” por meio de entrevistas, adotando como modelo, por sua vez, outro estilo que emergiu na década de 1960, o do chamado *cinema direto*.

Bill Nichols (2016) demonstra como as estratégias e estilos empregados nos documentários variam ao longo do tempo, pela mudança tanto nos modos do discurso expositivo como pelo campo do debate ideológico. O cinema direto surge na década de 1960 em oposição ao modelo expositivo (NICHOLS, 2016, p. 174) até então predominante. Naquele momento, uma geração de documentaristas, aproveitando-se das novidades tecnológicas que levaram ao uso das câmeras portáteis e ao som direto, buscou um cinema que recusava essa presença tão ostensiva da voz do diretor em favor daquilo que caracterizavam como a observação da experiência vivida, sem intervenção direta do cineasta na cena que se passa diante da câmera.

Por esse motivo, esse modo de representação é chamado de observativo (NICHOLS, 2016, p. 181). Nele, o cineasta abdica tanto de um controle maior sobre a cena no momento de

¹⁷Teixeira (2003) faz uma discussão sobre a predominância do uso da entrevista como uma tentativa de “dar voz” no cinema brasileiro a partir da década de 1990, em que critica essa concepção uma vez que o cineasta se mantém como o dono do discurso e, portanto, essa ação representaria uma “tomada de voz”.

sua gravação quanto de recursos comumente utilizados na pós-produção, como trilhas sonoras, voz over e intertítulos. A preferência é direcionada aos detalhes capturados pela câmera, tais quais gestos e ruídos ambientes. O modo observativo muitas vezes privilegia uma narrativa que se preocupa com o envolvimento com os atores sociais e evita conduzir a interpretação dos eventos representados.

Como na ficção, as cenas costumam revelar aspectos de caráter e individualidade. Fazemos inferências e tiramos conclusões baseados no comportamento que observamos ou ouvimos. O isolamento do cineasta na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e faz (NICHOLS, 2016, p. 183).

Em *Justiça*, a ideia de “dar voz” a partir de entrevistas é, portanto, substituída por um modelo em que é reduzida a intervenção direta de sua diretora. Seu efeito, contudo, não é tanto o de se aproximar àquela que seria a realidade objetiva do mundo histórico, mas, sobretudo, o de fazer emergir a complexidade de sujeitos que compõem a teia de relações de um sistema de justiça penal que os torna invisíveis e, assim, autoriza e alimenta o quadro de violência urbana e injustiça social, contribuindo para a criminalização da pobreza e o encarceramento em massa.

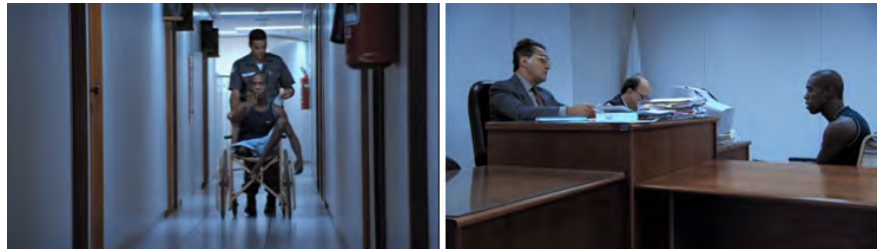
Desse modo, *Justiça* se insere em uma discussão acerca da imagem e de sua relação com as visibilidades e invisibilidades. Em um mundo em que o audiovisual ganha cada vez mais espaço, a imagem ganha crescente importância no que concerne às distribuições desiguais da sociedade.

Na sociedade dos meios de comunicação de massa, do predomínio do audiovisual, a cidadania plena é definida pelo direito do ver e de ser visto. Se, no passado, ao fazer referência ao abismo entre as elites e o povo, falava-se dos que tinham ou não tinham voz, hoje, fala-se cada vez mais, dos

que possuem ou não possuem visibilidade. Nesse sentido, é a imagem mais do que a palavra, o espectador, mais do que o ouvinte ou o leitor, que servem de ponto de partida quando se trata de refletir sobre a necessidade de alterar a distribuição de papéis e competências hierarquicamente estabelecidos (FIGUEIREDO, 2012, p. 113).

A invisibilidade gerada e sustentada pelo sistema judiciário é apontada logo na sequência inicial do documentário. *Justiça* se inicia com um homem em uma cadeira de rodas sendo transportado a uma sala de audiência. Após o corte, ele aparece diante de um juiz e sua cadeira de rodas já não está mais tão visível no quadro, ocultada pela mesa que compõe o cenário. Sentado em uma posição superior ao réu, o juiz lhe questiona a respeito da acusação de assalto. O homem afirma sua inocência, explica o motivo para estar na cena do crime e narra a abordagem dos policiais, o que não é finalizado porque o juiz lhe interrompe e passa a conduzir os procedimentos legais, como encaminhá-lo a uma defensora pública.

O homem questiona se seria possível que o juiz o autorizasse a ser direcionado a um hospital em vez de ser levado ao presídio, devido às dificuldades de executar tarefas diárias básicas em um ambiente sem acessibilidade. O juiz aponta que seria necessária uma recomendação médica para tal, uma vez que isso seria “assunto médico e não assunto de juiz”. A sessão parece concluída e vemos alguém apoiar as mãos para transportá-lo de volta. Nesse momento, o juiz lhe pergunta se ele já estava na cadeira de rodas quando houve o assalto. Quando essa informação é confirmada pelo homem, a voz do juiz – não mais em campo – apresenta irrefutável surpresa diante do absurdo de que alguém com seu tipo de restrição de mobilidade pudesse ter cometido aquele crime. Ainda assim, conclui que a defensora pública conversaria com ele para averiguar os direitos que acha que lhe caberiam. Somente, então, vemos uma cartela com os dizeres *justiça*, em letras minúsculas.

Imagens 13-14: imagens da sequência inicial de *Justiça*

O homem – negro, pobre, morador de uma região periférica – corresponde às expectativas sociais do criminoso, estigma que se impôs à sua real imagem e foi perpetuado por diversos agentes ao longo da cadeia do sistema – dos policiais ao juiz. A única ruptura se deu pela fala do homem ao reivindicar o que poderia ser atrelado ao princípio da dignidade da pessoa humana. Já está armado, assim, logo de início o grande teatro do sistema de justiça, em que os atores sociais desempenham papéis bem determinados em uma peça cujo fim já está prescrito.

Outros espaços compõem esse cenário, como seus corredores, salas e até mesmo celas superlotadas onde permanecem os presos enquanto aguardam seu julgamento. No entanto, as salas de audiências são representadas em *Justiça* como o grande palco para que os rituais desse sistema sejam encenados, evidenciando as tensões sociais entre seus atores. Esses atritos estão intimamente relacionados com a própria violência urbana, uma vez que a busca pela visibilidade, negada pelo estigma, serve como motivação para que a população marginalizada – sobretudo a mais jovem – busque na criminalidade uma maneira de autoafirmação. Como aponta Souza (2010):

O jovem impedido do acesso aos bens essenciais e simbólicos reconhecerá no envolvimento com a criminalidade uma possibilidade de também existir, de se tornar visível. Essa questão torna-se vital para entendermos não apenas como se configura tal envolvimento, como também, a “invasão” desses setores marginais na produção de cinema, na produção de documentários (SOUZA, 2010, p. 126).

A questão da visibilidade é igualmente central para entender a representação do sistema judiciário em *Justiça*. Esther Hamburger (2003) aponta que certas convenções determinam assuntos e pessoas que gozam de visibilidade no campo midiático, assim como a construção de suas representações. A imprensa escrita, a televisão, o cinema, o rádio e a internet, portanto, têm uma posição de privilégio na determinação do visível e invisível. Desse modo, o documentário de Maria Augusta Ramos se insere naquilo que Hamburger chama de “o jogo entre o visível e o invisível [que] vai definindo e redefinindo os contornos dos assuntos públicos e privados em uma ordem social que insiste em se estruturar em torno da desigualdade” (HAMBURGER, 2003, p. 51).

Em *Justiça*, as disputas pelo visível são delimitadas pela tensão entre os rituais das salas de audiência e o que se passa em cena por trás das cortinas desse teatro. Se o teatro contribui para a invisibilidade das pessoas inseridas no sistema penal, o documentário busca resgatar sua visibilidade pela tentativa de desconstrução dos estigmas e estereótipos. Partindo das salas de audiência, *Justiça* continua a acompanhar os atores sociais que integram as diferentes engrenagens do sistema, observando-os em diversos momentos de suas vidas para mostrar a “cadeira de rodas”, ou seja, aquilo que é ocultado no palco do sistema.

São os sujeitos, então, que conduzem a narrativa do filme. Dentre os principais personagens observados estão dois réus, Carlos Eduardo, preso em flagrante por roubo de carro; e Alan Wagner, jovem em conflito com a lei acusado de associação com outras pessoas criminosas e de posse de drogas e armas; assim como a defensora pública Maria Ignez Kato; o juiz Geraldo Luiz Mascarenhas Prado; e a juíza Fátima Maria Clemente, promovida ao cargo de desembargadora ao final do documentário. O espaço do documentário é partilhado por todos esses personagens, com protagonismo maior dado a três dos atores que compõem o tripé do sistema penal representado: Carlos Eduardo (réu), Ignez (defensora) e Geraldo Luiz (juiz) – no filme, a figura do promotor não assume muita importância.

O caso de Carlos Eduardo é apresentado ao longo do documentário e envolve a maior parte dos atores sociais, que aparecem entrelaçados – Fátima era a juíza do caso antes de ser promovida, Ignez é sua defensora. *Justiça* mostra também um lado ainda menos visível nessas relações, o do peso que recai sobre as famílias dos réus ao longo dos demorados julgamentos, representado pela mãe e pela namorada grávida de Carlos Eduardo. Com a câmera estática, na altura dos olhos e a uma distância média dos atores sociais, são registrados momentos íntimos de suas vidas, desde sua mãe buscando o consolo na religião até o nascimento do filho de Carlos Eduardo.

Nessas cenas que se desenvolvem fora do Fórum, normalmente é o silêncio que impera: na espera na fila para entrar no presídio, ou na espera pelo parto do filho; no aguardo da sentença e no choro que irrompe após ouvi-la. O silêncio e o tempo da montagem dão espaço, no entanto, para que suas imagens preencham o *campo*. Embora não seja possível afirmar que há uma preocupação com a construção de personagens complexos no documentário, *Justiça* sensivelmente faz emergir individualidades dessas pessoas.

Cada um dos atores representados, entretanto, ocupa um determinado espaço nesse sistema e *Justiça* busca representar o contraste das desigualdades sociais também em sua montagem. A diretora acompanha o juiz e a defensora em seus deslocamentos para casa feitos de carro – com crianças que fazem malabares na rua enquanto aguardam no semáforo –, em contraponto ao trajeto feito de ônibus e a pé pela namorada de Carlos Eduardo.



Imagens 15-18: imagens dos diferentes sujeitos de *Justiça* em suas residências e bairros

Essa sequência se dá em um plano aberto em que ela se vê pequena diante da magnitude do cenário da favela carioca onde mora. O longa transita também entre momentos das famílias do juiz, da defensora e da namorada de Carlos Eduardo para suas casas, cujas estéticas revelam suas desigualdades, cenas igualadas apenas pela presença dos televisores ligados e seus enunciados em torno da violência urbana no Rio de Janeiro marcados por estereótipos.

Nessas cenas contrastantes, o documentário também apresenta diferentes visões em torno da violência urbana e do sistema penal. Enquanto Ignez fala com sua família sobre a sensação de estar “enxugando gelo” em um sistema que encarcera cada vez mais gente, que “quem está preso mesmo é só pé de chinelo”, e que os juízes condenam “sempre que pode[m]”, seguindo uma visão sublimada de salvação, a cerimônia de posse da desembargadora reforça essa última opinião com uma fala que destaca a importância do papel da juíza no combate à violência. Em uma cena gravada em um plano aberto – que evidencia a arquitetura muito mais imponente se comparada ao restante dos ambientes vistos até então, com o ponto de fuga do quadro ocupado por um crucifixo –, a desembargadora é elogiada enquanto uma

figura idealizada da ética e da moral, sob comandos de “basta de inércia, covardia, terror e poder dos criminosos”.



Imagem 19: imagem da cerimônia de posse da desembargadora Fátima Maria Clemente em *Justiça*

Por meio dessa costura de diversas posições desempenhadas pelos atores sociais, *Justiça* não propõe um discurso único e sim apresenta um sistema complexo marcado por uma constante tensão provocada por abismos sociais. Se a presença da diretora em cena é reduzida a fim de fazer emergir as individualidades, a montagem coloca em evidência essa tensão a partir de seus contrastes e, assim, traz à tona as disputas de visibilidades e invisibilidades do sistema e das políticas de representação no documentário.

Considerações finais

Tanto *Justiça* quanto *Sem pena* levantam a temática do sistema de justiça penal sob a ótica de suas estruturas desumanizadoras, a partir das relações estabelecidas entre os vários personagens que o compõem. Não se concentram em apenas uma única peça dessa engrenagem, propondo um olhar amplo sobre os julgamentos, prisões

e as diferentes instâncias de um sistema cujo objetivo final é o de penalizar certos sujeitos em detrimento de outros. Os estereótipos e estigmas aparecem como componentes centrais dessa engrenagem, na medida em que invisibilizam o réu e impossibilitam um julgamento justo. O modo como a tensão visibilidade/invisibilidade é representada, entretanto, apresenta diferenças marcantes.

Em *Justiça*, Maria Augusta Ramos se coloca por trás das cortinas do *teatro da justiça*, possibilitando que a ação ocorra no palco das audiências públicas com mínima interferência da diretora e, assim, permitindo uma pluralidade maior de discursos sobre o tema. A temporalidade aqui é construída de maneira a valorizar a ação dos próprios atores inseridos no teatro, entendidos como agentes de um sistema e sua corrupção interna. Já *Sem pena* possui uma unidade em sua crítica ao sistema penal, construída pela montagem do documentário. Seu diretor e montador, Eugênio Puppó, intervém a todo momento na narrativa, não somente pela costura coesa das entrevistas, mas principalmente por um elaborado jogo de sobreposição de signos. O mosaico de *Sem pena* acaba por esconder seus sujeitos, o que, por sua vez, coloca em evidência a invisibilidade forjada e imposta por um sistema judicial em que estereótipos ditam sentenças.

A questão da visibilidade e dos estigmas também é central a *Justiça*, porém, nesse filme, ela se dá pela observação desses sujeitos e suas subjetividades fora do teatro. Se em *Sem pena* a narrativa culmina em uma cena na sala de audiência em que as políticas de visibilidade e invisibilidade tanto do sistema criminal quanto do documentário são postas à prova, em *Justiça* as salas de audiência servem como ponto de partida dessa disputa. O ano de 2018 foi aquele em que se registrou o recorde de lançamentos de longas-metragens da história do cinema brasileiro: 185 filmes, correspondendo a 38,54% do total¹⁸. Que o aumento da produção e de seu contato com o público dê oportunidade para o surgimento de novas representações do sistema de justiça, bem como outras formas de engajamento e resistência diante do agudo quadro da violência urbana na sociedade brasileira.

¹⁸Disponível em <https://oca.ancine.gov.br/mercado-audiovisual-brasileiro>. Acesso em 04 out. 2019.

Referências

AUMONT, J. (org.). **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

BERNARDET, J.-C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FIGUEIREDO, V. L. F. A partilha do espaço urbano e a questão do outro próximo: repercussões no discurso teórico e na ficção cinematográfica. **Revista Galáxia**, n. 24, dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/10413>. Acesso em: 04 out. 2019.

GOFFMAN, E. **Estigma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

HAMBURGER, E. Política da representação. **Contracampo**, n. 8, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i08.431>. Acesso em: 04 out. 2019.

_____. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 78, jul. 2007.

IPEA – INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA; FBSP – FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Atlas da Violência 2018**. Rio de Janeiro: Ipea, 2018. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=33410&Itemid=432. Acesso em: 04 out. 2019.

LIPPMANN, W. **Opinião pública**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

MAZZARA, B. M. **Estereótipos y prejuicios**. Madri: Acento Editorial, 1999.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2016.

RAMOS, Maria Augusta. O teatro da Justiça. **Temporal-prática e pensamento contemporâneos**, v. 2, n. 3, 2018. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/temp/article/view/24469>. Acesso em: 04 out. 2019.

SOUZA, G. O social bate à porta do audiovisual: o debate sobre violência urbana a partir do documentário Notícias de uma Guerra Particular. **Doc On-line**, n. 8, ago. 2010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3712481.pdf>. Acesso em: 04 out. 2019.

TEIXEIRA, F. E. Enunciação do documentário: o problema de dar a voz ao outro. In: FABRIS, M. [et al.]. **Estudos Socine de Cinema**. Ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003.

Filmografia

Carandiru. Hector Babenco. Brasil, 2003, 2'25".

Cidade de Deus. Fernando Meirelles e Kátia Lund. Brasil, 2002, 2'10".

Justiça. Maria Augusta Ramos. Brasil, 2004, 1'40".

Notícias de Uma Guerra Particular. Kátia Lund e João Moreira Salles. Brasil, 1999, 57'.

Ônibus 174. José Padilha e Felipe Lacerda. Brasil, 2002, 2'30".

Sem pena. Eugenio Puppó. Brasil, 2014, 1'27".



10

**CINEMA
DOCUMENTÁRIO
AUTORIA FEMININA
FEMINISMOS
REPRESENTAÇÕES**

REPRESENTAÇÕES DE ASSÉDIO SEXUAL NO DOCUMENTÁRIO *CHEGA DE FIUFIU*

Viviane Garbelini Cardoso (ECA/USP)ⁱ



Ouçã a apresentação da autora sobre o mesmo
tema no Podcast do MidiAto
(clique aqui)

Resumo

Este ensaio busca analisar o longa-metragem brasileiro *Chega de FiuFiu* (Amanda Kamanchek e Fernanda Frazão, 2018), relacionando a diversidade de mulheres com a pluralidade de pontos de vista tanto sobre a experiência das mulheres, quanto sobre feminismos atuais. Para tanto, serão mobilizadas as noções de Bill Nichols da voz e da ênfase do documentário, complementadas pelos escritos de Karla Holanda sobre produção audiovisual feminina. Serão utilizados dados históricos e conceitos de feminismo enquanto movimento social descritos por Flávia Biroli. Adotaremos com Angela Davis uma perspectiva interseccional de feminismo para observar esse filme dirigido por duas mulheres, que leva às telas temáticas e olhares feministas.

ⁱDoutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP. Mestra em Comunicação e jornalista graduada pela Faculdade Cásper Líbero (SP). Pesquisa feminismos, gêneros, comunicação e audiovisual. E-mail: vivyanegarbelini@usp.br.

A história foi prioritariamente construída por homens; escrita a partir do ponto de vista masculino sobre eles mesmos, sobre as mulheres e sobre as coisas. Desse modo, a presença feminina foi sendo frequentemente apagada de diversas narrativas históricas. De maneira geral, sempre houve diferenças entre mulheres e homens quanto às possibilidades de meios de expressão, a exemplo da dificuldade do acesso à educação formal e à capacitação técnica para mulheres, que tem por consequência sua dificuldade em publicar livros/textos e, posteriormente, produzir filmes e demais obras audiovisuais.

Além disso, notamos o desbotamento dos grandes e pequenos feitos de mulheres, mesmo quando conseguiram superar barreiras socialmente impostas. Amostra disso é o caso de Alice Guy Blaché. Conforme Karla Holanda e Marina Tedesco (2017, p. 10), Blaché foi uma cineasta francesa que realizou centenas de filmes a partir de 1896 e, apesar de todo o pioneirismo de sua extensa obra, praticamente inexistia para a história do cinema até pouco tempo. Quanto às mulheres no audiovisual nacional, Heloísa Buarque de Hollanda argumenta que no Brasil o cinema feito por mulheres, atrizes, diretoras e produtoras: “Vem de longa data e percorre uma trajetória invulgar na história de nossa cinematografia. Entretanto, historicamente, o trabalho das mulheres tende a ser silenciado ou, de alguma forma minimizado, procedimento que, no campo do cinema, não tem se mostrado muito diferente” (HOLLANDA, 2017, p. 7).

Conforme Karla Holanda (2017, p. 50), a partir dos anos 1970 as mulheres começaram a dirigir mais filmes, em especial documentários, que tiveram um aumento exponencial. A autora aponta que um contingente significativo dos filmes realizados por mulheres tinha:

temáticas sociais e políticas que abordavam, direta ou tangencialmente, a situação da mulher em sintonia com a agenda feminista então em pauta no país, que questionava o modelo dominante nas relações sociais. Tal modelo naturalizava o destino doméstico, a maternidade, a colocação em segundo plano da realização profissional

e a da independência financeira das mulheres, e associava essas condições a algo irremediável, fora do rol de escolhas das mulheres (HOLANDA, 2015, p. 341).

Dentre as cineastas brasileiras que produziram documentários nesse período, Holanda (2015, p. 341) cita: Helena Solberg, Ana Carolina, Sandra Werneck, Suzana Amaral, Regina Jehá, Kátia Mesel, Eliane Bandeira, Inês Cabral, Iole de Freitas, Eunice Gutman e Lygia Pape. Helena Solberg realizou o curta-metragem *A entrevista* no ano de 1966. Com 19 minutos de duração, o filme faz “uma costura de trechos de depoimentos de setenta ‘moças de 19 a 27 anos de idade, pertencentes a um mesmo grupo social’, como anuncia o letrero inicial” (HOLANDA, 2015, p. 346):

Esses depoimentos não constroem um discurso único, ao contrário: são opiniões variadas e, muitas vezes, contraditórias. Enquanto são ditas as falas, todas em *off*, acompanhamos uma moça (Glória Solberg, cunhada da diretora) no dia de seu casamento. A moça, desde a manhã, prepara-se para a festa, anda pelo bairro, faz compras, vai à praia, até que, finalmente, chega o momento de se produzir com a roupa de noiva e ir ao seu casamento. Ao final do filme, ela dá o único depoimento em som sincrônico, não por limitações técnicas, mas porque nenhuma outra entrevistada aceitou se revelar fisicamente (HOLANDA, 2015, p. 346).

As falas do filme são atravessadas por questionamentos do papel da mulher na sociedade; trata-se de depoimentos sobre o limite da mulher em suas conquistas da época, sobre sexo e sobre a emancipação da mulher. Holanda (2015, p. 347) comenta que “as variadas vozes em *off* são tecidas na construção de um discurso ainda em formação. São falas titubeantes, como raciocínios em construção”. Para a autora, as falas dos variados depoimentos revelam uma pluralidade de opiniões e valores. Além disso, apresentam-se inteiras em suas contradições, sem explicações diretas por parte do filme e sem conduzir o espectador a uma só verdade.

Pensando sobre o contexto do documentário brasileiro de meados dos anos 1960, esse é um fator relevante para Holanda (2015, p. 354). Holanda (2015, p. 353) analisa ainda que as falas em *off* das mulheres não são questionadas durante o filme, mesmo sendo tão confusas e contraditórias quanto às de Glória Solberg na parte final. Para a autora, isso acontece porque ocupam um lugar social esperado do universo feminino, pois falam de suas impressões sobre seu papel na sociedade, seja na esfera privada ou na pública. No entanto, Glória Solberg, no final do curta, ousou falar de política, colocando-se fora do lugar previsto. De acordo com Holanda (2015, p. 353), o resultado disso foi a desautorização de sua palavra, uma vez que, a partir dessa ação, a voz de Glória é “substituída pela voz masculina que diagnostica a nova situação do país. Voz, diga-se, segura, equilibrada e pausada, o que, afinal, espera-se da voz masculina”.

Para a autora (HOLANDA, 2015, p. 345), além de contar com vozes dissonantes, o curta inaugurou uma temática nunca explorada no Brasil, surgindo como um curioso contraponto a tudo o que se fazia até então. Segundo Holanda (2017, p. 52), o filme “não só se afasta de uma voz totalizante, uníssona, que não se preocupa em enunciar algum saber, mas também traz dilemas caros à época para o centro do filme”.

O período do curta-metragem de Solberg corresponderia à chamada segunda onda feminista, seguindo a divisão dos movimentos feministas e de emancipação da mulher que costuma ser aplicada para efeitos didáticos e teóricos. Esse feminismo do tempo de *A entrevista* foi marcado pela influência de Betty Friedan, com suas revelações sobre a *Mística feminina*.

As vozes da quarta onda feminista

Com o passar dos séculos XX e XXI, os feminismos se diversificaram. O filme aqui estudado participa de um novo período. Lançado em 2018, *Chega de fiufiu* é um documentário advindo de uma campanha realizada em 2013 pela ONG

Think Olga contra assédio sexual em locais públicos. Dirigido por Amanda Kamanchek e Fernanda Frazão, o longa foi realizado em parceria com a Brodagem Filmes e contou com financiamento coletivo via internet.

Nesse mesmo contexto, foram lançados filmes como *Precisamos falar do assédio*, *Primavera das mulheres* e *Lute como uma garota*, que retratam a luta das mulheres por direitos e pelo próprio corpo, em todos os espaços sociais. Dessa maneira, *Chega de fiufu* parece ecoar o que podemos nomear, junto a Sarmet e Tedesco, como a *insurgência feminista* que se manifestou recentemente no cinema e no audiovisual brasileiros. De acordo com as autoras, esse momento foi marcado por “uma série de iniciativas dedicadas a reivindicar os direitos das mulheres e discutir o machismo no mercado de trabalho, além das discussões sobre discriminações de raça, classe, orientação sexual e identidade de gênero” (SARMET; TEDESCO, 2019, p. 138).

Segundo as pesquisadoras, tais debates foram impulsionados por um conjunto de forças que iam desde o contexto internacional, sobretudo Hollywood, até as *hashtags* feministas que se popularizaram nas redes sociais digitais. Quanto ao cenário internacional, destacam-se a hashtag *#AskHerMore* e o discurso da atriz Viola Davis na premiação Emmy. Do cenário nacional, destaca-se o longa-metragem *Que horas ela volta?*. Escrita e dirigida por Anna Muylaert, a obra ficcional tematiza a vida de uma empregada doméstica, trazendo à tona, em especial, questionamentos de classe. Essa insurgência parece integrar um novo ciclo do movimento feminista, que definiremos aqui como quarta onda.

Nas primeiras páginas de seu livro-ocupação *Explosão feminista*, Heloisa Buarque de Hollanda relembra as manifestações contra o Projeto de Lei 5069/2013, que dificultaria o acesso das vítimas de estupro ao aborto legal no Brasil. Para Hollanda, os protestos de 2015 significaram um susto alegre e, podemos inferir de seus escritos, um possível marco de início dessa quarta onda feminista brasileira. A autora argumenta que o feminismo atual não é o mesmo da década de 1980, relatando, em primeira pessoa, o seguinte:

Se naquela época eu ainda estava descobrindo as diferenças entre as mulheres, a interseccionalidade, a multiplicidade de sua opressão, de suas demandas, agora os feminismos da diferença assumiram, vitoriosos, seus lugares de fala, como uma das mais legítimas disputas que têm pela frente. Por outro lado, vejo claramente a existência de uma nova geração política, na qual se incluem as feministas, com estratégias próprias, criando formas de organização desconhecidas para mim, autônomas, desprezando a mediação representativa, horizontal, sem lideranças e protagonismos, baseadas em narrativas de si, de experiências pessoais que ecoam coletivas, valorizando mais a ética do que a ideologia, mais a insurgência do que a revolução (HOLLANDA, 2018, p. 12).

Quando Hollanda escreve “lugares de fala”, suscita um conceito amplamente abordado pela mestra em filosofia política Djamila Ribeiro. A autora do livro *Lugar de fala* trabalha com a hipótese de que esse conceito tenha surgido a partir da tradição de discussão sobre *feminist standpoint*¹, da socióloga norte-americana Patricia Hill Collins.

Em seu texto, publicado originalmente em 1990, Collins enumera as chamadas imagens controladoras relacionadas às mulheres afro-americanas. A pensadora argumenta, porém, que a maior parte dessas mulheres não se definia de acordo com tais imagens. Para Collins, as experiências cotidianas das mulheres negras criavam condições para que tais imagens fossem questionadas, ou seja: o cotidiano expunha a contradição da ideologia mobilizada pelas imagens controladoras e, assim, a desmistificação se tornava possível. Portanto, essas mulheres não eram meras reprodutoras de tais imagens controladoras, uma vez que havia estratégias de resistência. Relembrando nomes importantes para a luta das mulheres afro-americanas, a socióloga parece demonstrar que essas vozes de resistência sempre estiveram presentes, mas nem sempre foram ouvidas.

¹A expressão poderia ser traduzida como “ponto de vista feminista”. Porém, optamos por mantê-la em inglês no presente texto.

Posto isso, Collins (2019, p. 275) pontua que o pensamento feminista negro reflete um esforço de “encontrar uma voz coletiva e autodefinida”. A voz coletiva faz referência

à união das mulheres negras, com reconhecimento da heterogeneidade entre elas, enquanto a autodefinição faz frente à constelação de imagens controladoras. Collins defende que os pontos de partida não se referem, necessariamente, às experiências individuais, mas às condições sociais que permitem ou limitam o acesso desses grupos aos lugares de cidadania, conforme nos explica Djamila Ribeiro (2019, p. 60). Trata-se de compreender o indivíduo dentro de um grupo social perante o poder; por isso, trata-se de uma questão estrutural — e não puramente individual ou individualista. Ao escreverem sobre o pensamento feminista negro, tanto Collins quanto Ribeiro criam visões de mundo possíveis sobre os diversos feminismos e a partir deles.

“O feminismo” só se apresenta como palavra no singular para efeitos didáticos e para simplificação em explicações teóricas, porque está longe de ser uma luta unificada. Luis Felipe Miguel e Flávia Biroli (2014, p. 7) confirmam que a teoria política feminista é “uma corrente profundamente plural e diversificada, que investiga a organização social tendo como ponto de partida as desigualdades de gênero”. Para Miguel e Biroli (2014, p. 8), ao longo da história, as lutas feministas tiveram diferentes expressões, heterogêneas como o próprio feminismo: houve lutas pelo voto feminino, pelo acesso das mulheres à educação, pela exigência de direitos iguais no casamento, direito ao divórcio, direito das mulheres à integridade física e a controlar sua capacidade reprodutiva, entre outras.

Complementarmente, Biroli (2018) utiliza enquanto premissa a análise da posição concreta dos indivíduos nas relações de poder. Assim, a cientista política demarca as desigualdades existentes dentro do grupo social intitulado mulheres, nos fazendo lembrar dos escritos de Angela Davis. Em *Mulheres, raça e classe*, publicado em 1981, Davis articula os três marcadores sociais mencionados no título da obra, mesma atividade realizada por Kimberlé Crenshaw, a autora norte-americana que cunhou o termo interseccionalidade.

Audre Lorde também defendia a importância de se perceber as diferenças de gênero, raça, classe, faixa etária, entre outras. Isso com o objetivo de impedir, ao menos em teoria, que se transformassem em desigualdades sociais ou em crenças de superioridade legitimadoras de dominações. Em seus escritos de 1983, Lorde (2019, p. 235) se caracteriza como mulher, negra, lésbica, feminista, socialista e mãe. E, nas palavras da autora:

Por estar em todos esses grupos, aprendi que a opressão e a intolerância com o diferente existem em diversas formas, tamanhos, cores e sexualidades; e que, dentre aqueles de nós que têm o mesmo objetivo de libertação e de um futuro possível para as nossas crianças, não pode haver uma hierarquia de opressão (LORDE, 2019, p. 235).

Ao explicitar seus marcadores sociais, Lorde articula experiência pessoal e realidade social compartilhada. Refletindo sobre tais marcadores sociais, podemos pensar sobre quem fala e sobre quem pode falar na sociedade. Munidas dessas reflexões, indagaremos quem fala no filme *Chega de fiufu*.

O assédio sexual das ruas às telas

Chega de fiufu traz relatos de mulheres sobre assédio sexual em espaços públicos e falas de especialistas sobre o tema, além de uma roda de conversa formada por homens. Rosa Luz, Raquel Carvalho e Teresa Chaves relatam a si mesmas, enquanto Juliana de Faria, Djamila Ribeiro, Margareth Rago e Nilcea Freire falam enquanto especialistas no tema do assédio e do feminismo. Adicionalmente, temos cenas gravadas por uma microcâmera acoplada a um par de óculos vestidos por uma mulher, que anda pela rua registrando os assédios que sofre, inclusive questionando os homens que a assediam. Dessa maneira, percebemos diversos ângulos do mesmo assunto, percebendo que há uma pluralidade de pontos de vista.

Esse olhar plural privilegia uma diversidade de mulheres, cada qual com vivências individuais que se assemelham a vivências de outras mulheres em inúmeros pontos. Desse modo, percebe-se um jogo entre experiência individual e experiência do grupo social “mulheres”, sem que se faça uma universalização de uma única “experiência da mulher”. Isso evoca uma multiplicidade de discursos feministas.

Para Stephanie Ribeiro (2018, p. 266), o conceito universal de mulher baseado na mulher branca não apenas deixa de representar mulheres negras, como também as oprime. A autora enfatiza a pluralidade existente dentro do grupo de mulheres negras e também dentro do grupo formado por mulheres feministas negras. Isso porque o assunto concerne a um grupo historicamente excluído, cuja subjetividade foi, e ainda é, constantemente desrespeitada.

Essa percepção vai ao encontro das falas feitas em *Chega de fiufu* por Djamila Ribeiro, que comenta: “o corpo da mulher negra vem sendo ultrassexualizado e objetificado desde o período colonial”. Ribeiro explica que, no período da escravidão, as mulheres negras eram estupradas e usadas para iniciar sexualmente os filhos dos senhores. A partir disso, criou-se um mito de que mulheres negras eram naturalmente quentes ou “boas de cama”. Dessa maneira, romantiza-se uma história de violência. Ribeiro lembra também a personagem Globeleza, que aparece nua e exclusivamente no Carnaval: “é como se esse espaço fosse o único espaço possível para a mulher negra”, lamenta.

A escritora menciona ainda os papéis de telenovelas oferecidos às mulheres negras, pontuando que se trata sempre da “gostosa do samba” ou da empregada doméstica. Ribeiro analisa que os estereótipos criados sobre a mulher negra contribuem para que ela seja tratada de maneira mais desumana: “o racismo, aliado ao machismo, impede que a gente consiga transcender essas situações, impede a mobilidade social, impede que a gente seja enxergada como um sujeito e como pessoa”. Por outro lado, Djamila Ribeiro defende que mulher negra também significa resistência:

A partir do nosso lugar, de mulher negra, de mulheres que durante muito tempo foram excluídas até dos próprios movimentos políticos de reivindicação de direitos, a gente consegue pensar maneiras de atuação que contemplem as pessoas além de nós mesmas. Então, quando a gente pensa a interseccionalidade, que foi um conceito criado por mulheres negras, é pensar o quanto as opressões elas se entrecruzam, elas agem combinadas, e não tem como a gente eleger qual que é mais importante (CHEGA ..., 2018).

Por sua vez, a entrevistada Rosa Luz expõe, em seus relatos, vivências de uma jovem mulher transgênero periférica em Brasília. Trata-se de uma experiência com particularidades no geral e em relação ao assédio sexual em específico:

Eu imagino que o assédio, pensando na minha vivência enquanto mina trans, boa parte dele às vezes se dá de uma forma muito silenciada, porque nós já somos figuras silenciadas. Já somos figuras marginalizadas, às vezes o próprio cara que vai te abusar, esse cara já faz isso de uma forma velada, porque já entra na própria questão da masculinidade dessa pessoa que é frágil ao ponto de ele apenas ficar no campo da objetificação (CHEGA ..., 2018).

Segundo Rosa, “o corpo fala e às vezes a gente sente essas falas, mesmo que elas não sejam verbalizadas”. Para a artista, há os olhares de assédio que objetificam e, em geral, são imposições. Por outro lado, há também olhares com respeito que, quando correspondidos, se tornam flertes. Em outro momento do filme, Rosa Luz ressalta a importância da internet para sua vivência “enquanto mina trans”, relato esse que retoma o que escreve Cristiane Costa (2019, p. 60): “A multiplicação de vozes ativas proporcionada pelas redes permitiu um ganho significativo de visibilidade de correntes do feminismo até então pouco amplificadas, como o feminismo negro, trans ou lésbico”.

Já Raquel Carvalho fala sobre entraves da gordofobia e a beleza do amor entre mulheres. No começo do filme, ela assim se apresenta: “meu nome é Raquel Gomes dos Santos, eu tenho 29 anos, sou de Itaparica, Bahia, atualmente moro em Salvador. Eu trabalho como manicure e estudo enfermagem, é um sonho que eu tô realizando”. A baiana conta dos sonhos e dos pesadelos por ela vividos:

Eu já pesei muito mais do que o que eu estou hoje e eu tive que perder muito peso pra ir pra faculdade porque eu tinha vergonha de sair de casa, porque eu não passava nas borboletas² dos ônibus — e os motoristas faziam questão de me constranger sem me deixar entrar pela frente. Eu perdi peso, sim, pra poder estudar, porque tava inviável, mas eu pouco tô me lixando se as pessoas me olham e me acham gorda. Eu me acho bem, eu não preciso seguir um padrão (CHEGA ..., 2018, 11 min).

A estudante de enfermagem explica, para as câmeras de longa, que procura frequentar lugares em que circule muita gente, sair de casa no horário que as pessoas estão saindo para trabalhar e voltar para casa quando as pessoas estão voltando de seus trabalhos. Porém, todas essas precauções não a tranquilizam completamente, porque, como podemos inferir de suas falas, o medo sempre a acompanha. Ela opina que muitas mulheres não percebem a violência cotidiana. Raquel, que também confia ao filme sua triste experiência como vítima de estupro, afirma o seguinte em relação ao assédio nas ruas: “Eu não vou banalizar isso nunca, porque isso pra mim é uma agressão”.

Por fim, Teresa Chaves traz, da cidade de São Paulo, o tema da mobilidade através da sua bicicleta. A professora conta para a equipe do documentário que tem medo de ser agredida e de ser estuprada. Ela narra que já sofreu assédio nas ruas e que esse panorama de violência de gênero a faz repensar até mesmo as roupas que veste para sair de casa. Quanto aos seus marcadores sociais, ela mesmo delimita: “eu, Teresa, do alto do meu privilégio de mulher, branca, classe alta”.

²Raquel Carvalho utiliza a palavra “borboleta” no sentido de catraca do ônibus.

Chaves conta que, quando ingressou na universidade, não reconhecia o valor dos estudos de gênero, avaliava como algo desimportante. Como reflete, ela não percebia que sua presença naquele espaço acadêmico só fora possível porque houve uma luta anterior realizada por mulheres. Então, perguntamos: de que maneira o filme se posiciona em relação a essa luta realizada por mulheres?

A voz do documentário

Nichols (2016, p. 138) assinala que “um documentário não só documenta os acontecimentos como também transmite uma perspectiva ou proposta distinta sobre eles”. Uma obra audiovisual propõe um olhar próprio para os acontecimentos sociais; em outras palavras: o documentário tem uma voz própria. Por voz Nichols (2005, p. 50) se refere a “algo mais restrito que o estilo: aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta”. Explica o autor: “Nesse sentido, “voz” não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário” (NICHOLS, 2005, p. 50). De acordo com Nichols (2016, p. 86), a voz do documentário nos torna conscientes de que alguém está falando para nós, de seu próprio ponto de vista, sobre o mundo que temos em comum. Nichols ressalta que:

a voz do documentário não está restrita às vozes de “deuses” invisíveis e “autoridades” visíveis que representam o ponto de vista do cineasta — e que falam pelo filme — ou aos atores sociais que representam seus próprios pontos de vista — e que falam no filme. A voz do documentário fala com todos os meios à disposição de seu criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem (NICHOLS, 2016, p. 89).

O autor reafirma que “cada voz é única” (NICHOLS, 2016, p. 90), elucidando que existem diferentes tipos de vozes e que elas se alteram com o passar do tempo. De maneira geral, os primeiros documentários utilizavam a voz de autoridade, também chamada “voz de deus” (NICHOLS, 2016, p. 90). Posteriormente, outros tipos passaram a ser usados, a exemplo do comentário, também chamado discurso direto, que corresponde a “uma voz que fala conosco diretamente, que expõe seu ponto de vista de maneira explícita” (NICHOLS, 2016, p. 90). Complementarmente, existe a voz da perspectiva, que “fala através das decisões específicas do cineasta sobre a seleção e o arranjo de sons e imagens” (NICHOLS, 2016, p. 92).

Para Nichols (2016, p. 92), essa voz apresenta um argumento ou faz propostas sobre o mundo por implicação, mas o argumento funciona em um nível tácito, portanto cabe a nós inferir qual é, de fato, o ponto de vista dos (das) cineastas. A emergência dos diversos documentários construídos em torno de sequências de entrevistas parecia uma resposta estratégica ao reconhecimento de que nem os fatos falam por si mesmos, nem uma única voz pode falar com autoridade definitiva. Isso porque as entrevistas tornam a autoridade difusa:

Essa reinstituição do discurso direto por meio da entrevista conseguiu evitar alguns dos principais problemas da narração com voz fora-de-campo, em particular a onisciência autoritária e o reducionismo didático. Não existe mais a pretensão dúbia de que as coisas são como o filme as apresenta, tal como organizadas pelo comentário de um sujeito que tudo sabe (NICHOLS, 2005, p. 56).

No entanto, Nichols (2005, p. 57) problematiza que, dessa maneira, permaneceria um hiato entre a voz do filme e a voz do ator social recrutado para o filme. Assim, o senso de uma hierarquia de vozes se perderia:

Idealmente, essa hierarquia sustentaria uma tipologia lógica correta em um nível (a voz do texto mantém-se mais alta e sobrepõe-se à dos entrevistados), sem negar o inevitável colapso dos tipos lógicos em outro (a voz do texto não está acima da história, mas é parte do processo histórico ao qual confere significado). Mas, atualmente, prevalece uma variante menos complexa e menos adequada do paradoxo. Na verdade, o filme diz: “Entrevistados nunca mentem”. Os entrevistados dizem: “O que estou dizendo é verdade”. E nós perguntamos: “Será que o entrevistado está dizendo a verdade?”, mas não encontramos no filme nenhum reconhecimento da possibilidade, muito menos necessidade, de admitir que essa questão é inevitável em qualquer comunicação e significação (NICHOLS, 2005, p. 58).

Em *Chega de fiufiu*, as entrevistas constituem a maior parte do corpo do filme, que tende a reforçar as falas das entrevistadas, tanto daquelas que relatam experiências pessoais, quanto daquelas que dividem saberes especializados. Não parece haver marcações de que deveríamos duvidar das verdades ditas pelas pessoas entrevistadas.

Nilcea Freire, por exemplo, explica para as câmeras de *Chega de fiufiu* as definições e as propostas das políticas públicas para as mulheres. A ex-ministra da Secretaria de Políticas para Mulheres elucida que não se tratava de políticas específicas, mas sim de uma maneira de se fazer todas as políticas, uma maneira que reconhecia as diferenças entre homens e mulheres. Freire defende que: “a iluminação pública não pode ser concebida sem que seja percebido e que seja levado em consideração os espaços mais frequentados por mulheres e meninas” (CHEGA ..., 2018, 54 min).

Em outro momento do filme (CHEGA ..., 2018, 6 min), Rosa Luz comenta sobre os perigos dos lugares escuros pelos quais precisava caminhar no percurso entre a universidade que frequentava e sua residência. Ao longo de seus 73 minutos de duração, a obra também exhibe cenas que mostram ruas escuras e postes de iluminação pública sendo desligados. Percebemos, então, que a voz do documentário parece reforçar a fala de Freire, e não contradizê-la.

De modo semelhante, percebemos uma validação mútua entre as historiadoras entrevistadas no filme. No começo do longa-metragem, Teresa Chaves repete a seguinte pergunta que, provavelmente, fora direcionada a ela anteriormente: “As cidades são feitas para as mulheres?”. Logo em seguida, a jovem historiadora responde: “Não, e não é nem uma questão de achar: eu estudo isso na história, na formação das cidades na Revolução Industrial, fica evidente que elas não são feitas para as mulheres. Elas não são feitas para gente, começa daí”. Posteriormente, a renomada professora e historiadora Margareth Rago teoriza sobre a urbanização e a circulação urbana das mulheres:

Em princípio, as mulheres sempre circularam. As mulheres sempre trabalharam muito, eram lavadeiras, eram cozinheiras, eram prostitutas. Antes desse momento de industrialização e crescimento urbano, a definição de público e privado era diferente. Então, é nesse momento que as cidades são remodeladas que há uma mudança também de sensibilidades, de maneiras de viver, de hábitos. As mulheres passam a circular mais intensamente na esfera pública como trabalhadoras operárias. Normalmente, quando você fala em proletariado você pensa em homens. Deveríamos começar a pensar nas mulheres que compuseram 50% do proletariado desde o início (CHEGA ..., 2018).

Dessa maneira, parece confirmar e validar a fala anterior de Teresa Chaves. Rago explica que no contexto da urbanização havia um discurso segundo o qual as mulheres seriam irracionais, portanto, deveriam ser conduzidas pelos homens. Além disso, as mulheres não teriam sido feitas para circular pela cidade, pois tinham menstruação, líquidos e uma sensibilidade descabida. Elas deveriam, segundo esse discurso, permanecer no lar — lugar para onde teriam sido feitas, naturalmente. Segundo a pesquisadora, nesse contexto, havia a expansão da vida social com o crescimento das cidades, o surgimento dos cafés, dos restaurantes, dos bordéis, das casas de tolerância, dos teatros, do cinema,

e, contraditoriamente, havia o discurso de que o lugar da mulher seria exclusivamente em casa. Foi justamente esse o momento do surgimento do feminismo, com a reivindicação das mulheres pelo direito à cidade.

Finalmente, observamos o seguinte: na primeira metade do longa, uma cena que coloca na tela dados de uma pesquisa realizada em 2015 pela ActionAid: 86% das brasileiras já sofreram assédio em espaços públicos; dessas, 77% receberam assobios, 57% ouviram comentário de cunho sexual, 44% tiveram seus corpos tocados. Esses números ilustram, parcialmente, o panorama brasileiro no qual a obra se insere enquanto representação da realidade e também enquanto agente político. Isso porque a divulgação desse tipo de informação, apresentada dessa maneira, parece integrar um movimento de conscientização sobre o tema. De acordo com Juliana de Faria, fundadora da ONG Think Olga e criadora da campanha Chega de FiuFiu:

O assédio sexual, verbal, que a gente conhece, de uma abordagem na rua, de uma palavra mais grossa é entendido como importunação ofensiva ao pudor. Isso enfraquece muito a nossa luta contra o assédio sexual. Ele precisa ser tipificado, porque uma importunação ofensiva ao pudor pode ser qualquer coisa, não só esse assédio que a gente conhece na rua. A primeira solução é a conscientização. É uma solução que é a longo prazo mesmo, mas ela precisa começar em alguma hora (CHEGA ..., 2018).

Em outro momento do longa (CHEGA ..., 2018, 38 min), Nilcea Freira comenta que, nos últimos anos, houve um ressurgimento de um feminismo, principalmente de jovens, que começaram a não admitir o "fiufiu". Para elas, o "fiufiu" seria, na verdade, assédio, e assédio significa violência. Aqui, percebemos um movimento do longa-metragem, junto às entrevistadas, de apresentar o feminismo enquanto agente de conscientização e como solução para o problema do assédio sexual. Assim, podemos propor que a voz desse documentário, além de ser baseada no discurso direto das entrevistas, pode ser caracterizada como feminista.

Considerações finais

Uma definição possível para a palavra hierarquia nos é dada pelo dicionário *Michaelis*³: “distribuição organizada dos poderes com subordinação sucessiva de uns aos outros”. Hierarquizar, notamos, tem a ver com subordinar. Em *Chega de fiufiu*, o que vemos parece se aproximar de um colapso da hierarquia das vozes. O assédio sexual é representado em *Chega de fiufiu* de maneira feminista, em uma leitura interseccional que parece tecer uma autoridade difusa, já que as falas das mulheres entrevistadas não parecem se subordinar umas às outras ou à voz do filme. Essas vozes parecem se complementar, se fortalecer. Complementarmente, a representação construída pelo documentário parece indicar que o assédio sexual no espaço público se relaciona intimamente com o espaço privado — em uma erosão dessas classificações que tendem a esconder as violências praticadas contra as mulheres.

O filme se faz, majoritariamente, a partir das entrevistas e dos relatos. A palavra falada faz emergirem as dores, as lembranças e os questionamentos sobre o direito de ir e vir. A palavra também traz explicações e conhecimento sobre o tema abordado. Por sua vez, a palavra dos homens, na roda de conversa, tensiona a temática e promove possibilidades de mudanças de comportamentos masculinos — ainda que nas ruas as palavras proferidas por eles tenham sido frequentemente “psiu” e “fiufiu”.

Cabe enfatizar que produções feitas por mulheres não são, necessariamente, produções feministas. Assim como a presença de mulheres não é necessariamente presença do feminismo. Entretanto, no caso de *Chega de fiufiu*, essas presenças se justapõem, criando algo que talvez possamos nomear como autoria feminista. Afinal, o longa parece evocar o feminismo como um “antídoto” contra o assédio sexual, através de luta pela emancipação e de união entre mulheres. Se no começo do filme as ruas da cidade apareciam vazias na tela, no final aparecem cheias de mulheres de braços dados, com cartazes e faixas, gritando palavras de ordem.

³Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/hierarquia>.

Na perspectiva do documentário, esse parece ser o caminho apontado para conquistar, nas palavras de Rosa Luz, “uma vida sem abusos”.

Referências

BIROLI, F. **Gêneros e desigualdades**: os limites da democracia no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2018.

COLLINS, P. H. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

COSTA, C. Rede. In: HOLLANDA, H. B. (org.). **Explosão feminista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

HOLLANDA, K. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. **Revista Significação**, v. 42, n. 44, 2015.

_____. Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina. In: HOLLANDA, K.; TEDESCO, M. (orgs.). **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. São Paulo: Papyrus, 2017.

HOLLANDA, K.; TEDESCO, M. (orgs.). **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. São Paulo: Papyrus, 2017.

HOLLANDA, H. B. Prefácio. In: HOLLANDA, K.; TEDESCO, M. (orgs.). **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. São Paulo: Papyrus, 2017.

_____. (org.). **Explosão feminista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LORDE, A. Não existe hierarquia de opressão. In: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

MIGUEL, L. F.; BIROLI, F. **Feminismo e política**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014.

NICHOLS, B. A voz do documentário. In: RAMOS, F. P. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v. 2. São Paulo: Senac, 2005.

_____. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2016.

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

RIBEIRO, S. Feminismo negro. In: HOLLANDA, H. B. (org.). **Explosão feminista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SARMET, E.; TEDESCO, M. No cinema. In: HOLLANDA, H. B. (org.). **Explosão feminista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Filmografia

Chega de fiufiu. Amanda Kamanchek e Fernanda Frazão. Brasil, 2018, 73". Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/gnt/v/6824833/>. Acesso em: 08 out. 2019.

A entrevista. Helena Solberg. Brasil, 1966, 20". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bjhYPswAmxA>. Acesso em: 8 out. 2019.



11

**NARRATIVAS
MEDIACÕES
REPRESENTAÇÃO
MAPA SIMBÓLICO
MIGRANTES**

EM DESLOCAMENTO: MAPAS IDENTITÁRIOS EM NARRATIVAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS SOBRE MIGRANTES

Andrea Limberto (Senac)ⁱ
Fernanda Elouise Budag (Fapcom / USJT)ⁱⁱ



Ouçã a apresentação das autoras sobre o
mesmo tema no Podcast do MidiAto
(clique aqui)

Resumo

O artigo aborda narrativas sobre migrantes (refugiados ou imigrados/emigrados) realizadas depois de 24 de maio de 2017 no Brasil sob o impacto da nova lei de migração (Lei 13445). O objetivo é recuperar índices identitários associados aos migrantes nas narrativas jornalísticas relacionadas ao caso brasileiro e divulgadas pelo site da Organização das Nações Unidas para o Brasil e do documentário *Em refúgio – um documentário sobre possibilidades* (Pedro Sbragia e Paschoal Samora, 2018). Questionamos quais objetos de pertencimento são visíveis e como se mostram, buscando organizar com eles um mapa simbólico, topográfico e quantificável.

ⁱDoutora e mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA/USP, com pós-doutorado pela mesma instituição. Docente dos cursos de Comunicação Social do Senac São Paulo e coordenadora do grupo de pesquisa Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom). E-mail: andrealimberto@gmail.com.

ⁱⁱDoutora pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA/USP, com pesquisa de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM (SP). Mestre também em Comunicação e Práticas de Consumo pela ESPM (SP). Docente na Fapcom e na Universidade São Judas (SP), e coordenadora do grupo de estudos Narrativas, Consumo e Marcas: aproximações na contemporaneidade (Fapcom). E-mail: fernanda.budag@gmail.com

Itinerário da pesquisa

Esta investigação assume, como ambientação, as mediações sociais das narrativas e, como perspectiva, sua aspiração política. Situamos, de maneira geral, uma visível e crescente demanda hoje por reconhecimento e por representações legítimas nas narrativas midiáticas postas em circulação e voltamos nosso olhar especificamente para aquelas envolvendo migrantes (refugiados ou imigrados/emigrados) realizadas a partir de 2017 no Brasil sob o impacto da nova lei de migração (Lei 13445), de 24 de maio daquele ano, que tem como grandes preocupações a documentação desses migrantes e o oferecimento de vistos humanitários, anistia a migrantes indocumentados e seu direito à manifestação política juntamente com o repúdio à discriminação e à xenofobia. Destacamos como argumentos de base para a estruturação da referida lei:

- Defender os direitos humanos.
- Garantir uma condição de igualdade com os não migrantes.
- Oferecer acesso aos serviços públicos de saúde e educação.
- Cuidar do registro da documentação para o mercado de trabalho.
- Desburocratizar a regularização migratória.
- Repudiar a xenofobia e o racismo.
- Acabar com a criminalização por razões migratórias.

Com o crescente número de migrantes no Brasil¹ e do reportar sobre suas histórias, nosso interesse se volta justamente às narrativas jornalísticas sobre esses sujeitos migrantes (refugiados ou imigrados/emigrados). Assumindo como lócus de observação narrativas jornalísticas relacionadas ao caso brasileiro e, como recorte temporal, da data de aprovação da mencionada Lei de Migração a fevereiro de 2019, nosso objetivo é recuperar índices identitários associados aos migrantes. Questionamos, enfim, quais objetos de pertencimento são

¹FOLHA WEB. Número de imigrantes no Brasil chega a 1,1 milhão. 19 jan. 2019. Disponível em: <https://folhавv.com.br/noticia/Numero-de-imigrantes-no-Brasil-chega-a-1-1-milhao-/48869>. Acesso em: 28 jan. 2019.

visíveis e como se mostram; buscando organizar com eles um mapa simbólico, topográfico e quantificável.

O trabalho de pesquisa mais amplo desenvolve-se em duas partes: além da presente, aquela dedicada à análise de material audiovisual². Estudiosos como Hall (2003), Stam (2012) e Schreiber (2018) ajudam-nos a pensar teoricamente essas questões enquanto, em termos metodológicos, aspirando a uma visada crítica e uma noção sobre a propriedade do documental, lançamo-nos num mapeamento cujo fluxo se move das narrativas factuais, para apreender os relatos sobre migrantes registrados, aos elementos identitários nelas ficcionalizados, a fim de desafiar suas representações.

Entre nosso aporte teórico, conforme já sinalizado, destacamos Stuart Hall (2003), com a obra *Da diáspora*, organizada no Brasil. Ainda que o interesse central do autor ali seja a questão da identidade cultural (a identidade cultural do Caribe pensada a partir da experiência das migrações), que não é nosso foco no momento, suas reflexões se fazem pertinentes por estarmos interessados em *índices identitários*. Portanto, nossos escritos parecem pedir essa discussão. Hall estudou especificamente, enquanto objeto empírico, o Caribe, por assumir que a identidade caribenha foi construída a partir de dois movimentos migratórios: o primeiro de africanos migrando para o Caribe e o segundo de caribenhos migrando para o Reino Unido. E então o teórico levanta seu questionamento fundante: como fica, afinal, essa identidade?

O autor depreende três pontos relacionados a construções identitárias de migrantes que queremos sublinhar porque foram tópicos que conseguimos localizar também junto a nosso material empírico, as narrativas sobre migrantes avaliadas. Primeiro, em ambos os casos – Caribe após Segunda Guerra Mundial e Brasil hoje – há a construção de *identidades híbridas*: identificação com a nação de origem e a de destino. Ou seja, os imigrantes no Brasil, refugiados, identificam-se com sua nação de origem, sim, mas passam a identificar-se também com o Brasil, seu país de destino.

²Trabalho intitulado “Em deslocamento: busca por autenticidade nas narrativas brasileiras contemporâneas sobre migrantes”, apresentado no VII Seminário Mídia e Narrativa: políticas da Narrativa, realizado na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, em 2018.

O segundo ponto que vale ressaltar está localizado no uso das tradições que os migrantes herdam de seu lugar de origem e que trazem para o novo país. Segundo Hall (2003), para quem se deslocou de país, importam mais as *reapropriações* que fazem dessas tradições. “Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições” (HALL, 2003, p. 44). O terceiro ponto traçado por Hall, atinente a construções identitárias de migrantes, que nos parece expressivo, diz respeito à questão de que a identidade cultural hoje exige uma noção não binária de diferença. É urgente a defesa da adoção da noção de diferença enquanto fronteira, mas que não é “limite” (entre o eu e o outro) e, sim, “lugar de passagem”.

Atualizamos as perspectivas encontradas em Hall com uma aproximação hoje possível das narrativas de migrantes como forma de documentação de cotidianos normalmente não registrados (SCHEREIBER, 2018; BISHOP, 2019). Podemos dizer que uma insistente circulação midiática traz potência narrativa e uma possibilidade de resistência. Verificamos estratégias de contra argumentação e as formas de um ativismo que se auto documenta simbolicamente através de histórias não visibilizadas e nem documentadas, mas que emergem. Nesse sentido, a representação de si como opção narrativa é um tropo comum em projetos documentais, lidando com dinâmicas de inclusão e exclusão, e entendendo que empregar formas documentais para chamar a atenção é também questionar os efeitos das políticas neoliberais e de restritivas leis de imigração. Em outras palavras, enxergamos essa noção mais aberta de diferença justamente no trabalho de conscientização de abertura para o outro em ações de integração dos refugiados entre os brasileiros, de promoção da inclusão social e de visibilidade para o tema do refúgio no Brasil.

Acreditamos na aplicabilidade, ao caso brasileiro, do que Bauman analisa pensando na crise europeia de refugiados: há medo e ansiedade gerados pelo estranhamento do outro, pela falta de construção de uma relação de familiaridade e acolhimento.

Aqueles com quem nós estamos acostumados a conviver em nossos bairros, nas ruas da cidade ou em nosso local de trabalho, dividimos comumente em amigos ou inimigos, bem-vindos ou meramente tolerados; mas independentemente da categoria que nós os atribuímos, sabemos bem como nos comportar diante deles e como conduzir uma interação com eles. Dos estrangeiros, contudo, sabemos muito pouco a ponto de ler de maneira apropriada suas jogadas e organizar as respostas correspondentes – supor quais são suas intenções e o que farão na sequência. E a ignorância sobre como prosseguir, como lidar com uma situação que não criamos e que não está sob nosso controle é a maior causa de ansiedade e medo (BAUMAN, 2016, p. 8)³.

³Do original: “Those people with whom we are used to cohabiting in our neighborhoods, on city streets or in work places, we divide ordinarily into either friends or enemies, welcome or merely tolerated; but to whatever category we assign them, we know well how to behave towards them and how to conduct our interactions. Of strangers, however, we know much too little to be able to read properly their gambits and compose our fitting responses – to guess what their intentions might be and what they will do next. And the ignorance of how to go on, how to deal with a situation not of our making and not under our control, is a major cause of anxiety and fear”.

Resulta que aproximados no mesmo tempo e espaço, há um desafio narrativo a ser realizado. A pulsão narrativa que se revela nas artes e na mídia, como as entendemos, tenta dar conta do estranhamento e da distância simbólica que permanece mesmo quando os sujeitos são colocados na mesma trama espaço-temporal, no mesmo território, dividindo o mesmo país. Diante da situação enfrentada com a existência de vidas indocumentadas, apontamos uma brecha, ou melhor, um abismo que identifica o tipo de crise vivida (a que queremos simbólica e narrativa). Trata-se da possibilidade de que sujeitos fiquem presos no lugar do não familiar, não documentado, não registrado, considerando que o impulso narrativo que mencionávamos e que tenta recobrir diferenças tem sua presença privilegiada apenas em espaços midiáticos hegemônicos. Isso exclui a transformação de certas narrativas, o recontar de determinados relatos que, num curto-circuito, ficam parados num lugar de estranhamento.

Nesse sentido e com base nos trabalhos de Schreiber (2018), entendemos que haja dois caminhos possíveis para escapar a esse ciclo vicioso, entendidos como sendo ações de ingerência documental: a possibilidade de um ativismo não documentado no qual, independentemente da visibilidade em grandes veículos de mídia, os sujeitos ainda agem de maneira militante e suas ações são registro de sua existência tanto

quanto seu percurso de viagem, suas trilhas e a passagem de seus corpos pelas cidades; e a possibilidade idealizada de um contra-espetáculo ou uma contra-visibilidade como forma de reapresentação documental, em que se armam estratégias que respondem à lógica hegemônica do visível para tentar encaminhar uma ruptura e expor sujeitos que anteriormente não tinham essa chance de emergência. Entendemos, dentro dessas possibilidades, que nosso trabalho pretende evocar, com exemplos, que as formas documentais têm relevância num questionamento de uma organização narrativa dos sujeitos, da possibilidade de se fazerem visíveis e, por fim, de desafiar políticas neoliberais.

O percurso metodológico

No que concerne aos procedimentos metodológicos, adotamos uma metodologia combinada, ou seja, operamos um movimento que combina um levantamento quantitativo complementado por uma análise de viés qualitativo. Tomando como objeto empírico, conforme já sinalizado, matérias jornalísticas, assumimos enquanto *locus* único de coleta desse material a plataforma NewsMonitor⁴, que se autodenomina como “sistema de busca focado em notícias”, o qual presta um serviço constante, em tempo real, de “monitoramento de notícias automático” a partir da avaliação de mais de 50 mil sites. A adoção do NewsMonitor é justificada por ser uma das principais, mais avançadas e completas ferramentas brasileiras de acompanhamento e compartilhamento de notícias.

Detalhando um pouco mais o protocolo seguido para a coleta do *corpus* quantitativo, como a busca na plataforma funciona com o uso de palavras-chave e refinação com filtros, centramos o mapeamento exatamente no uso das palavras “migrantes” e “refugiados”. São dois termos que os materiais jornalísticos recuperados usam como sendo sinônimos, mas que apresentam suas especificidades – e elas têm caráter político, social e narrativo, como veremos. Quem chama a atenção para essa diferenciação são os relatórios da ONU para os refugiados (ACNUR), indicando que a principal

⁴NEWSMONITOR. Disponível em: <https://app.newsmonitor.com.br>. Acesso em: 28 fev. 2019.

distância está no caráter legal dos termos, ou seja, na maneira documental na lei. Um refugiado pode pleitear direitos, considerando a dimensão multinacional e humanitária de sua trajetória de refúgio, que o deslocamento de um migrante não permite. Tal relação se apresenta nas trajetórias de vida que recuperamos, ligando a dimensão documental e oferecendo um lastro para as narrativas contadas. Entendemos, assim, que a narrativa ajuda a identificar os refugiados, formula a história que cria e documenta o precedente legal.

Os resultados de nossa coleta foram ainda recortados pelos filtros de idioma e data. Assim, selecionamos apenas matérias em português e compreendidas entre o período de maio de 2017 a abril de 2019 – a data inicial corresponde ao início do mês que abarca a data de aprovação da nova lei de migração e a data final consiste em nosso prazo de conclusão da fase de apuração das matérias. Com isso, alcançamos um total de 3.718 notícias com a palavra-chave “migrantes” e 5.980 com o termo “refugiados”, de um total bruto de 13.583. Recuperamos essas palavras-chave em todo o corpo da matéria, não somente no título delas.



Figura 1 – Resultado da busca pela palavra-chave “Migrantes” (6.277 notícias encontradas)

Fonte: NewsMonitor, 2019.



Figura 2 – Resultado da busca pela palavra-chave “Refugiados” (7.306 notícias encontradas)
Fonte: NewsMonitor, 2019.

Tags relacionadas por assunto oferecidas pelo aplicativo: Imigrantes, Fronteira, Refugiados, Imigração, México, Estrangeiros, Parlamentares, Poder, Nações Unidas, ONU, Guatemala, Presidente, Visto, População, Democratas, Cooperação, Nicolás Maduro, Mortos, Venezuela, Comunicado.



Figura 3 – Nuvem de palavras dos principais resultados obtidos
Fonte: elaborada pelas autoras, 2019.

Dessa totalidade, portanto, observamos recorrências e aspectos mais comuns encontrados nos textos/narrativas levantados. Justamente essas reincidências conformaram um novo recorte, de matérias específicas, que nos conduziu ao estágio de cunho mais qualitativo do estudo. Nesse momento, o olhar qualitativo, não mais focado no quantificável, está, ao mesmo tempo, tanto embasado na profundidade do referencial teórico quanto preocupado com a riqueza da informação que o material fornece sobre o problema de pesquisa lançado. Em outras palavras, estivemos preocupadas, sobretudo, em identificar, do *corpus* reduzido, os índices identitários, que são de nosso interesse central, além dos demais aspectos afins. Isso, obviamente, fundamentado pelo quadro referencial teórico, que abarca, sobretudo, textos concernentes ao estudo das migrações, aos migrantes-indocumentados e às relações comunicação-migração. Com essa explanação, amparamos a escolha por uma metodologia combinada. Para dar conta da complexidade de um objeto do campo da comunicação e da multidimensionalidade da questão migratória/refúgio, temos primeiro a sustentação dos números e, na sequência, a contribuição teórica e crítico-analítica.

Para além de recortarmos o objeto de pesquisa em cima de um conjunto de reportagens jornalísticas que tematizam a questão migratória, entendemos que ele representa uma documentação importante sobre a narrativa e a representação dos sujeitos envolvidos. Dessa maneira temos um objeto que se conforma em três níveis diferentes e complementares de um exercício documental: falar sobre documento que autentica a presença do migrante no território brasileiro e, nesse caso, o documento é tema da reportagem ou parte dela; documentar jornalisticamente o sujeito migrante, caso em que seu corpo, seu relato e suas vivências autenticam sua presença no novo território; e autenticar o próprio documento jornalístico, que deve ser entendido como confiável, crível em relação aos fatos que reporta.

Achados empíricos em deslocamento

Neste espaço, trazemos os resultados da análise quantitativa já balizada pelo olhar qualitativo, articulando-a, consecutivamente, com o escopo teórico. Para além da recepção brasileira de imigrantes entre o início do século XIX e meados do século XX, temos presenciado um recente novo fluxo migratório para o Brasil, cujas causas Cogo (2018, p. 429) situa especialmente como políticas e econômicas:

Dentre os fatores que contribuíram para esse recente crescimento das migrações no país estão o endurecimento das políticas de imigração nos países do hemisfério norte, a crise econômica global que atingiu Estados Unidos e Europa e a realização, no país, de obras de infraestrutura relacionadas a grandes eventos, como a Copa do Mundo de Futebol de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016 [e sua suposta consequente maior oferta de empregos].

Essas razões transparecem nas matérias levantadas, especialmente quando algum fato internacional desponta no período, como nas reportagens de final de fevereiro de 2019, que, tratando da crise humanitária na Venezuela, noticiam que “pelo menos 587 venezuelanos entraram no Brasil pedindo visto de residência temporária ou como refugiados desde que o Presidente da Venezuela, Nicolás Maduro, determinou o fecho da fronteira com aquele país, na sexta-feira [...]”⁵.

Paralelamente, há matérias que trazem dados mundiais e não apenas nacionais. Afinal, em algumas situações, como quando o intuito é chamar a atenção ao Pacto Global sobre Refugiados⁶, proposto pela ONU, dados apenas nacionalmente localizados não são suficientes. Aliás, facilmente localizamos em nossa busca muitas matérias publicizadas pela própria ONU; o que, com um olhar mais crítico, pode acabar apresentando-se mais como autopromoção da organização do que promoção da causa. Por exemplo, em outra matéria no site da ONU Brasil parece haver uma suavização da realidade brasileira do migrante retratado, enquanto as condições difíceis de sua

⁵BRASIL recebeu 587 imigrantes e refugiados venezuelanos desde sexta-feira. Observador. 25 fev. 2019. Disponível em: <https://observador.pt/2019/02/25/brasil-recebeu-587-imigrantes-e-refugiados-venezuelanos-desde-sexta-feira/>. Acesso em: 13 jul. 2019.

⁶MENOS de 5% dos refugiados que buscam reassentamento foram atendidos em 2018. Nações Unidas Brasil, 19 fev. 2019. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/menos-de-5-dos-refugiados-que-buscam-reassentamento-foram-atendidos-em-2018/>. Acesso em: 13 jul. 2019.

existência somente são centradas no passado, no país de origem; dando a entender a excelência do trabalho realizado pela ONU no Brasil:

Johnny José Gonzalez, de 50 anos, era dono de uma construtora na Venezuela, seu país de origem. Hoje, cerca de oito meses após chegar ao Brasil, o engenheiro civil trabalha numa empresa de logística em Guarulhos.

Sua trajetória é um exemplo de como projetos de empregabilidade e capacitação podem ajudar refugiados e migrantes a recomeçar a vida num novo país. O relato é da Agência da ONU para Refugiados (ACNUR).

[...] “A Venezuela estava desmoronando”, explica. “Não havia trabalho, comida ou medicação. Eu tive que vender tudo que eu tinha – minha casa e meu carro – para poder chegar ao Brasil e proteger a minha família. Eu não tive outra escolha”⁷.

A representação do personagem migrante acima, Johnny, como bem-sucedido em sua vinda ao país, está em consonância com o que coloca Moulin (2012) sobre a migração pensada como “epopeia de superação e vitória individual”. Não podemos e nem queremos fazer por menos seu mérito e conquista, mas enxergamos no enquadramento dessa representação, acima de tudo, um certo apagamento das dificuldades de uma condição de migrante no Brasil; país em que o sujeito estrangeiro não tem o suporte de políticas migratórias que favoreçam de fato sua permanência.

Todas essas matérias, enfim, são do tipo que segue uma linha editorial de apontar números sobre a quantidade de pessoas deslocadas e de trazer informações de acontecimentos políticos motivadores do êxodo. Nessa diretriz, há uma série de matérias na amostra, assim como há matérias relatando ações realizadas pelo governo brasileiro ou demais instituições atuantes no Brasil. É o caso de notícia⁸ explicando a ação de vistoria do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR) e do Fundo das Nações Unidas

⁷COM EMPREGO E aulas de português, refugiados reconstruem suas vidas em São Paulo. Nações Unidas Brasil, 14 jan. 2019. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/com-emprego-e-aulas-de-portugues-refugiados-reconstruem-suas-vidas-em-sao-paulo/>. Acesso em: 13 jul. 2019.

⁸UNICEF e Acnur vistoriam em Santarém trabalho em prol dos refugiados venezuelanos. O Impacto, 20 fev. 2019. Disponível em: <https://oimpacto.com.br/2019/02/20/unicef-e-ancur-vistoriam-em-santarem-trabalho-em-prol-dos-refugiados-venezuelanos/>. Acesso em: 13 jul. 2019.

para a Infância (Unicef) em Santarém, município do estado do Pará, que presta um serviço de acolhimento de venezuelanos indígenas (*Waraos*) e não indígenas. É o caso também de matéria que divulga ação oferecida pela Prefeitura de Manaus a imigrantes residentes na cidade: “Durante a ação, a Semtepi [Secretaria Municipal do Trabalho, Empreendedorismo e Inovação] ofereceu capacitação gratuita, informações e pré-cadastramento para artesãos, emissão da carteira de trabalho, cadastro no Sine e palestras de [...] temática empreendedora”.

Nas notícias redigidas nessa linha, portanto, praticamente não localizamos espaço para as marcas identitárias dos atores migrantes/refugiados. Isso porque essas narrativas estão muito mais preocupadas em dar visibilidade a ações e dados políticos e econômicos concernentes aos deslocamentos forçados, e não em visibilizar os atores deslocados e suas condições. Indo em outra direção, contudo, encontramos notícias que explicitamente falam mais da perspectiva do migrante e, nisso, seus dados identitários ganham muito mais espaço. Em matéria em que visivelmente o propósito era divulgar curso de capacitação, as histórias de vida de dois migrantes venezuelanos são destacadas:

Há um ano e seis meses, o venezuelano Christian Indriago, 31 anos, chegou ao Brasil, junto com a esposa, 28 anos, e o filho, 3 anos. A família se instalou em Roraima, mas há três meses mudou-se para Brasília. Desde que chegou ao Brasil, Indriago, que tem diploma de graduação e atuava na indústria de alumínio na Venezuela, teve de trabalhar como auxiliar de pedreiro para garantir o sustento. Além de batalhar pela sobrevivência em um novo país, lamenta a distância da família. “Meu pai morreu e eu não pude ir ao funeral”, conta o venezuelano em entrevista à Agência Brasil.

[...] Uma das cinco conterrâneas de Indriago no curso, a engenheira industrial Yenni Torres passou também a residir na capital federal depois de aderir ao projeto de interiorização do governo brasileiro.

[...] No período em que viveu em Boa Vista, Yenni e o companheiro chegaram a vender bolos e pastéis para sobre-

viver. “Vive-se dia a dia”, afirmou. “Eu faço um esforço por causa do meu filho. Porque ele tem direito a estudar, de sair de um colégio para a universidade. Eu pude estudar, por um esforço dos meus pais”, desabafou, emocionada⁹.

Notamos o quanto a graduação conquistada no país de origem é importante para a construção identitária do sujeito refugiado, que, contraditoriamente, na maior parte das vezes não encontrará campo de atuação em sua formação no país de destino, Brasil. Atravessando a história desses migrantes, está a saudade da terra abandonada, que acaba amalgamando e constituindo também uma marca identitária (involuntária). Ainda, essa matéria, mesmo que de maneira bastante branda, ganha um tom de denúncia da condição dura de vida do migrante forçado, adiantando a característica de outro bloco de notícias encontrado.

Nesse conjunto de matérias que têm contornos mais definidos de delação das condições de vida, saltam aquelas sobre o caso do Programa Mais Médicos¹⁰ que, sendo extinto ao final de 2018, deixou em situação vulnerável – financeira e de nacionalidade – uma grande quantidade de médicos cubanos que exerciam a profissão no Brasil. Criticando esse contexto, contudo, podemos afirmar que esse bloco com certo tom mais crítico não foi tão recorrente. A impressão que dá é a de que a mídia online, de modo geral, quer passar apenas ao largo do assunto, mostrando as políticas e as ações realizadas para ajudar os migrantes, sem entregar efetivamente a situação em que vivem, em termos de educação, moradia, emprego etc., enfim, condições básicas de sobrevivência, direitos e bem-estar.

Fugindo ao padrão da grande maioria das matérias, há as que não tratam da migração em si, mas das representações da migração. Casos ilustrativos são, respectivamente, uma matéria sobre uma peça de teatro em São Paulo (*São Paulo Refúgio*) e uma sobre um filme concorrente ao Oscar 2019 (*Cafarnaum*):

⁹BOND, Letycia. *Refugiados fazem curso do Senac para inserção no mercado de trabalho*. Folha MT, 19 fev. 2019. Disponível em: <http://www.folhamt.com.br/artigo/327978/Refugiados-fazem-curso-do-Senac-para-insercao-no-mercado-de-trabalho>. Acesso em: 13 jul. 2019.

¹⁰LÓPEZ, Laura. *Médicos cubanos “desertores” se tornam refugiados sem emprego no Brasil*. Uol, 04 fev. 2019. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/efe/2019/02/04/medicos-cubanos-desertores-se-tornam-refugiados-sem-emprego-no-brasil.htm>. Acesso em: 13 jul. 2019.

¹¹BOTELHO, Flávio. *Drama de refugiados é levado ao palco sob a perspectiva da cidade de São Paulo*. CBN Campinas, 14 fev. 2019. Disponível em: <https://www.portalcbncampinas.com.br/2019/02/drama-de-refugiados-e-levado-ao-palco-sob-a-perspectiva-da-cidade-de-sao-paulo/>. Acesso em: 13 jul. 2019.

¹²BENTO, Emmanuel. *Indicado ao Oscar, Cafarnaum retrata um Líbano sombrio para pobres, refugiados e crianças*. Diário de Pernambuco, 14 fev. 2019. Disponível em: <https://www.diario-depernambuco.com.br/noticia/viver/2019/02/indicado-ao-oscar-cafarnaum-retrata-um-libano-sombrio-para-pobres-re.html>. Acesso em: 13 jul. 2019.

¹³DRAMA de refugiados sírios é retratado no jogo Massira. Portal NBO, 24 fev. 2019. Disponível em: <https://portalnbo.com/2019/02/drama-de-refugiados-sirios-e-retratado-no-jogo-massira.html>. Acesso em: 13 jul. 2019.

¹⁴Uma das matérias do corpus: JESUS, Regiane. Renato Góes fala sobre refugiados, tema de 'Órfãos da terra', nova novela da Globo: 'Vítimas'. Extra, 06 fev. 2019. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/renato-goes-fala-sobre-refugiados-tema-de-orfaos-da-terra-nova-novela-da-globo-vitimas-23431173.html>. Acesso em: 13 jul. 2019.

Em forma de cartas e depoimentos, são apresentadas histórias que retratam situações, preconceitos e temores, enfrentados por refugiados oriundos de diversas regiões do planeta, forçados a abandonar suas terras natais e a recomeçar suas vidas no Brasil. O espetáculo aborda a questão do refúgio sob a perspectiva da cidade de São Paulo e se constrói como uma reflexão artística, a respeito da migração forçada na sociedade brasileira¹¹.

Cafarnaum é o nome de uma cidade bíblica condenada ao inferno pelo próprio Jesus em uma passagem do livro de Mateus. A palavra, que acabou virando um sinônimo para caos, inspirou o título do quarto filme da cineasta libanesa Nadine Labaki. De fato, a realidade que o filme lança luz beira o infernal, tendo como pano de fundo uma Beirute – capital do Líbano – caótica, sem paz ou misericórdia com pobres, refugiados e crianças¹².

Outro caso ilustrativo seria da notícia sobre o lançamento do jogo Massira, para Playstation 4.

“Trata-se de um game dramático que narra a jornada de uma garota (Numi) e sua avó (Yara) fugindo da guerra da Síria rumo à Europa. Juntas, elas atravessam zonas de guerra, passam fome e dificuldades para fugir da Síria. O enredo é inspirado em fatos, tem um belo estilo artístico e um lado psicológico forte, mostrando a ingenuidade de Numi diante dos horrores de uma guerra estúpida”¹³.

Aliás, a telenovela da Rede Globo *Órfãos da terra*, iniciada em abril de 2019 e ocupando o horário das 18 horas da programação da emissora com enredo centrado na história de refugiados, foi pauta de várias matérias levantadas¹⁴ e, desse modo, tendo escolhido o refúgio como mote da narrativa, reforça o quanto o assunto tem ganhado força midiática.

Todo esse bloco de matérias relata a representação teatralizada, cinematografada, televisionada ou gamificada do refugiado, correspondendo a representações da representação. Em todos os casos, os índices identitários

aparecem quando falam da figura sofrida do refugiado. Obviamente que não é somente esse aspecto que o define, mas é um aspecto importante na construção de seu eu. Uma matéria complementa com outro olhar essa imagem: “As pessoas têm que entender que refugiado é gente como a gente. São médicos, engenheiros, professores, gente que tinha pai, mãe, filho, um restaurante favorito”¹⁵.

Essa perspectiva está colocada em texto que dá visibilidade a trabalhos realizados por pessoas mais privilegiadas em favor de refugiados. Nessa matéria, mesmo novamente não tendo o migrante forçado como protagonista e foco, seus traços identitários acabam despontando. Nessa mesma reportagem do Uol, Gabriela, uma voluntária em centros de apoio a refugiados, revela sobre seus atendidos: “São pessoas que não têm nada, mas que te convidam para jantar na barraca deles. Alguém que não tem nada, mas quer fazer algo por você”¹⁶. Portanto, aqui, mesmo que de maneira generalizada, uma marca que aparece é a da solidariedade.

Separamos, qualitativamente, três reportagens jornalísticas que abordavam a questão dos refugiados no Brasil, associando-a ao fato dos sujeitos retratados serem de povos nativos e venezuelanos. Inclusive, em nossa descrição, a determinação temporal e territorial torna-se um desafio: são de comunidades que ocupavam o território hoje conhecido como Venezuela e são cidadãos venezuelanos, mas que vivem a crise em que se encontra seu país de forma mais dura, com menos recursos, menos atenção estatal e menos inclusão. Assim, um novo rechaçar da pertença ao território se processa em seus deslocamentos para o Brasil. As reportagens que separamos tentam representá-los considerando o que carregam, suas marcas corporais, suas ações, tentando recompor um relato. Vale notar que essa ação de recomposição narrativa almeja, de forma ideal, ao retratar de uma história, um lugar e um tempo originais que de todo modo não parece ter existência na realidade.

Na reportagem “Indígenas venezuelanas refugiadas em Belém criam marca de artesanato e deixam de pedir dinheiro nas ruas”¹⁷, mulheres da comunidade Warao são retratadas

¹⁵BRESSIANI, Morgana. *Projeto de mãe e filha brasileiras troca flores por ajuda a refugiados ao redor do mundo*. Glamurama, 25 fev. 2019. Disponível em: <https://glamurama.uol.com.br/projeto-de-mae-e-filha-brasileiras-troca-flores-por-ajuda-a-refugiados-ao-redor-do-mundo/>. Acesso em: 13 jul. 2019.

¹⁶Idem, *ibidem*.

¹⁷CARNEIRO, Taymã; MONTEIRO, Glauce; SÓTER, Gil. *Indígenas venezuelanas refugiadas em Belém criam marca de artesanato e deixam de pedir dinheiro nas ruas*. G1, 10 abr. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2019/04/10/indigenas-venezuelanas-refugiadas-em-bel-em-criam-marca-de-artesanato-e-deixam-de-pedir-dinheiro-nas-ruas.ghtml>. Acesso em: 15 abr. 2019.

de forma empreendedora e sua inclusão se dá através da venda de artesanato, “cestarias, costuras e bijuterias, *slings* para bebês”, fazendo um dinheiro que “muitas vezes, garante a alimentação e o pagamento de aluguéis”, ainda que tenham dificuldade para “conseguir a fibra de buriti”. Muito embora sejam as mulheres indígenas as protagonistas da reportagem, elas não são referidas em seus nomes próprios, o que acontece exclusivamente com a designer de interiores, Juliana Lavareda, voluntária da ONG Fraternidade Internacional, e Vânia dos Santos, a Clara, coordenadora do abrigo conveniado à mesma organização.

A cena que podemos chamar de empreendedora contrapõe-se àquela da mendicância e das precárias condições de sobrevivência em terras brasileiras, em que subsistem “pedindo contribuições em semáforos e calçadas, acompanhadas dos filhos pequenos”, e vivendo em “abrigos cedidos pela prefeitura e pelo governo estadual”. De forma geral, a reportagem reforça a situação precária e a distância entre a população local e as mulheres indígenas da comunidade Warao, que fala um “dialeto” e são as “refugiadas” num ambiente de superlotação, violência e contrabando. Os elementos que marcam a trajetória delas é de passagem pela fronteira, contato com o exército e perspectiva de um processo de interiorização (*enhepás*).

A reportagem “Índios venezuelanos em Boa Vista sofrem com superlotação e crack”¹⁸, num outro recorte, enfatiza a relação dos homens indígenas e as drogas. Não há a descrição de um caminho positivado de sobrevivência destes indivíduos e, em território nacional, muitos se aliam ao Primeiro Comando da Capital (PCC). Repete-se o mesmo cenário de superlotação, com ênfase narrativa para as “paredes pichadas” e para o perigo. A relação com as mulheres se dá na lembrança de algo que vem como responsabilidade de um provedor, poder cuidar de “mulher e filhos”. Nessa reportagem, mulheres e crianças aparecem, então, de forma fragilizada e na dependência de um homem que não tem oportunidades em terras brasileiras.

Já no caso da reportagem “Índigena venezuelano começa revalidação de diploma universitário no Brasil”¹⁹, o principal

¹⁸MAISONNAVE, Fabiano; PRADO, Avener. Índios venezuelanos em Boa Vista sofrem com superlotação e crack. Folha, 14 jan. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2019/01/indios-venezuelanos-em-boa-vista-sofrem-com-superlotação-e-crack.shtml>. Acesso em: 05 fev. 2019.

¹⁹INDÍGENA venezuelano começa revalidação de diploma universitário no Brasil. Nações Unidas Brasil, 23 abr. 2019. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/indigena-venezuelano-comeca-revalidacao-de-diploma-universitario-no-brasil/>. Acesso: 03 maio 2019.

dato é a possibilidade de validação do documento que comprova a formação educacional de um homem indígena. Nesse caso, diferentemente dos anteriores, ele ganha individualidade a partir da menção ao nome próprio: “O venezuelano Noberto Jesus Núñez Zapata”. É reforçado seu ser venezuelano e não nativo, indígena, descrito como “formado em Administração, é também cacique de um dos grupos do povo indígena *Warao*”. Conseguimos perceber também a exclusividade do caso, que é mostrado como um processo “facilitado de revalidação de diploma no Brasil, pela Universidade Estadual do Amazonas (UEA)”. Ou seja, algo difícil que está sendo simplificado para vencer as “altas taxas dos processos de revalidação e a falta de documentos” por meio de “assistência financeira, custeando os altos valores cobrados pelas universidades”.

Como objetivo mais amplo, a reportagem marca o desejo para esse indivíduo isoladamente, e que se reproduz coletivamente como um sonho geral: “Sentir-se cidadão” e ter uma “oportunidade de conseguir um trabalho”. Nesse caso, a pertença do indivíduo refugiado é entendida por meio de uma noção de cidadania baseada, por sua vez, numa entrada para o mercado de trabalho. Volta-se, mais uma vez, para o foro individual, considerando que os frutos dessa pertença cidadã são poder prover para “minhas crianças e minha esposa”. Não mais a mulher sozinha, mas um homem que aponta para a base da formação de um núcleo familiar.

Dois outros objetivos ainda mais abrangentes chamam a atenção no texto da reportagem. O primeiro deles é que “refugiados possam conquistar seus espaços e reconquistar sua dignidade, identidade e autoconfiança”. Dessa forma, a narrativa marcada por uma perda inicial com o deslocamento no espaço (a mudança de território), e que acarreta também uma perda identitária, busca um caminho de reconstrução. A descrição para tais caminhos de recuperação identitária é o que buscamos encontrar nas reportagens analisadas. A maneira como ela se desenha envolve a comprovação de documentos e uma entrada em âmbitos do saber (formação educacional) e do poder (entrada no mundo do trabalho).

O segundo objetivo que encontramos, então, é “que eles [refugiados] sejam protagonistas de suas próprias histórias”.

Considerações finais

Podemos afirmar que as matérias levantadas, justamente por serem determinadas por um marco político-legal (nova lei de imigração), não deixam tanto espaço para as marcas identitárias dos migrantes, aspecto central de nosso interesse. Isso porque é justamente nesse tipo de notícia que a característica mais política, econômica e das leis impera. Afinal, essas matérias não estão na editoria de cultura, aparecendo na grande imprensa porque a crise e a situação humanitária propiciam essas abordagens.

As matérias *transitam entre os termos “migrante” e “refugiado”*, variando conforme o contexto narrativo da reportagem. Usando o termo “migrante”, situam o indivíduo numa problemática internacional e referenciam os fluxos migratórios pelo globo em diferentes continentes. E, ao usarem o termo “refugiados”, fazem ver de perto essa questão que é premente em território nacional com relação a diversas nacionalidades. Os refugiados fazem acender a questão do acolhimento, do abrigo, da documentação e da construção de novas narrativas possíveis.

As reportagens *tensionam também a relação entre o individual e o coletivo* na medida em que apresentam características generalizantes para comunidades inteiras e se interessam por casos individuais de sucesso. Se, por um lado, na perspectiva do coletivo, os textos denunciam uma condição calamitosa de sobrevivência e ganham tom de denúncia, por outro, acabam por perder o senso de individualidade daqueles sobre quem dão testemunho, que se tornam despersonalizados e perdem o lastro narrativo. Nos casos em que há um privilégio da trajetória individual, usualmente num caráter positivado e motivacional, perde-se na representatividade quantitativa. O caso de sucesso é narrado de forma ideal e excepcional.

No trânsito que as reportagens apresentam, há uma outra *dualidade no mesmo sentido: entre o local e o global*. Localmente, as narrativas tentam reconhecer as especificidades identitárias dos vários fluxos migratórios em seus motivos complexos e plurais. Globalmente, apela-se para a nomeação de uma crise internacional de modo a conseguir força política e militante para o acolhimento dessas pessoas, e para a melhoria em suas condições de vida. A grande brecha entre essas perspectivas é a potência em si que muitas das trajetórias individuais de vida já possuem e a possibilidade de uma retomada narrativa de suas próprias histórias (com o devido apoio).

Em se tratando especificamente das reportagens que abordaram o caso de comunidades indígenas venezuelanas, há uma *distância que se tenta recobrir entre o artesanal e o digital*. Os exemplos, mais do que revelarem apenas as constantes nas narrativas sobre refugiados, revelam sobre indivíduos e grupos inteiros que estão para além de uma linha de visibilidade. Por isso, tais reportagens são exemplares na forma de tentar recuperá-los. Do lado de uma entrada no digital, temos as plataformas para venda online do trabalho realizado, o pedido e o registro de documentos, e outras facetas de uma pertença que depende de dados. Nesse sentido, a recuperação do artesanal refletido no trabalho manual para a produção de objetos, e o trabalho com a terra, oferece uma memória para tais narrativas que é da ordem de um passado original ou ancestral.

De maneira interessante, as reportagens também criam uma *dualidade entre um ambiente de falta e um de prosperidade*. A fartura, a propriedade, a conquista e o provimento estão do lado do trabalho, da documentação oficial, da recuperação de dados e do digital. As narrativas situam usualmente a origem como lugar de falta: não ter condições de subsistência em sua terra de partida (e nem na de chegada), não poder prover necessidades, não ter sua cultura e sua identidades reconhecidas como um valor.

Enfim, em diálogo com Georgiou (2018), estamos numa época de grande profusão de textos e imagens sobre migração e refúgio na mídia *mainstream*. Assim, o autor aponta que a internet, mais especificamente as redes sociais, figura como um espaço midiático em que os migrantes e refugiados teriam a possibilidade de serem agentes mais ativos no processo de sua visibilidade, operando representações e narrativas próprias mais fiéis. Portanto, em uma olhada superficial, poderíamos afirmar que os índices identitários desses sujeitos estariam mais explícitos nas narrativas construídas com suas próprias vozes, do que nas matérias que executam práticas representacionais em seu lugar.

Ainda assim, em uma olhada mais profunda e crítica, notamos pontos, no material analisado, em que há suavização na reportagem, depois de dada a notícia dura no *lead*, abordando cultura, experiência de vida e vida cotidiana. Ou seja, há espaço, mesmo na grande mídia, para mostrar os traços identitários dos atores sociais retratados. Em outros termos, há uma prevalência em não fazer constar explicitamente marcas identitárias dos sujeitos migrantes; mas estas são localizáveis nos implícitos, nas brechas. Mesmo em meio a um tom mais pesado que as matérias carregam em virtude de suas abordagens legais e/ou políticas, as marcas identitárias conseguem emergir.

Referências

BAUMAN, Z. **Strangers at our Door**. Malden, MA: Polity, 2016.

BISHOP, S. **Undocumented storytellers: narrating the immigrant rights movement**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2019.

COGO, D. O Haiti é aqui: mídia e narrativas de imigrantes haitianos sobre racismo no Brasil. **Revista Latinoamericana Comunicación Chasqui**, v. 139, 2018.

COMITÊ NACIONAL PARA OS REFUGIADOS. **Brasília**

declaration on the protection of refugees and stateless persons in the Americas. Brasília, 2010. Disponível em: <http://www.unhcr.org/4cdd3fac6.htm>. Acesso em: 13 jul. 2019.

GEOURGIOU, M. Does the subaltern speak? Migrant voices in digital Europe. **Popular Communication**, v. 16, n. 1, p. 45-57, 2018.

HALL, S. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

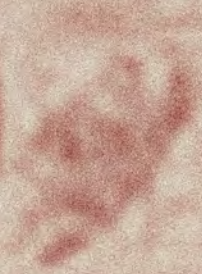
LIMA, J. B. B.; MUÑOZ, F. P. F.; NAZARENO, L. A.; AMARAL, N. **Refúgio no Brasil:** caracterização dos perfis sociodemográficos dos refugiados (1998-2014). Brasília: Ipea, 2017. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=30866&Itemid=424. Acesso em: 13 jul. 2019

MOULIN, C. A política internacional da mobilidade: governamentalidade global e a produção da diferença no discurso disciplinar contemporâneo. In: SILVA, S. A. (org.). **Migrações na Pan-Amazônia:** fluxos, fronteiras e processos sociais. São Paulo: Hucitec/Fapeam, 2012.

SCHREIBER, R. M. **The undocumented everyday:** migrant lives and the politics of visibility. Minnesota: University of Minnesota Press, 2018.

SECRETARIA NACIONAL DE JUSTIÇA. Terceira edição do relatório do Conare (Comitê Nacional para os Refugiados). **Refúgio em Números.** Disponível em: http://www.acnur.org/portugues/wp-content/uploads/2018/04/refugio-em-numeros_1104.pdf. Acesso em: 13 jul. 2019.

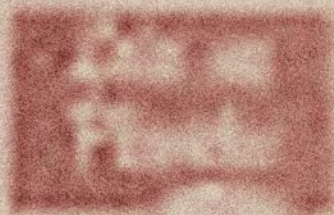
STAM, R. **Race in translation:** culture wars in the postcolonial atlantic. New York: New York University Press, 2012.



el faz un estado
mburo-buro

MÉDICI MORRE MAS PASSA BEM

caute salva
ton Cruz da
elra elétrica



12

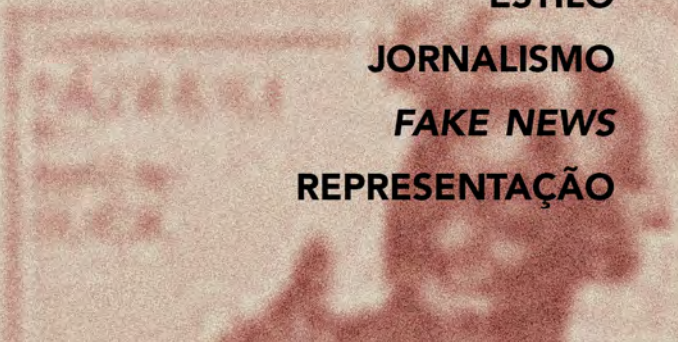
PADRONIZAÇÃO

ESTILO

JORNALISMO

FAKE NEWS

REPRESENTAÇÃO



CONVENÇÕES DO ESTILO JORNALÍSTICO EM PROTO-FAKE NEWS: ENTRE PADRONIZAÇÕES, RÉPLICAS, EMULAÇÕES, PARÓDIAS E FRAUDES

Eliza Bachega Casadei (ESPM)ⁱ
Ivan Paganotti (Umesp)ⁱⁱ



Ouça a apresentação dos autores sobre o mesmo tema no Podcast do MidiAto (clique aqui)

Resumo

A linguagem jornalística passou por um processo de padronização identificável pela leitura de reportagens publicadas em meados do século 20. A consolidação desse estilo otimizou a produção e o consumo de notícias por jornalistas e pelo público. Entretanto, essa pasteurização teve como efeitos colaterais sua fácil emulação: abriu espaço para paródias, mimetizações amadoras e relatos noticiosos inverídicos, mas travestidos do formato jornalístico. Esta pesquisa analisa textos que simulam convenções do estilo jornalístico para propagar conteúdo que transita entre a fraude e o humor, publicados na imprensa no século 20, comparando esse fenômeno histórico com a atual disseminação de *fake news*.

ⁱDoutora e mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA/USP. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP). E-mail: elizacasadei@yahoo.com.br.

ⁱⁱDoutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA/USP, com estágio doutoral na Universidade do Minho (Braga/Portugal, bolsista Capes). Mestre em Ciências da Comunicação e graduado em Comunicação Social (jornalismo) pela mesma instituição. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo (Umesp). E-mail: ivan.paganotti@metodista.br.

Introdução: *fake news*, entre amadores e a falta de profissionalismo da imprensa

Apesar da recente preocupação com os efeitos deletérios da propagação de informações falsas por redes sociais, outros suportes anteriores também já permitiam circulação de relatos que se apresentam como histórias jornalísticas para disseminar fatos inverídicos. Para McNair (2018, p. 17), o “noticiário sempre foi criticado por ser enviesado, plagiado, falsificado, fabricado, ficcional e, sim, falso”, mas é perigoso confundir a crítica de relatos parciais ou opiniões extremas com a disseminação de informação “demonstrativamente falsa ou enganadora” (McNAIR, 2018, p. 17, tradução nossa). O termo *fake news* tem sido amplamente adotado para caracterizar ambas as situações (ROSS; RIVERS, 2018), ou ainda outras bem distintas, como paródias e sátiras jornalísticas (TANDOC et al. 2018), e tradicionalmente é traduzido para o português de forma imprecisa como “notícias falsas” – ignorando a intencionalidade da fraude, que estava presente no original em inglês (BUCCI, 2018).

Entretanto, essas notícias só conseguiram se propagar pois seus produtores eram capazes de simular alguns elementos previamente estabelecidos como próprios das reportagens, em uma estratégia para enganar parte do público, que reconhecia os traços textuais que simulavam o estilo da imprensa tradicional, conferindo legitimidade a esses relatos falsos. Nesse sentido, é importante compreender quais são esses elementos próprios do formato jornalístico que passam a ser adotados pelos produtores de notícias falsas, como foram constituídos, reconhecidos, transformados e apropriados por produtores de notícias e pelo público.

Desde ao menos o início do século XX, é evidente que a linguagem jornalística passou por um processo de padronização, identificável pela leitura de reportagens publicadas (CASADEI, 2014). A consolidação desse estilo otimizou a produção e o consumo de notícias por jornalistas e pelo público, mas essa pasteurização teve como efeitos colaterais sua fácil emulação: abriu espaço para paródias,

mimetizações amadoras e relatos noticiosos inverídicos, mas travestidos do formato jornalístico. Para reconstruir a evolução do processo de pasteurização e apropriação da narrativa jornalística, esta pesquisa pretende analisar textos que simulam convenções de estilo da reportagem para propagar conteúdo que transita entre a fraude e o humor, publicados na imprensa no século XX, comparando esse fenômeno histórico com a atual disseminação de *fake news*.

Para isso, é importante avaliar como a cristalização de padrões narrativos que são reconhecidos como próprios da prática jornalística pode ser apropriados pelo público, por produtores amadores ou pelos próprios profissionais da imprensa para a construção de relatos ficcionais que adotam os mesmos mecanismos textuais do jornalismo, sem uma pressuposta prática prévia de apuração de fatos verificáveis. Esse descolamento entre os códigos narrativos textuais e as técnicas de apuração pré-textuais podem, de um lado, apresentar uma crítica sobre a artificialidade ou a presunção de imparcialidade da imprensa tradicional, abordagem crítica presente nas sátiras e paródias jornalísticas (BORDEN; TEW, 2007). Por outro lado, notícias falsas podem ser criadas por jornalistas – profissionais ou não – que procuram atrair a atenção do público com estratégias sensacionalistas, ou por atores políticos interessados em fomentar um cenário de desinformação e descrédito sobre a mídia tradicional (McNAIR, 2018).

O que diferencia esses dois cenários é a intencionalidade (ALLCOTT; GENTZKOW, 2017) dos produtores desses relatos, elemento de difícil verificação a partir da simples leitura dos textos. Entretanto, produtores de relatos satíricos ou paródicos dependem da percepção, por parte do público, de seu ardil irônico para produzir o efeito humorístico desejado, ao invés do logro que se pretende evitar (TANDOC, et al., 2018). Para isso, devem apresentar textualmente indícios de comicidade ou exagero próprios da ironia, que sinalizariam para seus leitores uma chave de leitura proposta que desconectaria implicitamente seus relatos das convenções da prática jornalística esperada, ainda que persistam em adotar os códigos textuais próprios da imprensa (PAGANOTTI, 2018).

Com isso, é importante reconstruir como algumas práticas jornalísticas de apuração e de escrita são demarcadas textualmente, podendo assim ser reconhecidas pelo público e apropriadas por produtores amadores ou criadores de notícias falsas. Para analisar como esse processo se desenvolveu historicamente, é possível avaliar uma possível correlação entre a evolução dessas convenções narrativas como *elementos próprios do jornalismo e sua apropriação* para a construção de textos que criticam a precariedade dessas próprias convenções ou se apoiam nelas para tentar enganar parte do público. Martino (2015, p. 37) já destacava que produtores amadores podem “emular” formatos e práticas midiáticas consolidadas e reconhecíveis pelo público:

Uma das premissas mais importantes do conceito de Cultura de Convergência diz respeito à possibilidade de cada indivíduo ser potencialmente um produtor de mensagens. Neste ponto, o fato das tecnologias digitais estarem presentes no cotidiano facilita o trabalho de criação (ou recriação) por indivíduos fora do circuito da indústria cultural. [...] Uma característica dessa produção que se afina com a noção de convergência é o fato de muitas delas, mesmo caseiras, buscarem de alguma maneira emular a cultura dos meios de comunicação – o estilo de telejornais, de programas de rádio ou shows de entretenimento é sempre um modelo possível para a elaboração de mensagens pelo público. A audiência produtiva da cultura da convergência não deixa de se basear nos códigos que viu, ouviu e leu a vida toda, temperados com suas próprias ideias e concepções, quando criam suas próprias produções. (MARTINO, 2015, p. 37)

Seguindo essa lógica de emulação de modelos consolidados na mídia tradicional por parte de novos produtores amadores, é possível construir relatos que apresentam em sua superfície um evidente formato jornalístico sem necessariamente estar vinculado às práticas de verificação e equilíbrio implícitos

aos valores e procedimentos de jornalistas profissionais. Novas plataformas midiáticas, como redes sociais digitais, também permitem novos mecanismos de distribuição e *feedback*, que procuram uma maior proximidade com seu público (JENKINS, 2009).

A web representa um lugar de experimentação e inovação, onde os amadores sondam o terreno, desenvolvendo novos métodos e temas e criando materiais que podem atrair seguidores, que criam suas próprias condições. Os métodos mais viáveis comercialmente são então absorvidos pela mídia comercial, seja diretamente, por meio da contratação de novos talentos e do desenvolvimento de trabalhos para televisão, vídeo e cinema com base nesses materiais, seja indiretamente, por meio da imitação da mesma qualidade estética e temática. Em compensação, a mídia comercial pode fornecer inspiração para empreendimentos amadores subsequentes, o que impulsiona a cultura popular a novas direções. (JENKINS, 2009, p. 207).

É nesse contexto que o problemático conceito de *fake news* pode ser retomado em seus divergentes sentidos emergentes, mostrando os elementos que o diferenciam ou aproximam de fenômenos mais antigos, como erros não intencionais da imprensa, sensacionalismo, paródias e sátiras jornalísticas, que recriam o formato jornalístico em modulação humorística, para criticar nossa realidade ou as representações da imprensa sobre ela:

O sentido mais comum das notícias falsas nos artigos revisados é a sátira, que se refere a programas de notícias falsas, que geralmente usam humor ou exagero para apresentar notícias atuais ao público. [...] Paródia é um segundo formato que estudos anteriores se referem como notícias falsas. Compartilha muitas características da sátira, pois ambas dependem do humor como forma de atrair uma audiência. Também usa um formato de apresentação que imita meios de comunicação tradicionais. As paródias

¹No original: "The most common operationalization of fake news in the articles reviewed is satire, referring to mock news programs, which typically use humor or exaggeration to present audiences with news updates. [...] Parody is a second format which previous studies have referred to as fake news. It shares many characteristics with satire as both rely on humor as a means of drawing an audience. It also uses a presentation format which mimics mainstream news media. Where parodies differ from satires is their use of non-factual information to inject humor. Instead of providing direct commentary on current affairs through humor, parody plays on the ludicrousness of issues and highlights them by making up entirely fictitious news stories. [...] The third operationalization of fake news in the articles examined here is "fabrication." This refers to articles which have no factual basis but are published in the style of news articles to create legitimacy. Unlike parody, there is no implicit understanding between the author and the reader that the item is false. Indeed, the intention is often quite the opposite. The producer of the item often has the intention of misinforming" (TANDOC et al., 2018, p. 5-7).

diferem das sátiras no uso de informações não-factuais para um efeito de humor. Em vez de fornecer comentários diretos sobre os assuntos atuais por meio do humor, a paródia brinca com o absurdo de questões atuais e o exagera, criando histórias inteiramente fictícias. [...] O terceiro sentido sobre notícias falsas, encontrado nos artigos examinados aqui, é "fabricação". Refere-se a artigos que não têm base factual, mas são publicados no estilo de artigos de notícias para criar legitimidade. Ao contrário da paródia, não há entendimento implícito entre o autor e o leitor de que o item é falso. Na verdade, a intenção geralmente é exatamente o oposto. O produtor do item geralmente tem a intenção de desinformar (TANDOC et al., 2018, p. 5-7)¹.

Nas definições de Tandoc et al. (2018), as notícias falsas adotam uma prática de "fabricação" ao se apropriar do formato narrativo jornalístico tradicional (reconhecido pelo público), sem sinalizar as marcas de ironia, absurdo ou exagero que são próprias do humor (e que, se fossem explicitadas, evitariam o engano da audiência, como feito na paródia ou na sátira), mascarando-se no véu de legitimidade da imprensa para o logro.

Mas esse potencial de engano não é uma novidade das notícias falsas e do espaço das redes sociais. Para mostrar como esses novos sentidos das *fake news* apresentam problemáticas origens na história da grande mídia, esta pesquisa se organiza em duas partes. Em primeiro lugar, será discutido como esse fenômeno se baseia nas expectativas, por parte do público e dos produtores de notícias, de certas convenções de estilo, estrutura e elementos narrativos próprios da reportagem em diferentes momentos da produção jornalística, que pode ser caracterizado como "códigos padrões de narração" (CASADEI, 2014) identificados a partir de recorrências em textos jornalísticos padronizados.

Por fim, será apresentada uma análise de informações falsas difundidas pela imprensa brasileira em quatro momentos diferentes: nos anos 1940 com a "reportagem ficcionista" (NASSER apud CARVALHO, 2001, p. 103) que simulava a

morte do foto-repórter Jean Manzon, em relato além-túmulo publicado na revista *O Cruzeiro*; a invenção do “bebê diabo” do *Notícias Populares*, nos anos 1970; o erro da revista *Veja*, que falhou em identificar como piada de 1º de abril uma ficcional pesquisa genética que criou um híbrido de tomate e bovino, no início dos anos 1980; e a paródia jornalística da falsidade dos informes oficiais sobre a morte do general Médici, no jornal *O Planeta Diário*, em meados dos anos 1980. Em cada caso, será avaliado como esses relatos apropriam-se dos “códigos padrões de narração” (CASADEI, 2014) adotados pelo jornalismo nessas épocas.

A padronização do texto jornalístico e suas estabilidades narrativas

A escrita jornalística é uma atividade técnica. Tal afirmação implica no reconhecimento de que ela obedece a certos imperativos de padronização que revelam recorrências nas formas possíveis de narrativa, nas estratégias textuais urdidas e nos arranjos discursivos propostos. Trata-se, portanto, de uma atividade repleta de constrangimentos narrativos que limitam a liberdade do jornalista ao escrever a sua reportagem e que estão inscritos em acordos profissionais implícitos. Quanto a isso, é importante salientar, contudo, que as características formais da narrativa jornalística nem sempre obedeceram a regras escritas e sancionadas institucionalmente (como é o caso dos Manuais de Redação, por exemplo) mas, sim, estão ligadas a sistemas de escrita tão amplamente utilizados que se tornaram padrão, apesar de não terem sido reconhecidos oficialmente por qualquer organização formal. Assim, embora a narrativa jornalística tenha tido diferentes características formais e genéricas ao longo de sua história, existem recorrências que se mantêm e que formam, por assim dizer, um determinado estilo de época na narrativa jornalística.

Isso se explica, em grande medida, pelo fato de que as narrativas referenciais acabam por representar algo para além de sua mera adequação à veracidade de um acontecimento

decorrido. Elas “não são apenas modelos de acontecimentos e processos passados, mas também afirmações metafóricas que sugerem uma relação de similitude entre esses acontecimentos e processos e os tipos de estória que convencionalmente utilizamos para conferir aos acontecimentos de nossas vidas significados culturalmente sancionados” (WHITE, 1994, p. 105). A escrita jornalística, entendida nesses termos, não é senão um conjunto de características formais padronizadas e historicamente marcadas que transformam um acontecimento acontecido em um acontecimento narrado de acordo com certas regras de escrita anteriormente postas.

Em outros termos, isso significa assumir que o ato de narrar nunca é livre – ao contrário do que parece sugerir, por vezes, uma certa mística da atividade prática jornalística – uma vez que ele está sujeito mesmo a determinadas pré-estruturas ligadas ao gênero e ao estilo, de forma que, mesmo nas narrativas referenciais, existem sempre determinados modos padrões de narração que estruturam as histórias contadas. Isso implica dizer também que as narrativas referenciais não dizem respeito apenas a uma reprodução de acontecimentos, mas, sim, a uma construção complexa que envolve os códigos socialmente compartilhados que dotam uma história de sentido e que são atualizados em um texto particular. A figura do jornalista, nesse quadro, atua enquanto um organizador desses códigos socialmente referendados.

O que White (2008, p. 11) propõe é o entendimento de que as narrativas referenciais não são mais do que “estruturas verbais na forma de um discurso narrativo em prosa”, o que implica assumir a sua sujeição a modelos de narração específicos que dependem, em última análise, da natureza das concepções poéticas e de estilo. Ora, todos esses elementos não dizem respeito a uma propriedade que pode ser encontrada nos textos particulares, mas, sim, estão ligados a postulados virtuais que se atualizam de diferentes maneiras em textos específicos.

Podemos dizer que a narrativa não se constitui meramente como a representação de uma série de acontecimentos por

meio da linguagem: ela está sujeita mesmo a uma estruturação que obedece a determinados conjuntos de regras inscritos nos sistemas culturais. Neste sentido, o narrar nunca é livre. Saber narrar implica um domínio de elementos virtuais que se atualizam em um texto específico. Se parafrasearmos Hayden White (1999, p. 1), o jornalismo não é apenas uma produção simbólica genérica. Ele é, antes de tudo, um certo tipo de relacionamento que mantemos com o presente mediado por um tipo distintivo de discurso escrito – discurso este que segue um padrão formal específico.

Para Certeau (2008, p. 102), as narrativas referenciais se constroem sobre certo número de postulados epistemológicos que dizem respeito à “necessidade de uma semantização referencial, que lhe vem da cultura”, à “transcritibilidade das linguagens já codificadas, das quais se faz o intérprete” e à “possibilidade de construir uma metalinguagem” através de uma ordem de citações que garanta a esta narrativa um valor de verdade, garantindo a sua credibilidade referencial. Tais postulados estão inscritos nas regras e acordos profissionais estabelecidos entre a comunidade jornalística – e que mudam de tempos em tempos. A proposta de Michel de Certeau é a de que as práticas simbólicas são estruturadas a partir de um tripé composto por “um lugar social – uma prática – uma escrita”, de forma que esses três elementos se sobredeterminam e garantem um campo seguro de legitimidade referencial (ou veracidade) para esses discursos.

O jornalismo, a partir desse entendimento, se apoia em operações padronizadas e saberes críticos específicos da prática que tentam lhe garantir uma suposta visada objetiva do mundo, de forma que o narrar é sempre limitado por esse conjunto de operações e procedimentos de trabalho que legitimam a prática e constroem o seu lugar social dentro das atividades simbólicas. O estudo dos códigos padrões de narração, portanto, também deve estar atento a essas questões ligadas aos modos como o discurso se legitima. E isso porque há sempre a primazia do discurso jornalístico por sobre cada texto em particular. As histórias contadas estão sempre assentadas no solo do lugar social ocupado. É esse o

campo que irá delimitar as práticas que serão validadas ou não pelo grupo profissional mais amplo – incluindo-se aí as práticas de escrita. Como os três elementos do tripé proposto por Certeau (lugar social – prática – escrita) se sobredeterminam, as mudanças nos códigos profissionais de conduta e de entendimento estão vinculadas a alterações na própria escrita ou, mais precisamente, nos códigos de narração, uma vez que eles próprios dizem respeito a um saber narrar que é compartilhado entre os profissionais da área.

E isso no sentido de que, “para escrever uma história, os jornalistas seguem uma sequência de decisões usando vários critérios para a seleção de eventos, regras e métodos para estabelecer os fatos necessários enquanto matéria-prima para a sua história, bem como aplicando certas regras para a sua apresentação” (HØYER apud FIDALGO, 2006, p. 233). E isso implica mesmo na assunção de determinadas técnicas de apuração bem demarcadas e, mais do que isso, na aplicação de “certas regras de composição quando escreve a sua história, o que permite que o público a reconheça como notícia” (HØYER apud FIDALGO, 2006, p. 233).

Nesses termos, a própria autoridade do discurso jornalístico (ou, em termos mais precisos, suas estratégias de autorização) dependem desses códigos de narração socialmente validados. Os códigos padrões de narração não são, senão, estratégias discursivas a partir dos quais os textos tentam se dotar de credibilidade, já que estão calcados em práticas e lugares sociais mais amplos. Trata-se dos modos a partir dos quais o texto jornalístico tenta se apresentar como crível. Em certa medida, pode-se dizer que a produção de notícias falsas esteve ciente da intersecção entre autoridade e estilo, conforme discutiremos a seguir.

Análise de proto-fakenews e (dis)funções narrativas

A seguir, avaliamos quatro momentos em que os códigos narrativos vigentes na imprensa de então foram seguidos

pelos repórteres em situações em que o conteúdo factual das reportagens acabou sendo revelado como falso. É o caso de uma ficção apresentada como reportagem (“A vida dos mortos”, na revista *O Cruzeiro*), um exagero absurdo com objetivos sensacionalistas (“Nasceu o diabo em São Paulo”, do *Notícias Populares*), erro de apuração dos jornalistas (“Fruto da carne” da revista *Veja*) ou paródia humorística dessas convenções textuais (“Médice morre, mas passa bem”, no satírico *O Planeta Diário*). Em cada período, as reportagens seguem códigos padrões de narração vigentes na imprensa da época (CASADEI, 2014), mas parecem distorcer seu funcionamento extratextual, desconectando o texto jornalístico da prática de apuração que supostamente deveria precedê-lo e fundamentar sua pretensão de registro dos fatos. Em outras palavras, pode-se dizer que são episódios de (dis)função narrativa, quando as convenções práticas parecem ser pervertidas, ainda que o padrão textual persista alinhado com o que era esperado da imprensa no período.



Figura 1. Reportagem “A vida dos mortos”, com fotos do suposto finado Jean Manzon.
Fonte: Manzon & Nasser (1944, p. 8-9).

A reportagem do *Cruzeiro* (Figura 1) parte da simulação de um recorte de jornal com o informe da morte do famoso repórter fotográfico Jean Manzon, da própria revista:

Morreu Jean Manzon! [...] Um carro em disparada atropelou o repórter-fotográfico Jean Manzon. Em um estado desesperador, a vítima foi levada ao Hospital Miguel Couto, onde, pouco antes de morrer, pediu ao médico que o assistia para que os seus amigos o enterrassem com sua máquina (MANZON; NASSER, 1944, p. 8).

Mudando de registro, o texto traz então um diálogo entre os dois autores da suposta reportagem, quando o jornalista David Nasser visita o túmulo de Jean Manzon e ouve do fotógrafo sua experiência além da vida:

Transpondo as fronteiras da vida e da morte, Jean Manzon repousa entre lajes de mármore e túmulos sem enfeites. As noites são frias e um vento que chega de Copacabana, onde ele viveu, agita as folhas de velhas árvores. Numa dessas trágicas madrugadas, o seu velho companheiro David Nasser foi visitá-lo. Jean abriu os braços, num bocejo, espantou um pouco de terra que manchava o azul do terno. “- Você chegou na hora certa, David. Já não podia conversar com a minha vizinha: o limo chegava aos meus lábios e me embaraçava as palavras.” (MANZON; NASSER, 1944, p. 8).

Esse trecho acima mostra um exemplo da tradição narrativa das revistas da primeira metade do século XX, com um relato predominantemente calcado na experiência do próprio repórter, marcada por código padrão de narração autorreferencial, em que “o próprio trabalho da reportagem é enfatizado” (CASADEI, 2014, p. 118), sugerindo uma abertura para os bastidores da apuração, de forma metalinguística. A história parece ser apoiada no “martírio do repórter”, ou seja, na figura da linguagem de *martyria*,

em que a experiência direta do narrador garante o lastro ao seu testemunho (CASADEI, 2014, p. 148). Há também a presença da exposição passional em um “código pathético”, que procura mobilizar uma reação emotiva em seu leitor com um “texto que é bastante adjetivado, com um tom apaixonado e um estilo elevado, repleto de eloquência e expressividade” (CASADEI, 2014, p. 128-9).

Em longo monólogo, o fotógrafo conta então como percebeu não estar mais vivo, e quem pode rever em seu funeral:

Só então reparei que enquanto eu chamava, os meus lábios permaneciam fechados. Sim, eu estava frio em cima da mesa. Levantei a mão esquerda e pousei sobre a fronte. Estava gelada. Espiei a mão e vi que ela, embora tivesse se levantado até a testa, permanecia no mesmo lugar, pousada sobre a mesa. Meu cérebro não queria reagir. Lentamente, devagarinho, procurei convencê-lo: ‘Estou morto; pois é, estou morto. Esses caras que me olham com pena, são as caras de meus amigos. Aquele de óculos, que esfrega um cachimbo contra a face, é o Franklin de Oliveira. O outro, de sardas, quem é? O Fred [Chateaubriand]. E o louro, que vai daqui pra lá, até a janela, não é o Nelson Rodrigues?’ (MANZON; NASSER, 1944, p. 12).

No meio da conversa entre o repórter e o finado fotógrafo, passa-se então ao registro de um outro diálogo interior, entre o morto e seu cérebro. Esse registro se aproxima do “código experiencial em primeira pessoa”, em que “estrelas da reportagem”, como Manzon, passam a se apresentar como

“sujeito participante do acontecimento e, sob a perspectiva da reportagem enquanto experiência, relata as suas observações de um ponto de vista participante e subjetivo, em uma narrativa que ganha, não raro, ares de diário” (CASADEI, 2014, p. 160).

O relato bastante suspeito parece ter sido assumido como verdadeiro em leituras apressadas como a da assessoria

do presidente Getúlio Vargas, que enviou condolências e questionou sobre quando seria o enterro. Leitores parecem ter ignorado a marota conclusão do relato, quando se revela em maiúsculas que “tudo isso diria Jean Manzon ao seu companheiro, se realmente tivesse morrido e não estivesse a meu lado, auxiliando a paginação das suas fotografias” (MANZON; NASSER, 1944, p. 34). Era o que Nasser (apud CARVALHO, 2001, p. 103) classificava problemáticamente de “reportagem ficcionista”, um trote textual aprovado com entusiasmo pelo igualmente polêmico *publisher* da revista, Assis Chateaubriand. Em entrevista ao biógrafo de David Nasser, Luiz Maklouf Carvalho (2001, p. 357), o jornalista Janio de Freitas condena o repórter e o fotógrafo por reportagens questionáveis como essa, considerando “a imensa responsabilidade de ter feito essa escola do jornalismo absolutamente irresponsável em relação ao que afirma; o falso testemunho no sentido mais amplo dessa expressão”.

Essa tradição parece ter sido continuada por um jornal que operou a lógica sensacionalista em outra aproximação problemática da imprensa com o sobrenatural. A capa de 11 de maio de 1975 do jornal *Notícias Populares* trazia uma manchete bombástica: “Nasceu o diabo em São Paulo” (Figura 2):



Figura 2. Metade superior da capa do *Notícias Populares* de 11 de maio de 1975, com a manchete “Nasceu o diabo em São Paulo”.

Fonte: Ferreira (2017).

A reportagem teria sido inspirada pelo nascimento de um bebê com saliência no cóccix (CAMPOS JR. et al., 2002, p. 117), evento que levou os redatores do diário paulistano a construir uma história fantástica:

Durante um parto incrivelmente fantástico e cheio de mistérios, correria e pânico por parte de enfermeiras e médicos, uma senhora deu a luz num hospital de São Bernardo do Campo a uma estranha criatura, com aparência sobrenatural, que tem todas as características do diabo, em carne e osso. O bebezinho, que já nasceu falando e ameaçou sua mãe de morte, tem o corpo totalmente cheio de pelos, dois chifres pontiagudos e um rabo de aproximadamente cinco centímetros, além do olhar feroz, que causa medo e arrepios. (FERREIRA, 2017)

A história absurda, inventada pelos redatores do jornal em um final de semana sem pautas atraentes, foi abraçada pelos leitores, que passaram a ser também parte de reportagens como “Povo vê de novo bebê-diabo no Grande ABC” (CAMPOS JR. et al., 2002, p. 122). Definindo “cascata” como “reportagem fictícia, inventada na redação ou baseada em algum relato de comprovação sempre improvável” (ANGRIMANI, 1995, p. 103), Angrimani (1995, p. 139) considera o caso do bebê-diabo “a maior ‘cascata’ da história da imprensa brasileira” devido à sua capacidade de contagiar a imaginação do público. Com o sucesso da criatura, seus criadores na redação viram a tiragem do diário esgotar nas bancas e até duplicar durante a série de 25 reportagens entre maio e junho de 1975 (CAMPOS JR. et al., 2002, p. 120).

Os autores destacam a participação dos leitores na repercussão do boato também nas páginas do jornal: “as pessoas discutiam apaixonadamente as aparições e os desmentidos, e sentiam-se verdadeiros protagonistas do episódio” (CAMPOS JR. et al., 2002, p. 124). A inserção do público na série de reportagens ecoa um código narrativo frequente na época, que pretende abraçar a “opinião pública” nas páginas da imprensa, “que se apresenta como a suposta tradução das vontades e dos

interesses populares”, o que “materializa esteticamente esse vínculo que o jornalismo tenta manter com a opinião pública” (CASADEI, 2014, p. 207).

A distância temporal entre as duas reportagens deixa entrever que outros códigos padrões de narração passaram a ser valorizados no jornalismo e, conseqüentemente, emulados em notícias falsas. Isso porque esse relato também se apoia em outros códigos padrões da narração, como uma voz “impessoal”, em que “a narração de um acontecimento não é atribuída a nenhum sujeito de fala, criando a ilusão referencial de que o acontecimento se narra sozinho, independentemente de um personagem que assuma o dito” (CASADEI, 2014, p. 195). Trata-se de um código de narração que se torna padrão no jornalismo depois da década de 1970.

Mesmo quando outras reportagens dessa série se baseiam em fontes oficiais, como médicos ou funcionários da saúde pública que explicitamente negam a existência do bebê-diabo, essa negação é desvirtuada: “o jornal assume a ‘cascata’ mas ‘respeita’ a incredulidade do leitor, trazendo o depoimento ‘erudito’ do médico e do administrador do hospital, que desmentem a notícia e ao desmenti-la lhe dão veracidade” (ANGRIMANI, 1995, p. 144), insinuando que “as autoridades, claro, estariam empenhadas em esconder o fato da população” (CAMPOS JR. et al., 2002, p. 118). A frase final do trecho acima mostra também como se adota um modelo da “experiência impressionista”, em que o narrador parece estar envolvido na história indiretamente: “suas impressões transbordam a todo o momento no relato, muito embora a sua presença fique apenas implícita na narrativa” (CASADEI, 2014, p. 190).

Em outros momentos históricos, outros códigos de narração se tornam padrões no jornalismo de revista e, mesmo diante da veiculação de notícias falsas, eles aparecem de maneira emulada. Um bom exemplo a respeito disso é a reportagem sobre o suposto boimate, publicado na revista *Veja*, em 27 de abril de 1983.



Figura 3. Reportagem “Fruto da carne” da revista Veja sobre suposto “boimate”.
Fonte: Veja (1983).

De acordo com o texto da reportagem:

Agora, num ousado avanço da biologia molecular, dois biólogos da Universidade de Hamburgo, na Alemanha, fundiram pela primeira vez células animais com células vegetais – as de um tomateiro com as de um boi. Deu certo. Barry MacDonald e William Wimpey, que fizeram a experiência, obtiveram como resultado um tomateiro capaz de produzir frutos parecidos com tomates mas dotados de uma casca mais resistente e de uma polpa muito mais nutritiva. Os “boimates” têm 50% de proteína vegetal e 50% de proteína animal. [...] A experiência dos pesquisadores alemães, porém, permite sonhar com um tomateiro do qual já se colha algo parecido com um filé

ao molho de tomate. E abre uma nova fronteira científica. “Os biólogos alemães conseguiram alterar o curso da lei natural, que impede a reprodução de indivíduos de espécies diferentes”, diz Ricardo Brentane [sic], engenheiro genético da Universidade de São Paulo. [...] Finalmente, os hibridomas brotam e se transformam em mudas de tomateiro modificadas e prontas para gerar um fruto que jamais existiu antes. (VEJA, 1983)

Esse texto apresenta algumas características textuais diferentes daquelas encontradas nos textos anteriormente analisados. Isso se explica porque, desde meados da década de 1960, é possível observar, no jornalismo de revista, a queda da função narrativa do repórter como actante-testemunhal e a valorização de códigos ligados às provas de verdade externas ao testemunho, de forma que o repórter se torna um actante narrativo que tem a função de um mero apurador dos fatos. Os códigos padrões de narração desse período, portanto – e que, de certa forma, são ainda amplamente utilizados atualmente –, valorizam um tipo de relato que é estruturado em uma esfera do não-eu como forma de validar o que é narrado. As notícias falsas irão utilizar também amplamente tais expedientes narrativos.

No texto analisado é possível observar, por exemplo, que não há um repórter, enquanto actante narrativo, que assume o dito. Todo o relato é articulado a partir do uso do “código impessoal” (CASADEI, 2014, p. 195), tal como se o acontecimento se contasse sozinho e com o uso de um tom assertivo no discurso. É esta a tônica que irá marcar os textos da *Veja*, mesmo em suas notícias falsas. Além da voz impessoal do repórter, é possível entrever também o apoio a especialistas que validam o relato.

De fato, é possível encontrar a fala de especialistas em revistas como *O Cruzeiro* e *Realidade*, no entanto, em um número muito menor e apenas em reportagens muito específicas. A diferença, que podemos perceber a partir da década de 1970, é que a evocação a profissionais que detêm um saber especializado em um determinado campo de atuação deixa

de ser uma *escolha* e torna-se mesmo um código padrão de narração, ou seja, um elemento que *deve* estar presente no texto jornalístico e que faz parte do conjunto de dados que os jornalistas utilizam como parâmetros para julgar a escrita de uma boa estória. Além disso, a partir desse período, percebe-se que a ciência passa a ser convocada para figurar em um número muito maior de reportagens, abarcando um conjunto mais variado de temáticas. A valorização da voz do especialista está inserida em um contexto mais amplo em que o próprio conhecimento científico ganha proeminência enquanto elemento da reportagem e assume o primeiro plano do relato.

Outra característica textual que pode ser notada no texto analisado (e que também se estabelece como um código padrão de narração do jornalismo da época) é o que chamaremos de “código de prognóstico” (CASADEI, 2014, p. 233). Trata-se de um mecanismo textual a partir do qual a estória central é entrecortada por um texto que indica alguns sinais ou sintomas de desdobramentos vindouros em relação ao acontecimento noticiado (como no trecho “prontas para gerar um fruto que jamais existiu antes”). A reportagem da *Veja* repercutia um artigo satírico publicado como piada de 1º de abril na revista britânica *New Scientist* (1983), mas a publicação brasileira falhou ao não identificar sinais implícitos de humor, como os nomes dos fictícios pesquisadores – da Universidade de Hamburgo – MacDonald e Wimpey (referências indiretas a restaurantes de *fast food*). Nesse caso, a piada irônica com a falsa descoberta foi publicada inadvertidamente como reportagem científica.

Poucos anos depois do erro da *Veja*, era possível distinguir outra vertente de apropriação dos códigos de narração do jornalismo que explicitamente subvertia suas pretensões de objetividade, sinalizando ironicamente para o leitor não considerar como verdadeiros os absurdos relatos publicados. É o caso de paródias e sátiras jornalísticas, como o texto “Médice morre, mas passa bem”, publicado em *O Planeta Diário* em outubro de 1985, em que se destaca, além dos códigos mencionados anteriormente, outras características

narrativas importantes para o jornalismo dessa época, que serão emuladas também em notícias falsas. Segundo o relato:

TRANSAMAZÔNICA – O Professor Doutor Jivago Pinotti convocou ontem a Seleção Canarinho da imprensa mundial pra comunicar que o General Emílio Santiago Médici dos Santos passou definitivamente para a reserva, vestiu seu pijama de madeira e partiu para uma carreira debaixo do solo, mas que ainda resta uma esperança. O Palácio do Planalto imediatamente decretou puto oficial e mandou servir uma rodada de jetom pra todo mundo. O corpo foi enterrado às pressas com honrarias paramilitares no cemitério Jardim do Ostracismo e, na ocasião, a cantora funerária Fafá de Belém soltou um urubu, num belo gesto de homenagem ao falecido. Enquanto isso, debruçada sobre o esquife e em prantos, Konga, a Mulher Gorila, desabafava: “Tanto canalha para morrer e Deus leva logo ele...”. Entrementes, em Nova York, Simon Wiesenthal desconfiou do lance e já mandou a Seleção Alemã de peritos ao Brasil para examinar a ossada. É aguardado para qualquer momento, em 20a edição extraordinária, o lançamento, na Barreira do Inferno, do livro Assim apodreceu Médici, do porta-voz e tricampeão Brito. (HUBERT, 2007, p. 71)

Aqui, nota-se o mecanismo narrativo de analogia por similitude, quando o texto emoldura o real através de uma similitude de relações posta entre dois termos ou, em outras palavras, quando o texto constrói uma analogia a partir da qual há uma transferência de valor do que está consensualmente aceito para algo cujo sentido ainda está em jogo. As comparações estabelecidas no texto, nesse sentido, transferem o valor de metáforas relacionadas ao futebol (de sentido consensual) para o governo Médici (cujo sentido estava em disputa), de forma a estabelecer uma similitude de relações simbólicas. Trata-se de um mecanismo narrativo bastante utilizado no jornalismo de revista a partir da década de 1970, de forma a estabelecer uma comparação entre o evento noticiado e um outro acontecimento (não relacionado necessariamente à pauta motivadora da

reportagem), que tem como objetivo enquadrar o evento noticiado em um determinado conjunto de entendimento a partir de uma equação que tem por base a analogia.

O texto também constrói uma analogia irônica com a desconfiança presente na época em relação aos discursos oficiais difundidos pelos porta-vozes do poder. Durante a ditadura – incluindo o período liderado por Médici – execuções eram travestidas como mortes em tiroteio ou suicídios nos relatos das autoridades policiais, e no ano anterior à publicação desse texto o país acompanhara as contradições entre o discurso oficial otimista sobre a saúde de Tancredo Neves na véspera de sua posse como presidente e sua real condição deteriorada. Para escancarar as divergências entre versão oficial e realidade, os humoristas travestidos de repórteres constroem um discurso contraditório desde o título do artigo sobre um ex-ditador que “morre, mas passa bem”. É também revelador que o fato central do relato seja verdadeiro – o ex-presidente Médici realmente havia morrido naquele mês –, mas todas as circunstâncias ao redor dessa história são inventadas pelos autores do artigo. De forma metalinguística, a piada, que parodia uma reportagem, sinaliza que não devemos levar a sério tudo o que lemos, já que o formato testemunhal pode ser usado para ocultar uma fraude.

Considerações finais: convergências entre códigos e contrabandos

O grupo de estudos MidiAto comemorou 10 anos em 2019. Há cinco anos, a coautora desta pesquisa defendia e posteriormente publicava sua tese de doutorado (CASADEI, 2014), analisando as convenções narrativas do jornalismo de revista, mostrando como em diferentes períodos, o jornalismo passou por mudanças nos mecanismos de construção e de padronização da narrativa e do discurso jornalístico. Como visto, esse fenômeno precede a popularização dos manuais de redação – que até então eram responsabilizados isoladamente, de forma elogiosa ou crítica, como principal

elemento de homogeneização do relato jornalístico no país (CAPRINO, 2002). Essa tese destaca a importância dos próprios repórteres como formuladores e replicadores de padrões narrativos, em um processo muito mais complexo e poroso do que a imposição de um conjunto de regras ditadas por um grupo seletivo de autores. Os códigos narrativos eram escritos nas páginas que traziam os relatos dos repórteres, e não eram predeterminados pelas chefias nas regras cristalizadas nas folhas dos manuais de redação.

Já o coautor deste texto tem pesquisado, nos últimos anos, a disseminação de notícias falsas e seus impactos no jornalismo. Esses relatos fraudulentos procuram mascarar suas intenções políticas e econômicas com o manto da objetividade jornalística, em um processo de dissimulação – visto que simulam o estilo textual dos repórteres para lograr seus leitores, que parecem não perceber que a linguagem segue os códigos narrativos da reportagem sem qualquer lastro em ações prévias de apuração e checagem.

A ponte entre as pesquisas dos autores deste presente estudo (em dois momentos distintos das discussões travadas no nosso grupo de pesquisa) parece ser inevitável. Os relatos das notícias falsas só podem ser simulados porque seus produtores contam com o arsenal de convenções narrativas já estabelecidas pelos jornalistas profissionais; esses padrões narrativos também são identificados pelo público, que geralmente atribui credibilidade aos textos produzidos segundo essa padronização, pois trata-se de marcas de distinção próprias da imprensa, presumindo que por trás da linguagem objetiva se encontram práticas de entrevista, observação direta e verificação de fatos em fontes diversas.

Assim, além de fraude e dissimulação, o fenômeno das *fake news* pode ser visto como uma forma de *contrabando*; invade espaço privilegiado que se pretende restrito na esfera pública sem pagar tributo a princípios éticos e práticas de apuração próprias do campo jornalístico. Isso só é possível pois ocorre uma divergência entre o espaço das *práticas de apuração dos fatos* e o espaço dos *textos que seguem os códigos*

jornalísticos. São campos que não ocupam exatamente o mesmo espaço (apesar de apresentarem interseções), e suas fronteiras são bastante porosas.

Mas, como este estudo pretendeu demonstrar, a porteira separando esses territórios parece ter sido aberta justamente pelos jornalistas que deveriam proteger seus limites, mas que acabaram publicando invenções, fraudes, enganos ou piadas de forma nem sempre identificável como tal pelo público. Assim, abriu-se uma brecha entre o espaço cercado em que as práticas de apuração coincidiam com os códigos narrativos da reportagem (e elas eram assim sinalizadas por eles, e por isso se esperava que pudessem ser confiáveis) e o território inóspito que o cercava, onde o único lastro para garantia dos fatos nos relatos era a ficcional suspensão da descrença. O passaporte para a travessia dessa fronteira era o estilo jornalístico – como visto, um documento simples de ser forjado.

Agradecimentos

Os autores agradecem à equipe da Biblioteca Maria Luísa Monteiro da Cunha (ECA-USP) por disponibilizar os exemplares da revista Veja solicitados e pelo auxílio no acesso ao arquivo da revista O Cruzeiro no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira, da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

Referências

ANGRIMANI, D. **Espreme que sai sangue**: um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo: Summus, 1995.

ALLCOTT, H.; GENTZKOW, M. Social Media and Fake News in the 2016 Election. **Journal of Economic Perspectives**, Nashville, vol. 31, n. 2, abr.-jun, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1257/jep.31.2.211>. Acesso em: 01 nov. 2019.

BAYM, G.; JONES, J. P. News parody in global perspective: politics, power and resistance. **Popular Communication**, vol. 10, n. 1, fev. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/15405702.2012.638566>. Acesso em: 01 nov. 2019.

BORDEN, S. L.; TEW, C. The role of journalist and the performance of journalism: ethical lessons from “fake” news (seriously). **Journal of Mass Media Ethics**, v. 22, n. 4, dez. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/08900520701583586>. Acesso em: 01 nov. 2019.

BUCCI, E. Pós-política e corrosão da verdade. **Revista USP**, n. 116, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i116p19-30>. Acesso em: 01 nov. 2019.

CAMPOS JR., C., MOREIRA, D.; LEPIANE, G.; LIMA, M. R. **Nada mais que a verdade**: a extraordinária história do jornal Notícias Populares. São Paulo: Carrenho, 2002.

CAPRINO, M. P. Questão de estilo: o texto jornalístico e os manuais de redação. **Comunicação & Sociedade**, v. 23, n. 37, 2002.

CARVALHO, L. M. **Cobras criadas**: David Nasser e *O Cruzeiro*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

CASADEI, E. B. **Como contar os fatos**: a história da narrativa do jornalismo de revista no século XX. São Paulo: Alameda Editorial, 2014.

CERTEAU, M. de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FERREIRA, L. C. Bebê-diabo nasce no ABC paulista, mas some de forma misteriosa. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 set. 2017. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/banco-de-dados/2017/09/1820253-bebe-diabo-nasce-no-abc-paulista-mas-some-de-forma-misteriosa.shtml>. Acesso em: 1 nov. 2019.

FIDALGO, J. M. M. **O Lugar da ética e da auto-regulação na identidade profissional dos jornalistas** [tese]. Braga: Universidade do Minho, 2006.

HUBERT. **O Planeta Diário**. Rio de Janeiro: Desiderata, 2007.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

MARTINO, L. M. S. **Teoria das mídias digitais**. Petrópolis: Vozes, 2015.

MANZON, J; NASSER, D. A vida dos mortos. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 6 maio 1944, p. 8-14 [Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira – Biblioteca Nacional]. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/40918>. Acesso em: 1 nov. 2019.

McNAIR, B. **Fake news: falsehood, fabrication and fantasy in journalism**. New York: Routledge, 2018.

NEW SCIENTIST. Scientists make the first plant-animal hybrid. **New Scientist**, v. 97, n. 1351, 31 mar. 1983.

PAGANOTTI, I. A falha da *Folha de S. Paulo*: ameaça à credibilidade em conflitos envolvendo sátira e paródia jornalística. In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor), 16., São Paulo, 2018. **Anais**. São Paulo: SBPJor, 2018. Disponível em: <http://sbpjor.org.br/congresso/index.php/sbpjor/sbpjor2018/paper/viewFile/1654/854>. Acesso em: 01 nov. 2019.

ROSS, A. S.; RIVERS, D. J. Discursive Deflection: Accusation of “Fake News” and the Spread of Mis- and Disinformation in the Tweets of President Trump. **Social Media + Society**, v. 4, n. 2, abr.-jun. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/2056305118776010>. Acesso em: 01 nov. 2019.

TANDOC JR., Edson C.; LIM, Z. W.; LING, R. Defining ‘Fake News’ - A typology of scholarly definitions. **Digital Journalism**, v. 6, n. 2, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/21670811.2017.1360143>. Acesso em: 01 nov. 2019.

VEJA. Fruto da carne. **Veja**, São Paulo, 27 abr. 1983, p. 84.

WHITE, H. **Trópicos do Discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994.

WHITE, H. **Figural Realism**: studies in the mimesis effect. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999.

WHITE, H. **Meta-História**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Edusp, 2008.



13

**ANÁLISE AUDIOVISUAL
METODOLOGIA DE PESQUISA
PROTOCOLO METODOLÓGICO
CRÍTICA DE MÍDIA**

UMA PROPOSTA PARA A ANÁLISE DE OBJETOS AUDIOVISUAIS

Amanda Souza de Miranda (ECA/USP)ⁱ



Ouçã a apresentação da autora sobre o mesmo tema no Podcast do MidiAto
(clique aqui)

Resumo

Este artigo propõe um instrumento metodológico baseado na noção de circuito para a análise de objetos audiovisuais, sejam da ficção, sejam produtos jornalísticos ou documentais. O protocolo foi construído partindo da noção teórico-epistemológica de narrativa, mas também perpassa teorias e conceitos do universo da linguagem e do discurso para propor um olhar específico para esta mídia e seus mais variados gêneros. Entende-se que o recurso pode ser utilizado tanto para a crítica de mídia acadêmica, como para crítica de mídia, em geral.

ⁱDoutora em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), realizou pesquisa de pós-doutorado em Meios e Processos Audiovisuais na ECA/USP. É jornalista na Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: amanda.souzademiranda@gmail.com

O objetivo deste artigo é apresentar uma proposta para a análise de objetos audiovisuais, tanto para fins acadêmicos, quanto para textos de crítica de mídia. Para tanto, parte-se de uma base epistemológica assentada nos caminhos da narrativa – ou seja, na percepção de que produtos da cultura audiovisual compõem/integram/alimentam nosso mundo sensível por meio da forma como nos contam diferentes histórias, sejam elas ficcionais ou factuais. Parte-se, ainda, de uma motivação bastante pragmática, qual seja: propor um instrumento para a análise audiovisual a ser aplicada em diferentes dispositivos (televisão, cinema, *streaming*) e gêneros variados, considerando também seus hibridismos.

Para estabelecer essa discussão, foi preciso trilhar um caminho que transformasse conceitos teóricos e epistemológicos do estudo da cultura das mídias em ferramentas operacionais, teórico-práticas-aplicadas, na direção de procedimentos de análise empírica de objetos audiovisuais. Este caminho tem marcas de diferentes cânones da pesquisa em comunicação: traz parte do seu percurso de um alinhamento aos estudos culturais, passando também pelos estudos da linguagem e por uma compressão da crítica de mídia como lugar aglutinador do estudo destes mesmos objetos.

A pesquisa em comunicação oferece inúmeros caminhos para a análise dos objetos midiáticos, muitos deles adaptados de diferentes vertentes das ciências sociais, humanas e das linguagens, campos com os quais estamos conectados de forma interdisciplinar. A multiplicidade de caminhos permite um rico diálogo entre os pesquisadores, mas tende a deixar muitos objetos à *deriva*, como se estivessem à mercê de técnicas e protocolos incorporados sem ter em conta as especificidades da área. Trata-se de uma dicotomia bem resumida por Braga (2011, p. 2):

Não é possível assumir abstratamente abordagens prévias e “fechadas”, a serem aplicadas a uma diversidade de pesquisas. Assim, diferentes pesquisas solicitam diferentes aproximações, conforme suas perguntas e objetos; e mesmo táticas metodológicas comprovadas e

pertinentes devem ser ajustadas a características concretas do objeto e ao desenho específico da investigação. Mas isso não deve ser pretexto para “vale tudo”. Ao contrário, as exigências se ampliam.

Em pesquisa anterior, construímos um instrumento para analisar narrativas do científico e do popular em um programa de televisão e o chamamos de “etnografia da narrativa”, pois queríamos investigar a produção por dentro da indústria, para além daquilo que se manifestava como objeto empírico de análise. Combinamos a experiência etnográfica no programa televisivo *Bem Estar* com categorias da análise pragmática da narrativa jornalística proposta por Motta (2013), o que nos forneceu um panorama acerca das relações entre produtor-produto-audiência. É certo que essas relações podem ser mapeadas a partir do olhar para o produto, mas acreditamos que a noção de circuito reforça características que possam passar despercebidas no gesto analítico.

À época, chamavam-nos a atenção as metodologias que tomavam a parte do processo comunicacional como o todo. Por isso, nos amparamos no paradigma relacional, em que a comunicação é vista como um processo de globalidade, “em que sujeitos interlocutores, inseridos em uma dada situação, e através da linguagem, produzem e estabelecem sentidos, conformando uma relação e posicionando-se dentro dela” (FRANÇA, 2016, p. 158). A linguagem, nesse sentido, sempre foi um norte predominante no nosso olhar epistemológico para objetos midiáticos.

Entretanto, a linguagem em produtos audiovisuais tem camadas narrativas que merecem caminhos metodológicos próprios para suas nuances. Observamos isso ao selecionar como objeto de estudo uma produção documental e uma ficcional, ambas exibidas na televisão. Como refletir sobre suas tantas camadas imagéticas inter cruzadas em um instrumento que contemplasse o processo comunicacional e o objeto audiovisual, bem como suas preocupações em narrar o factual e o ficcional? Começava, aí, a busca por um instrumento que me encaminhasse a essa direção.

As narrativas são vistas aqui como conjuntos de signos que “se movimentam temporalmente, causalmente ou de alguma outra forma socioculturalmente reconhecível e que, por operarem com a particularidade e não com a generalidade, não são reduzíveis a teorias” (SQUIRE, 2014, p. 273). São, portanto, a base de um olhar epistemológico para produtos que existem com a finalidade de contar alguma coisa para alguém, de compartilharem sentidos. Para além disso, é notável, neste protocolo, a influência do mapa das mediações, de Jesus Martín-Barbero, que vê a comunicação, a cultura e a política como centro de um circuito em que lógicas de produção e de recepção surgem ligadas a formatos industriais e matrizes culturais. As narrativas seriam, assim, condicionadas e condicionantes de todas essas relações.

A lógica desse protocolo direciona-se a partir de três pontos de partida dentro dos quais traçamos uma proposta inicial, já aplicada em outros dois estudos (MIRANDA, 2019; MIRANDA; SOARES, 2020). Trata-se de uma ferramenta apresentada como um grande guarda-chuva de categorias e pressupostos que correlacionam imagens, linguagens e processos comunicativos. O primeiro ponto de partida baseia-se na sentença de que produtos midiáticos audiovisuais não devem ser pensados dissociados de sua indústria e de suas audiências (circuito das narrativas audiovisuais); o segundo, de que a crítica de mídia gera insumos essenciais para a compreensão dos objetos audiovisuais (crítica de mídia como orientação epistemológica); e o terceiro, de que elementos relacionados à ética, à estética e à técnica dos objetos audiovisuais devem ser contemplados por pesquisadores interessados em sua análise (especificidades dos objetos audiovisuais).

O texto seguirá exatamente essa subdivisão, culminando com a apresentação do referido protocolo. Entendemos que essas sentenças podem parecer óbvias para pesquisadores já inseridos no campo do audiovisual, mas nosso protocolo, além de ser construído também para críticos não acadêmicos, pode servir como ponto de partida para se refletir sobre especificidades dos objetos audiovisuais, orientando a pesquisa em suas diferentes fases.

O circuito das narrativas audiovisuais

O circuito das narrativas audiovisuais é concebido tendo em conta pressupostos metodológicos que cruzam referenciais clássicos dos estudos culturais (MARTÍN-BARBERO, 2011; HALL, 1980), com a abordagem da análise crítica da narrativa jornalística (MOTTA, 2013). Pensa-se nestes objetos como dispositivos discursivos assentados na cultura, em que há trocas e processos envolvendo diferentes agentes.

Entre esses agentes, destacam-se, no protocolo que sugerimos, a indústria produtora de objetos audiovisuais e suas audiências. No que se refere particularmente à indústria, há uma série de desafios a serem considerados: muitas vezes, ela está fechada para receber pesquisadores, além de exigir tempo para trabalho de campo, recursos financeiros para levar a investigação adiante, entre outros. Alcançar essa indústria, especialmente a mais tradicional, exige recursos que muitas vezes o pesquisador não dispõe, mas que nem por isso devem ser negligenciados. Pesquisadores da linguagem costumam mapear a produção e a indústria pelas marcas que esta deixa nos discursos. Entretanto, no que se refere especificamente ao audiovisual, há questões mais complexas que podem ser investigadas fazendo uso de outros instrumentos, como entrevistas divulgadas pela mídia, *press kits* e os próprios canais de divulgação dos produtores, como as redes sociais, por exemplo.

Considera-se que, no universo audiovisual, a situação de comunicação é criada a partir de contextos bastante específicos, em que a troca linguageira é afetada, no polo da produção, por aspectos relacionados por uma indústria bastante lucrativa. Martín-Barbero (2013) já apontava, no mapa das mediações, os formatos industriais como um dos seus eixos, evidenciando que os produtos populares são também comerciais e isso afeta sobremaneira seus aspectos éticos, estéticos e políticos. A análise de um documentário produzido por um coletivo independente, por exemplo, deve ser considerada tendo em conta esse universo de produção e como isso afeta o objeto e sua recepção. Do mesmo

modo, a indústria cinematográfica e televisiva, ou mesmo as plataformas de distribuição de *streaming*, que também produzem obras audiovisuais inserem suas respectivas digitais naquilo que é feito, dentro de um conjunto de especificidades que embalam o produto.

No protocolo, para pensar nas audiências, tão agentes quanto as indústrias, leva-se em conta a existência de um contrato de comunicação (CHARAUDEAU, 2006) que articula a cointencionalidade entre locutor/indústria e destinatário – a indústria elabora, embala e põe em circulação respeitando esse contrato, ou corre o risco de perder engajamento. O destinatário reconhece esse contrato e pode substituir suas preferências em razão das quebras ou desvios no percurso. A narrativa surge, assim, sempre endereçada a alguém, aquele a quem Eco (1994) chamaria de “leitor-modelo”. Manifesto nos discursos, esse endereçamento permite a nós, analistas, identificar de que modo o produtor/narrador instrui o leitor/audiência ou tenta convencê-lo, engajá-lo de alguma forma. Eco usa o exemplo do tradicional “era uma vez” para mostrar o pacto do narrador com uma audiência infanto-juvenil, de fábula. Ele também recorre aos “sinais de gênero” para demonstrar como há pistas e marcas do produtor em cada narrativa.

A categoria aglutinadora destinatário-alvo foi adaptada desta literatura e nos remete a um esforço de identificar quem é o sujeito a quem este produto cultural se endereça. Mendonça (2008) escreveu sobre isso ao recuperar os trabalhos teóricos de Eco, Chauradeau e de Verón. Ao adotar a noção de que “a situação comunicativa é, portanto, elemento estruturante de sua prática” (MENDONÇA, 2008, p. 8), ele traz um importante *insight* para pensarmos nas audiências possíveis de produtos audiovisuais situados em dispositivos variados, como é o caso das diferentes telas que perpassam nosso cotidiano (televisão, smartphones, computadores, cinema etc.).

No caso da televisão, interessaria analisar a sua expressão estética, tanto no que diz respeito ao discurso verbal, como no que diz respeito ao visual. Pressupõe-se, entre outras

coisas, sua adesão ao melodrama e a emergência de novas formas e universos sensíveis que afetam as audiências, com a predominância de novos gêneros, tal qual a *reality TV*. As situações comunicativas são, assim, mediadas e modeladas por características do dispositivo, forçando o analista a perceber essas especificidades.

Por fim, para chegar à frase “os produtos midiáticos audiovisuais não devem ser pensados dissociados de sua indústria e de seus consumidores/audiência” como uma das guias norteadoras deste protocolo, faz-se necessário também pensar no produto em si. Sabemos, pelo referencial culturalista e da linguagem, que não existe uma narrativa em si, mas sempre em relação a. Se estudarmos os agentes dessa relação (indústria e audiências), nos aproximamos da narrativa, que pode então ser analisada em suas características mais associadas ao objeto de pesquisa/crítica do analista.

Segundo a concepção de Motta (2013), esse percurso pode articular um olhar atento para camadas narrativas que se desdobram diante do pesquisador – a camada da expressão, em que constam os recursos de linguagem; a camada do enredo, que opera na perspectiva da história contada e a camada da metanarrativa, extrato relacionado às condições culturais para que determinadas histórias façam sentido ou possam emergir deste solo. Alinhadas, essas categorias permitem também que se reflita sobre questões éticas, estéticas e políticas das narrativas audiovisuais, sentença a qual retomaremos após trazermos a crítica de mídia como referencial deste protocolo.

Utilizamos o referencial de Motta por ser este um autor que lançou seu olhar às narrativas jornalísticas, uma das preocupações imediatas do estudo que deu origem a este artigo. Mas também somos influenciados por Freire e Soares (2013, p. 73) que percebem as narrativas audiovisuais como ressignificadoras de conceitos, já que “as noções de verdade, objetividade e realidade (...) são colocadas como fundamentais no debate acadêmico sobre as formações discursivas constituintes do imaginário contemporâneo e o estatuto das imagens”.

A crítica de mídia como orientação na análise de objetos audiovisuais

A crítica de mídia em suas múltiplas vertentes e possibilidades (SILVA; SOARES, 2013; SOARES; SILVA, 2016) é vista, na elaboração deste protocolo, sob duas perspectivas: a primeira como ponto de partida epistemológico, ao se inserir nesse campo como um trabalho que busca oferecer uma opção metodológica à crítica audiovisual, e a segunda como categoria prática de análise, incorporando as críticas dos objetos audiovisuais como instrumentos de análise a serem utilizadas nos estudos de produção e recepção.

Este seria um conceito e uma categoria aglutinadora, considerando-se que todo produto da cultura audiovisual – seja ele um filme de um grande estúdio ou um canal no YouTube, gera repercussões. Neste aspecto, evidencia-se a vocação da crítica de mídia, já salientada por (SILVA; SOARES, 2013), como “campo particular de pesquisa e ensino”, o que permite que, no quadro analítico, ela seja encarada também como categoria epistemológica:

Estamos falando nos grandes paradigmas que orientam os modos de se fazer crítica cultural, que podem também orientar a crítica de mídia, quando tomamos aquelas questões cruciais: quem está autorizado a fazer a crítica, qual sua finalidade, os juízos e valores nela implicados, a formação de público, entre outras. No momento, para além dessas, queremos enfatizar uma indagação sobre as diferentes maneiras de se praticar a crítica de mídia, que apontam para duas tendências no modo de abordar o objeto criticado: a de teorias abrangentes sobre a mídia e a de análises particulares de produtos midiáticos (IDEM, p. 17).

Há aqui, uma ideia de que o próprio texto que surgirá da análise à qual o protocolo será aplicado será um exercício de crítica. Ao mesmo tempo em que pode se situar como um subproduto das teorias sobre a mídia, constituído em sua natureza acadêmico-científica, também pode se servir de análises particulares de produtos midiáticos para condensar reflexões sobre o circuito da comunicação. A crítica, como

categoria no protocolo, também pode ser vista como lugar de recepção, já que o crítico foi, antes, parte de uma audiência, ocupando o espaço de “leitor-modelo”, tal qual a concepção de Eco. Sua leitura é uma leitura possível, ao mesmo tempo que pode ser, também, uma reescrita.

Neste sentido, o interesse do analista não é o juízo de valor que se forma em torno do objeto, mas o modo como sua materialidade produziu sentidos que foram disseminados em diferentes canais. Nesse sentido, o analista pode buscar textos acadêmicos, textos da crítica midiática especializada e até mesmo comentários e avaliações da audiência em plataformas de distribuição, blogs e redes sociais, o que também representa um determinado universo de sentidos provocados na recepção. Coletar esses materiais contribui com a expansão dos objetos, já que crítica significa novas leituras e significações em torno dos mesmos.

Trata-se de uma possibilidade de reconfigurar o sensível “sob outros modos de percepção e significação”, conforme apontaram Soares e Silva (2016, p.15), alicerçadas no pensamento de Rancière sobre estética e política, e trazendo-o à reflexão sobre a crítica. Esse pensar orienta-se para a compreensão de uma crítica que transcende os objetos, trazendo junto deles o seu contexto e seus modos de recepção.

Assumindo um ponto de vista prático, ao analista caberia fazer um levantamento dos diferentes espaços de circulação da crítica: críticas acadêmicas, críticas especializadas disponibilizadas em jornais, sites, blogs ou suplementos culturais e até mesmo as críticas que circulam nas redes sociais a respeito do seu objeto de análise. Enquanto nas críticas acadêmicas é possível fazer um mapeamento no nível estado da arte do objeto pesquisado, nas críticas especializadas é possível ter acesso a informações adicionais sobre a obra e seus produtores, e nas críticas da audiência é possível mapear diferentes níveis de recepção. Trata-se, assim, de um recurso que transcende a natureza epistemológica e pode ser utilizado como ferramenta prático, como instrumento de análise.

Ainda, as possibilidades de se assumir o guarda-chuva epistemológico da crítica de mídia como parte deste protocolo nos permite lançar um olhar abrangente e transcendente para o objeto audiovisual em análise, pois neste campo encontramos interfaces com pelo menos oito eixos teórico-analíticos, como também resumem as autoras: na percepção de parâmetros sobre como fazer para criticar; no estudo das críticas de mídia que circulam nas próprias mídias; na crítica de mídia como gênero textual; nas experiências metacríticas; nas interações sociais de críticas; nos modos de leitura e perfis do público; no estudo das teorias da crítica; e no recurso didático-pedagógico para a formação de jornalistas, se nos referirmos especificamente à crítica jornalística. Seria possível, assim, tal qual como fizemos com os conceitos de narrativa e com a apreciação dos circuitos midiáticos pelas lentes culturalistas, transformarmos essa discussão teórica em uma tabela procedimental, que auxilie os analistas de objetos audiovisuais.

Especificidades dos objetos audiovisuais

Como ocorre com qualquer mídia, o audiovisual tem especificidades que não podem ser desconsideradas. Algumas delas são contempladas quando estudamos críticas em circulação, que analisam aspectos como qualidade técnica em suas mais diversas variáveis, mas outras necessitam de uma abordagem mais clara para repercutirem em resultados para diferentes perguntas de pesquisa.

Preocupamo-nos, aqui, com as dimensões éticas, estéticas e políticas específicas desses objetos, que além de tudo também são determinados de forma bastante emblemática pelos seus lugares de circulação, cada vez mais afetados por inovações tecnológicas: por onde este produto circula? Qual o seu gênero ou quais os seus gêneros? Como este texto foi embalado à audiência? Quais os seus aspectos narrativos centrais, seus personagens e como se envolvem na intriga? Questões como essas podem servir tanto à análise da ficção, quanto ao gênero informativo na televisão, Internet ou mesmo no cinema.

Para a análise de produtos televisivos ou do cinema, por exemplo, parece inevitável atentar-se para as formas do melodrama e sua “combinação de sentimentalismo e prazer visual” (XAVIER, 2000, p. 84). Para documentários, por outro lado, há que se considerar a dualidade de suas formas: “nem invenção ficcional, nem reprodução factual” (NICHOLS, 2016, p. 30). Já para produtos jornalísticos, pode-se notar aspectos relacionados à reconfiguração do acontecimento acionando “conflitos, episódios funcionais, personagens, estratégias de objetivação e subjetivação” (MOTTA, 2005).

Tanto no cinema clássico, quanto nos documentários e nos produtos jornalísticos, a narrativa é afetada, construída e imersa por questões éticas, estéticas e políticas. Nesse sentido, é impossível desvinculá-la de seus produtores, sejam eles da indústria tradicional ou de novos arranjos produtivos, da imagem que esses têm de sua audiência e da forma como circulam e produzem sentidos. Sua estética, por exemplo, pode ser bem descrita pela crítica, ao passo que sua ética pode se apresentar na análise do narrador e sua política pode ser encarada projetando-se os processos de recepção. Do ponto de vista procedimental, este ponto estaria aberto à formulação de subcategorias que digam respeito às perguntas de pesquisa de cada analista, já que sua categoria aglutinadora seria a narrativa em si mesmo, seus aspectos éticos (o lugar do narrador, como se apresenta, existem linhas a serem transpostas desde uma perspectiva moral?); estéticos (quais as escolhas de enquadramento, de cenários, de iluminação, de construção de roteiro?) e políticos (o que há no pano de fundo da narrativa?).

Aqui, teoricamente, voltamo-nos também às particularidades específicas do objeto cinematográfico e sua vinculação à arte, da televisão e sua conotação como objeto popular massivo e da internet como integrada por produtos transmidiáticos, que se relacionam com outros e cuja linguagem irrompe em tramas estéticas difusas. Basicamente, toma-se a proposta de lançar uma lupa ou um microscópio aquilo que é específico do audiovisual e por isso não deve ser considerado trivial nas análises.

Está posto, na base dessa proposta, que a narrativa é constituída e construída, enquanto formato industrial do audiovisual, para uma audiência previamente imaginada. Isso faz com que suas características estéticas pressuponham juízos de gosto dessa audiência. Ao mesmo tempo, a emergência de diferentes narradores e seus papéis enquanto sujeitos da narrativa – e, por isso, vistos a partir do seu *ethos*, também condicionam as análises.

A título de exemplo, é possível imaginar o protocolo sendo aplicado para a análise da performance do youtuber Felipe Neto nos seus vídeos sobre política. Conhecemos seu dispositivo (canais de *streaming*), temos acesso a muitas de suas críticas (populares, acadêmicas e especializadas), mas também precisamos pensar sobre sua forma-conteúdo, considerando aspectos estéticos, éticos e políticos dos quais emerge um produto fechado, de consumo rápido, de fácil circulação e viralização. Como analisar a recepção desconsiderando esses eixos? Ou como analisar o narrador sem se orientar para o produto em si? Estas questões, como sugerimos, devem estar permanentemente articuladas à análise dos objetos audiovisuais.

O protocolo e um ensaio de aplicação

Feitas as devidas reflexões que dão base a esse protocolo e trazem também suas linhas teóricas mais evidentes, passamos agora a tratá-lo nos seus devidos termos. Apresentam-se, nele, categorias chamadas de “aglutinadoras”. A ideia é que sejam divididas em subcategorias que devem ser propostas por cada analista diante das especificidades dos seus objetos e referenciais teóricos – no meu caso específico, e no exemplo que apresentarei abaixo, são perguntas que se ocupam das formas narrativas do factual e do ficcional na televisão aberta.

Por razões didáticas, apresentamos as categorias aglutinadoras a partir de tabelas que separam produtor-produto-audiência (ou narrador-narrativa-leitor), mas isso só ocorrerá por uma finalidade analítica, já que reconhecemos toda a

complexidade dos processos comunicacionais e a relação de codependência entre as partes, por isso adotamos em diversos trechos deste texto o conceito de circuito. Também é válido salientar que cada analista, a partir dos seus respectivos objetos, deverá focar sua atenção em um ou outro aspecto, sendo pertinente não desconsiderar os demais, reforçando a urgência de um olhar panorâmico para os processos e como estes impactam/elaboram/constroem o produto.

Por fim, também destacamos que as subcategorias que compõem as tabelas são propostas para uma questão problema específica, que busca identificar as formas narrativas do real e do ficcional na série dramática *Sob pressão* e na série de reportagens *Tudo pela vida*, do programa dominical *Fantástico*, ambas exibidas na Rede Globo. Algumas das subcategorias podem ser incorporadas a outros objetos, mas elas não implicam em um receituário. As categorias aglutinadoras que cercam a indústria e seus modos de produção são denominadas “Características da indústria” e “Marcas da produção”. Na primeira, questiona-se como a indústria afeta o objeto audiovisual em questão, o que pode ser mapeado tanto nas críticas de mídia, como em entrevistas com os produtores ou dados de audiência/circulação. Já na segunda, o analista vai ao nível da linguagem, buscando identificar quais marcas do produtor/narrador podem ser vistas na narrativa – seu lugar na grade de programação, a forma como interpela a audiência (a narrativa em seu nível de expressão oral/imagético), a imagem de si que projeta.

Tabela 1 – Narrador/produtor/indústria		
Categoria aglutinadora	Pergunta	Subcategorias (específicas de cada objeto)
Características da indústria	Como a indústria afeta a narrativa?	A voz do produtor Fluxo televisivo
Marcas da produção	Como posso identificar o produtor na narrativa?	O <i>ethos</i> do narrador O “eu” no discurso oral e na imagem

Fonte: a autora, 2020.

Quanto ao produto em circulação, elencamos três categorias aglutinadoras: “Aspectos éticos da narrativa”, “Aspectos estéticos da narrativa”, “Aspectos políticos da narrativa”. A ideia é que o analista lance mão de um olhar mais detalhista para o seu objeto a partir das suas perguntas de pesquisa e, em fluxo, oriente trechos, frames, *insights* que cerquem estes aspectos. Alguns deles já estarão, indistintamente, conectados à visão do produtor, pois é nessa instância que se pode captar a política da narrativa e *insights* sobre suas questões éticas mais prementes.

No entanto, novos olhares podem servir para a identificação de nuances relacionadas à estética do audiovisual – o que representa, por exemplo, um repórter médico abraçando uma fonte emocionada em um plano fechado? Ou, nos discursos da ficção, o que pode representar o sangue numa cirurgia e como ele se distingue do sangue real de um programa jornalístico policial? Na delimitação das subcategorias que lançam um olhar específico ao problema de pesquisa, são utilizadas ferramentas da análise da narrativa jornalística (MOTTA, 2013), preocupada em estudar produções audiovisuais a partir de suas expressões, enredos e metanarrativas.

Tabela 2 – Narrativa		
Categoria aglutinadora	Pergunta	Subcategorias (específicas de cada objeto)
Aspectos éticos da narrativa	Como as formas narrativas são apresentadas neste produto cultural em suas especificidades éticas?	Análise do enredo
Aspectos estéticos da narrativa	Como as formas narrativas são apresentadas neste produto cultural em suas especificidades estéticas?	Análise da expressão
Aspectos políticos da narrativa	Como as formas narrativas são apresentadas neste produto cultural em suas especificidades políticas?	Análise da metanarrativa

Fonte: a autora, 2020.

Com relação à audiência, considerarmos tratar-se de um dos desafios centrais para a pesquisa em audiovisual. Estudos de recepção costumam ter grande adesão na América Latina, por influência de Martín-Barbero e de grupos de pesquisa que consolidaram sua trajetória a partir deste paradigma. Porém, trata-se de estudos bastante complexos, que demandam equipes, tempo e recursos para execução. Por conta disso, o protocolo oferece duas categorias aglutinadoras como possibilidade de se mapear ou rastrear a audiência, em busca de pistas sobre a recepção: o destinatário preocupa-se com questões relacionadas ao endereçamento, ao olhar do pesquisador para o produto pensando em a quem ele se destina.

A crítica de mídia também surge novamente como uma possibilidade, ao se analisar, a partir dos produtos e

narrativas em circulação a respeito do objeto, como foi a sua recepção. No caso de um dos objetos que iremos apresentar no ensaio de análise, a série *Sob pressão*, há farto material nas redes sociais e na mídia especializada que pode ser utilizado como dado.

Tabela 3 – Recepção/Audiência/Leitor

Categoria aglutinadora	Pergunta	Subcategorias
Destinatário-alvo	A quem a narrativa está endereçada?	Métricas de audiência Expressão (aspectos da oralidade e da estética aparente do produto)
Crítica de mídia	Como a crítica ao produto cultural analisado dá pistas sobre o universo de sentidos criado em torno dele?	Crítica especializada Crítica nas redes sociais ou em comentários das críticas especializadas

Fonte: a autora, 2020.

Do quadro descritivo ao analítico: exemplo por meio de uma pergunta específica

Para apresentar o modo como esse protocolo pode ser operacionalizado e transformado em metodologia, utiliza-se um exemplo da pesquisa em que analiso as formas narrativas da ficção e da reportagem em dois produtos da TV Globo: a série ficcional *Sob pressão* e uma série de reportagens conduzida por Drauzio Varella no *Fantástico*. Os objetos foram selecionados pois as narrativas se entrecruzam, e a série de reportagens é utilizada como teaser da série dramática, considerada pela crítica como realista.

A pergunta que vou ensaiar responder, a título de exemplo de aplicação do protocolo, é: como o narrador se apresenta na narrativa ficcional e real? Como o protocolo já foi aplicado para os dois produtos, vou me ater somente à categoria “Voz do produtor”, trazendo a noção de *ethos* apenas como recurso para aproximá-lo do meu referencial teórico, também a título de exemplo. Na prática, as tabelas preenchidas são bastante descritivas – o que as transforma em análise é o seu cruzamento com o referencial teórico e, ainda, com descrições e interpretações que ocorrem em contato com o produto.

Abaixo, apresento um dos quadros dessa questão problema e, na sequência, dois processos analíticos deles derivados. Os conteúdos que se referem à voz do produtor foram coletados em entrevistas disponíveis na internet e amplamente disseminadas nas redes.

Tabela 4 – Exemplo de aplicação do protocolo na categoria “Voz do Produtor”	
Sob pressão	<p>“Nossa inspiração foi a própria realidade. Esse tipo de série é muito comum, mas no Brasil não foi feita nenhuma como essa. É muito realista, filmada em um hospital de verdade e inspirada em fatos reais” (Roteirista Jorge Furtado).</p> <p>“Decidimos tratar de vários temas fortes, como abuso infantil, doação de órgãos, Aids, entre outros. No fim de cada episódio, colocamos informações sobre esses temas. Como a série dialoga com o real, vamos usar o poder da TV aberta para prestar serviço às milhares de pessoas que estarão assistindo” (Idem).</p> <p>“Os nossos problemas são ridículos perto dos que o de um médico que atende uma criança vítima de tiro de fuzil. A pressão ali é enorme. As pessoas que chegam lá estão vivendo os piores dias de suas vidas” (Idem).</p>
Tudo pela vida	<p>“Existe uma quantidade enorme de médicos que trabalham com seriedade no Brasil e nunca são lembrados. A imagem que temos do Sistema Único de Saúde (SUS), em todo país, é de hospitais lotados, com pacientes espalhados pelo chão e médicos que não cumprem seu dever. Com essa série, nós queremos mostrar que também existem médicos dedicados, que servem de exemplo e referência para tantos outros” (Drauzio Varella).</p>

Fonte: a autora, 2020.

Somente esse quadro analítico, com quatro depoimentos, já traz possibilidades analíticas sobre como ficção e realidade são apresentadas, nessas produções, por seus narradores. O que eles trazem em comum é o compromisso em representarem o sistema de saúde e os agentes que operam esse sistema. Tal compromisso revela, além de um *ethos* trágico do narrador ficcional (“temas fortes”; “vítimas de tiro de fuzil”; “piores dias de suas vidas”); um *ethos* heroico por parte de um narrador autorreflexivo, que participa do SUS (“também existem médicos dedicados”; “trabalham com seriedade”). Por meio desses dados, é possível refletir sobre o papel do narrador no jornalismo e na ficção.

Se na ficção o roteirista (uma espécie de narrador oculto na série) se mostra comprometido com a realidade e com temas fortes para “prestar serviços”, no jornalismo o narrador, que é também médico, se propõe a recortar uma realidade a partir daquilo que serve “de exemplo e referência”. Pode-se concluir, daí, que o narrador nesta série não equivale ao narrador objetivo e desinteressado, características às quais muitos repórteres reivindicam para si. Do mesmo modo, percebe-se, no caso do drama ficcional, um narrador comprometido com os problemas do seu tempo, disposto a utilizar a larga audiência de uma grande emissora de TV para “prestar serviço”.

Obviamente, esse exercício não se encerra aqui. A tabela descritiva, ao final das análises, seria cruzada com as outras categorias aglutinadoras, bem como triangulada às subcategorias que digam respeito ao universo do narrador, completando o processo interpretativo. A ideia é que, expostos, os dados e as descrições comecem a fazer sentido ao analista, a ponto de se destacarem em meio ao conjunto e gerarem resultados para suas questões norteadoras.

Considerações finais

A proposta deste artigo foi oferecer o protocolo como uma espécie de “guia”, para que o pesquisador não perca de vista as categorias nas quais deve se ocupar para ter em conta o complexo sistema que envolve um produto audiovisual e o

papel de diferentes agentes e processos em sua elaboração. É importante reforçar que não tivemos o objetivo de trabalhar com categorias estanques, mas com conceitos aglutinadores que podem e devem ser pensados em contato com os mais diversos objetos.

A partir desse protocolo, é possível pensar em diferentes gêneros e mídias, sempre confrontando os objetos escolhidos com referenciais teóricos e perguntas específicas – o que pode constituir subcategorias ou novas categorias aglutinadoras. Ainda, entendemos que esse recurso pode ser utilizado por críticos não especializados ou por pesquisadores que estejam apenas tateando seus objetos de investigação – isso porque ele pode oferecer uma dimensão geral do produto do qual eventualmente despertam-se problemas mais específicos de pesquisa.

Referências

BRAGA, J. L. A prática da pesquisa em comunicação - abordagem metodológica como tomada de decisões. **Revista E-Compós**, v. 14, n. 1, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.665>.

CHARAUDEAU, P. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FRANÇA, V. R. V. O objeto e a pesquisa em comunicação: uma abordagem relacional. In: MOURA, C. P.; LOPES, M. I. V. **Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas**. Porto Alegre: EdiPUC-RS, 2016.

FREIRE, M; SOARES, R. L. História e narrativas audiovisuais: de fato e de ficção. **Revista Comunicação, mídia e consumo**, v. 10, n. 28, maio-ago. 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18568/cmc.v10i28.506>.

MARTÍN-BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações**.

Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro. UFRJ, 2013.

MENDONÇA, R. F. Contratos comunicativos e ação situada: uma abordagem pragmática. **Revista E-Compós**, v. 11, n. 2, maio-ago. 2008.

MIRANDA, A. S. O factual e o ficcional nas imagens sobre médicos na reportagem e no drama televisivos. **Revista RuMoRes**, v. 13, n. 26, jul.-dez. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/160560>. Acesso em: 7 out. 2020.

MIRANDA, A. S.; SOARES, R. L. O narrador nos realismos audiovisuais: formas narrativas informativas e ficcionais. In: BARROS, L. M.; MÉDOLA, A. S. L.; MARQUES, J. C. **Produção de sentido na cultura midiaticizada**. São Paulo: Unesp, 2020 (em edição).

MOTTA, L. G. A análise pragmática da narrativa jornalística. **Anais**. XXVIII Congresso da Intercom. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: www.portcom.intercom.org.br/pdfs/105768052842738740828590501726523142462.pdf.

MOTTA, L. G. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora UnB, 2013.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2016.

SILVA, G.; SOARES, R. L. Para pensar a crítica de mídias. **Revista Famecos**. Porto Alegre, v. 20, n. 3, set.-dez. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2013.3.14644>.

SOARES, R. L.; SILVA, G. Lugares da crítica na cultura midiática. **Revista Comunicação, mídia e consumo**, v. 13, n. 37, maio-ago. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18568/cmc.v13i37.1140>.

SQUIRE, C. O que é narrativa. **Civitas**, v. 14, n. 2, maio-ago. 2014.

XAVIER, I. Melodrama ou a sedução da moral negociada. **Revista Novos Estudos**, n. 57, jul. 2000.



14

**DOCUMENTÁRIO
JOGO DE CENA
DISCURSO
CINEMA BRASILEIRO**

DOCUMENTÁRIO COMO RESULTADO DE CONVERSAS: UMA GENEALOGIA DO DISCURSO SOBRE O DOCUMENTÁRIO NO BRASIL

Rodrigo Guimarães (ECA/USP)ⁱ



Ouçá a apresentação sobre o mesmo
tema no Podcast do MidiAto
(clique aqui)

Resumo

O artigo analisa a produção de filmes documentários como resultado de conversas entre os mundos ou campos da produção cinematográfica e da academia e crítica de cinema. Com uma abordagem genealógica, nos encontramos no meio das conversas que são produtivas tanto de filmes quanto de relações entre escritos, filmes e discursos sobre os filmes documentários no Brasil. Olhamos mais atentamente para o caso do filme *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho, como um marco de uma genealogia do discurso sobre o filme documentário no Brasil.

ⁱRodrigo Guim, como prefere ser chamado, é documentarista, mestre em antropologia, doutor em Comunicação pela ECA/USP e mantém um canal YouTube chamado *Crítica com Nietzsche e Foucault* (<https://www.youtube.com/c/CritiquewithNietzscheandFoucault>). E-mail: rodrigoguim@gmail.com.

Conversas

Este artigo parte de um pressuposto: filmes são produtos culturais, e, como tal, são atravessados por discursos e práticas diversas que os tornam respostas ao mundo – mesmo que parciais, mesmo que não-representativas num entendimento objetivista ou positivista, mesmo que sempre necessitem da interpretação. Filmes são modos de responder a questões e práticas do mundo sociocultural, são modos de intervenção nesse mundo e não precisam ser intencionalmente forjados para intervir. Intervir no mundo é o *sine qua non* dos filmes – não é uma questão de escolha – a menos que não sejam assistidos, pois filmes que não são vistos é como se não existissem após sua produção.

Esse pressuposto, fruto de observação e pesquisa que vou relatar neste artigo¹, deixou-me, como pesquisador e realizador de documentários, mais atento aos modos pelos quais se discute e se produz filmes documentários no Brasil. Mais que isso: comecei a me interessar por algo que saltava cada vez mais aos meus olhos e ouvidos, pois me parecia que alguns filmes eram resultado, ao menos em parte, de conversas, encontros, diversas contingências entre pesquisadores ou críticos do cinema brasileiro e diretores ou produtores de filmes.

Nessas conversas entre acadêmicos (profissionais ou não) e realizadores, filmes se reportam a outros filmes, escritos se reportam a outros escritos, e filmes e escritos reportam-se uns aos outros. Além disso, durante debates formais em eventos ou mesmo em conversas informais, presenciei abordagens filosóficas e antropológicas sobre linguagem, representação, ética e mais, feitas a partir de filmes, feitas com ou sem intenção de intervir no modo como filmes são feitos. Foi enquanto acompanhava essas discussões sobre filmes documentários, que aconteciam entre pesquisadores do cinema brasileiro e documentaristas brasileiros, que me dei conta de que talvez muito do que aconteceu na história do documentário brasileiro nas últimas duas ou três décadas pudesse ser compreendido, ao menos parcialmente, por essas articulações entre diversos campos do saber acadêmico e o campo do mercado da produção de filmes.

¹O texto é em parte resultado de minha tese de doutorado intitulada *A voz do Outro na voz do documentário, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP, defendida em 2019.*

Conversas. Elas são muito importantes no documentário. Muitos documentários nascem depois de uma conversa. Muitos documentários filmam apenas conversas. Já tendo participado de muitas delas, percebi a necessidade de compreender que entre o distanciamento acadêmico que permite reflexões mais amplas – culturais, éticas e políticas – que permeiam a vida

dos filmes, e a prática da realização de filmes – que exige o conhecimento de técnicas, instrumentalização específica não somente em equipamentos e funcionamento de equipes, mas em todas as fases de produção –, existe uma coprodução que acontece entre esses dois mundos.

Além disso, muito do que eu ouvia em eventos ou do que lia sobre filmes documentários, e – não menos importante – dos filmes mesmos que eram produzidos, refletia essa conversa entre o mundo acadêmico e o mundo da produção. Essa ligação me fez ficar atento à sua produtividade e, com isso, me deparei com a possibilidade de uma genealogia do filme documentário no Brasil que se torna possível justamente nesses nexos entre o mundo acadêmico e o mundo de realizadores. Muitos filmes nasceram das relações entre a crítica acadêmica e a criação autoral que, como veremos, conversam entre si, e mais que isso: coproduzem filmes via conversas.

Nesta investigação, utilizo o conceito e a prática da genealogia de acordo com Michel Foucault. Embora o autor nunca tenha definido genealogia em poucas palavras, deixou em várias entrevistas e em seus livros exemplos práticos do que ela vem a ser. A genealogia, como a entendemos, tem relação com contar a história de acontecimentos sem se buscar ou esperar pela origem unívoca destes, e centrar o olhar para os discursos e práticas dominantes a fim de ver de que modo e quais “saberes desqualificados” (FOUCAULT, 1980) podem ser lidos e trazidos à tona pelo exame crítico da dominância. A genealogia de Foucault não é um método no sentido *científico* do termo: um sistema fechado de regras de abordagem que garante retornos em termos de uma dicotomia verdadeiro/falso, ou então se prova inadequado por causa de falhas na aplicação, isto é, mostra o cientista como falho em sua abordagem.

A genealogia não está preocupada com o método científico como uma abordagem unívoca, os fatos não aparecem como fatos como na tradição positivista, mas como “acidentes” (FOUCAULT, 1977) que requerem interpretação parcial e que recortam acontecimentos. É um trabalho “meticuloso e pacientemente documental” (FOUCAULT, 1977) que busca dar lugar, através de uma leitura atenta de produções socioculturais, a eventos como parte e processo de outros eventos, em que a recontagem da história não é uma busca por começos, já que o que o genealogista encontra no início dos acontecimentos, das coisas, “não é a identidade inviolável de sua origem; é a dissensão de outras coisas. É disparidade” (FOUCAULT, 1977).

Genealogia não é esse novo método que nos libertará e finalmente chegaremos à verdade. Não procura isso. No entanto, também não é simplesmente outro método disponível que nos permite resultados diferentes. É a prática de deixar a questão dos resultados – a história que é contada, multiplamente originada – o mais próximo possível dos sistemas de pensamento que operam no presente, apenas para forçar a busca de entendimentos do presente que podem mudá-lo, porque ficamos com um presente que é ele mesmo multiplicado e contestado. A genealogia é, ao mesmo tempo, uma compreensão erudita da multiplicidade do passado, com uma atenção dirigida às condições de dispersão da formação do presente, com o objetivo de proporcionar entendimentos que possam mudar o presente. Está acima de tudo preocupada com o presente, enquanto ainda está atenta para não discutir com o passado como se fosse aquilo que explica totalmente o presente.

A questão, para o genealogista, é abrir possibilidades de vida no presente. É um trabalho inerentemente posicionado no tempo, embora para isso busque aberturas, pois o presente é relativamente aberto e incomensurável, em última instância. Genealogia não é dar uma palavra final sobre o tempo. Por isso, aqui, longe de querer afirmar onde se encontra a origem de qualquer filme, ou sua finalidade última, estamos, ao contrário, em busca de compreender filmes como entes vivos que são. Entes que circulam produzindo efeitos múltiplos e contraditórios, tanto mais quanto maior a diversidade de públicos onde eles circulam.

Do modelo sociológico à verdade do filme

Quando Jean-Claude Bernardet, em seu livro *Cineastas e imagens do povo* (1985), mostra que o documentário brasileiro, entre os anos 1960 e 1980, estava deixando de ser dominado pelo “modelo sociológico” tão ligado ao Cinema Novo e a outros grupos de realizadores, em que os filmes apareciam como a possibilidade da verdade e, com ela, da “desalienação” do “povo”, ele aponta para os passos iniciais de uma prática que talvez continue até hoje a ser levada a seus limites: documentaristas buscando se diferenciar o tanto quanto possível da “voz do saber” ou da “voz de Deus”. O filme *Liberdade de imprensa* (João Batista de Andrade, 1967) marca, no Brasil, mudanças significativas que estavam acontecendo no documentário mundial. Bernardet explica dessa forma, num comentário que se mostrava profético sobre o que viria a ser um novo modo não somente de pensar, mas de se fazer documentários no Brasil:

A ação do documentarista sobre o real leva a uma situação nova, que é criada em função da filmagem e sem a qual ela não existiria. Essa atitude de *Liberdade [de imprensa]* quebra um tabu: que o documentário deva e possa apreender o real tal como é, independentemente da situação da filmagem. O real, enquanto considerado como intocável, é um fetiche. A filmagem provoca uma alteração, pois, que essa alteração seja plenamente assumida. O real não deve ser respeitado na sua intocabilidade, mas deve ser transformado, pois o próprio filme coloca-se como um agente de transformação. O que ele filma é essa transformação: o momento ideal a ser filmado é exatamente o momento dessa transformação, exatamente o momento em que o próprio filme transforma o real. (BERNARDET, 1985, p. 64)

Esse filme, portanto, pode muito bem ter sido aquele que inaugura no Brasil uma tendência que podemos traçar no documentário mundial da época, marcada pelos filmes do antropólogo e documentarista Jean Rouch. Nesse sentido, a crítica de Bernardet assinala de forma clara o paradigma nascente no cinema documentário, a que passou a ser conhecido como o da “verdade do filme”. Nos filmes de Rouch,

o “outro” deixa de ser apenas objeto do registro, mesmo que contribuindo para que este aconteça – como nos filmes de “registro etnográfico” – e passa a ser “inventado”, construído pelo cineasta e por ele próprio. Não é preciso dizer que, tanto num quanto noutro existe construção de uma realidade fílmica, uma realidade que não é propriamente aquela do mundo histórico. A diferença entre os dois está justamente na explicitação dessa invenção, na eleição dessa invenção como condição prévia para a existência mesma do filme. (FREIRE, 2007, p. 60)

Jean Rouch e Edgar Morin realizaram *Crônica de um verão* (1961), que é considerado o marco inicial do Cinema Verdade e que foi feito como uma antropologia que volta para casa para estudar o Outro “em casa” (que, assim, causa uma possível reflexão sobre o Outro como conceito e prática da representação). Eles andam por Paris, entrevistam pessoas conhecidas e desconhecidas com uma

atitude forte, perguntas e interferências diretas sobre esses sujeitos filmados. “As pessoas em frente à câmera e nós na audiência somos continuamente lembradas que um filme está sendo feito, que estamos a ver um filme” (ELLIS; MCLANE, 2005, p. 215). Jean Rouch continuava a buscar exercer seu conceito da “verdade do filme” que tinha, segundo ele, aprendido com Dziga Vertov, reconhecendo que um filme é sempre uma nova produção sobre o mundo, com o acréscimo da participação dos sujeitos filmados na construção dessa “verdade”, metodologia de trabalho que ele criou se inspirando também em Robert Flaherty e na antropologia.

Ao mostrar a construção do filme, os seus bastidores, Rouch não transformava por isso seu filme em ficção. Ele apenas mostrava que filmes são construções sobre o mundo, apoiadas no mundo, mas sempre construções. Mais que isso, ele acreditava que era preciso atuar ativamente sobre personagens para chegar a essas construções cinemáticas, para chegar a alguma “verdade”, pois para Rouch havia, por mais paradoxal que pareça, verdade na encenação fílmica. Além do Cinema Verdade de Rouch, o Cinema Direto também despontava como outro legado do documentário, em grande parte como efeito da invenção do som sincrônico à imagem. Os encontros e desencontros do Cinema Direto com o Cinema Verdade acontecem de várias formas. Como bem formulou Erik Barnow (1993):

O documentário do Cinema Direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia para uma crise; a versão de Rouch do Cinema Verdade tentava precipitar uma. O artista do Cinema Direto aspirava à invisibilidade; o artista do Cinema Verdade de Rouch era frequentemente um participante assumido. O artista do Cinema Direto desempenhava o papel de observador neutro; o artista do Cinema Verdade assumia o de provocador. (BARNOW apud LABAKI, 2006, p. 60)

Tanto o Cinema Direto quanto o Cinema Verdade têm como seus paradigmas a verdade como algo que é produzido por um filme. A diferença é como se dá a produção da verdade, mas essa é sempre uma verdade sobre o Outro filmado – e com Friedrich Nietzsche dizemos que verdade não depende apenas de intenções, mas sim de criação. Para o Cinema Direto, essa produção é vinda da própria espontaneidade do Outro e das circunstâncias em que ele se encontra. Para o Cinema Verdade, a produção da verdade do

Outro é uma invenção da qual participam tanto o Outro quanto o cineasta, não sendo por isso menos verdadeira a “verdade do filme” de Rouch. Paradoxalmente, enquanto a produção do Cinema Direto busca o efeito do “naturalismo”, para a “invisibilidade dos meios de produção desta realidade” (XAVIER, 2012, p. 41) do filme bem ao estilo mais consagrado por Hollywood, o Cinema Verdade, mais influenciado pelo movimento do cinema russo do início do século XX, não acredita que apenas a observação da realidade é o bastante, o que “implica na admissão de que há um trabalho produtivo por trás da representação artística” (XAVIER, 2012, p. 58). Isto é, as duas tradições do documentário depositam um investimento na produção da verdade pelos filmes, porém estão em desacordo sobre como chegar à verdade.

Mas o que poderia conferir aos documentários essa crença na produção da verdade, principalmente agora que tinham o som sincronizado como recurso? O que o som sincronizado possibilitou, em conjunto com as metodologias tanto da “mosca na parede” quanto do “documentário compartilhado”, foi a produção de narrativas. Pois

com o advento do cinema verdade/direto as distinções agudas entre documentário e ficção (...) foram ofuscadas. Oferecendo uma relação próxima à vida enquanto vivida, os filmes do cinema verdade/direto são preponderantemente, quase automaticamente, narrativos em forma. Eles mostram algo acontecendo, seguido por algo mais que acontece, seguido por mais algo, e por aí vai. Pessoas no cv/direto são apresentadas atuando e reagindo umas às outras, de maneiras análogas ao comportamento de personagens nas ficções em dramas. (ELLIS; MCLANE, 2005, p. 222, tradução nossa)

O formato narrativo, que no documentário nasceu com Flaherty, embora sem a força dos diálogos em *Nanook* (1922), não demorou para ser novamente questionado. Os filmes de Wiseman, como *Titicut follies* (1967), tinham retornos dos públicos que eram muito contraditórios entre si. As narrativas dos filmes cinema verdade/direto têm seus comentários implícitos tanto no modo de capturar imagens quanto na montagem, porém não podem controlar a recepção e a interpretação dos públicos, que pertencem a diferentes “comunidades interpretativas” (FISH, 1980). A evolução dessas comunidades em termos de capacidade

reflexiva sobre o audiovisual possibilitou aos documentaristas experimentar com novas formas, e os documentários foram eles mesmos protagonistas dessa evolução de possibilidades de interpretação e experimentação.

A expectativa de que um documentário fale sobre a “realidade” criou também, paradoxalmente, a possibilidade de quebrar ou retornar a essa mesma expectativa. No final dos anos 1960 surgem os primeiros “*mockumentaries*”, conhecidos como “falsos documentários”, em que há criações de situações falseadas feitas especialmente para os filmes como estratégia narrativa. Os “falsos documentários” fazem uso nessas situações da própria estética do documentário, com a câmera ficando por um momento fora da ação que ocorre fora para além de seu controle, ou pela adoção do estilo de movimento de câmera mais mexido e irregular, indicando a filmagem improvisada. Observamos que essa estética passou a ser usada até em filmes de ficção, que recorrem a ela para com isso se ligar à “realidade” de alguma forma. O interessante é que documentários poéticos ou performáticos, no entanto, pouco ou nada se prestam enquanto recursos para apontar de forma clara ao documentário como linguagem, pois estes se confundem mais facilmente com a estética das ficções.

Para alguns autores, o que faz um documentário ser documentário é como o público recebe e interpreta o filme, o que chamamos em estudos do cinema de *recepção*. Para Brian Winston (1995, p. 253), “são os públicos que podem dizer a diferença entre uma narrativa ficcional e um argumento documental. Em outras palavras, é uma questão de recepção. A diferença deve ser encontrada na mente do público”. Contra essa tese, Bill Nichols (2012, p. 26) afirma que “todo filme é um documentário”. Podemos compreender tal posicionamento teórico se pensarmos os documentários como resultados ou produções de culturas específicas a um tempo e espaço. Nenhum filme é feito sem buscar referências em seu contexto sociocultural, mesmo que seja para negar ou opor-se às produções culturais desse contexto.

Dito isso, podemos considerar que mesmo filmes de ficção acabam por reagir ou até interferir às conjunturas mentais, sociais, culturais e políticas e, enfim, dialogam com o que por vezes se entende como *realidade*, mesmo que entendamos que ela seja sempre produzida pelo imaginário cultural. Podemos admitir, por princípio, que todo filme busca causar algum impacto no espectador, ou que todo filme precisa de um espectador. Só pelo fato de ser produzido para ser visto, para causar uma impressão, seja essa qual for, um filme é feito para se tornar um discurso que, a exemplo de obras

literárias, acaba por assumir uma vida própria, em que sua produção determina seus caminhos, mas apenas parcialmente, pois filmes têm efeitos múltiplos e contraditórios nos diferentes contextos socioculturais em que se inserem.

Na mesma linha, porém em polo oposto, há estudiosos que afirmam serem os documentários sempre ficcionais, pois ficções podem ser entendidas como “os rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2009, p. 59). Nesse sentido, ficcionalizar é sempre parte da arte do falar sobre e do fazer cinema. Porém, é necessário notar um uso do conceito de ficção para o documentário, quando se coloca que fazer ficção é fazer algo para além/aquém do *real*. Dizer que documentários nunca falam/lidam com o real é uma afirmação que busca muitas vezes isentar os documentários de qualquer efeito (ou falta de efeitos vislumbrados) sobre o mundo vivido pelas pessoas.

Entender todos os filmes como documentários, ou entender todos os filmes como ficções, não precisam ser compreensões excludentes. Somente o idealismo de um fazer e um ser universal para o que se convém chamar de documentário pede que pensamentos supostamente opostos neguem um ao outro. De outro modo, parece-nos que a produção de documentários é inerentemente dúbia entre ser ele uma intervenção no mundo sociocultural e político, ao mesmo tempo em que é uma história que pode tocar nesse mesmo mundo apenas como isso: uma história, afetando a cada sujeito de maneiras ligeiramente ou até absurdamente diferentes.

Pois um filme não é nada sem sua recepção. E essa recepção faz tanto parte do filme quanto todo o seu contexto de produção. O que une os dois contextos, produção e recepção, é o mundo vivido. Um documentário se alicerça sobre o mundo vivido para fazer recortes, comentários, produzir reflexões e até ações sobre contextos pessoais, sociais, culturais e históricos específicos. Por mais que um documentário envolva encenação ou até mesmo sátira do mundo vivido (como num “falso” ou “pseudodocumentário”), ele é sempre feito de asserções sobre o mundo, ou ao menos asserções sobre o seu autor. Fernão Ramos afirma que:

Documentário é uma representação narrativa que estabelece asserções com imagens e sons, ou com o auxílio de imagens e sons, utilizando-se das formas habituais da linguagem falada ou escrita (a fala da *locução*,

ou a fala dos homens e mulheres no mundo, ou ainda entrevistas e depoimentos), ruídos ou música. As imagens predominantes na narrativa documentária possuem a mediação da câmera, fazendo assim que asserções faladas sejam flexionadas pelo peso do mundo. Essa é a graça e o âmago da fruição espectral do documentário, e compõe o núcleo motriz de sua tradição longa: asserções que trazem ao fundo a intensidade do mundo, de modo dramático, trágico, cômico, poético, íntimo etc. (RAMOS, 2008, p. 81).

Um filme documentário não é uma reprodução total da realidade, mas é, ele mesmo, sempre uma nova produção que não existia antes de ser realizada: "Indiscutivelmente, o documentário não é reflexo da realidade, mas interpretação, seleção, discurso" (BERNARDET, 1985). Desse modo, o documentário é sempre uma novidade, uma interferência no mundo, muitas vezes buscada como uma intervenção planejada em contextos pessoais, sociais, culturais ou históricos. Não é nunca simplesmente ou unicamente a "imagem do povo" que é expressa em documentários, mas sempre a imagem que os realizadores têm do povo, ou de poucos sujeitos, ou de um sujeito, ou de outros seres e objetos, por mais ativos em correalizar o filme com outros que os cineastas possam ser.

No Brasil, o filme que instaura o caminho que vai ser considerado, nos círculos acadêmicos, modelar para o documentário é *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. O filme é lançado após Jean-Claude Bernardet ter finalizado a escrita de *Cineastas e imagens do povo*, mas o livro é lançado em 1985 com uma "Advertência ao leitor", logo antes da introdução, em que se lê:

Concluí este ensaio antes de ter visto *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. Se tivesse escrito depois, a minha perspectiva de trabalho teria provavelmente sido outra. De qualquer forma, me parece que o *Cabra* confirma muitas afirmações feitas aqui. E quem sabe, muitas afirmações feitas aqui permitem compreender melhor o *Cabra*, que é um divisor de águas.

A afirmação de Bernardet sobre *Cabra* como "divisor de águas" marcou profundamente os estudos de cinema desde então. De

fato, o filme é um marco, pois não somente rompe com a tradição do “modelo sociológico” de falar pelo “povo”, como também com um modo dominante de representação desse “povo” como “vítima”. *Cabra* se diferencia dos modelos dominantes tanto em forma quanto em conteúdo, e Coutinho desenvolve filme a filme, ano após ano, uma estética e uma ética próprias, relacionadas a compreender a razão do Outro evitando julgamentos². Coutinho reconheceu a assimetria de poder entre quem filma e entrevista e quem é filmado. E, nesse sentido, defendia que as perguntas do entrevistador – ou “conversante” – tinham que ser ouvidas também nos filmes. Cabe dizer que os diálogos e perguntas realizadas pelo documentarista normalmente são retirados de grande parte dos documentários, mas Coutinho acredita que isso cria uma ideia de que o documentário estaria “apenas” falando a “verdade”. Ele afirmou:

Mas o documentário, ao contrário do que os ingênuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem da verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos seus melhores casos – e isso já foi dito por muita gente –, é a verdade da filmagem. (COUTINHO, 2013, p. 23)

A “verdade da filmagem”, como diz Coutinho, é um conceito antigo, que podemos traçar desde Dziga Vertov a Jean Rouch e outros. Ele implica na contingência da filmagem – a presença da câmera, a situação vivida por todos envolvidos no momento da filmagem, as expectativas tanto do Outro filmado quanto do cineasta quanto ao filme e a uma pergunta feita etc. Implica na construção de um *real* do filme. Para Coutinho, esse *real* é algo muito particular que acontece no encontro com um Outro. Coutinho sabe que esse Outro traz consigo muitas bagagens, e essas lhe interessam, quanto mais particulares, singulares forem. Ele sabe que as pessoas carregam respostas prontas a qualquer pergunta, respondem o que acham que o entrevistador gostaria de ouvir, por isso se coloca na posição de questionador das respostas dadas pelos entrevistados.

²Para aprofundamento sobre estética, ética e regras que Coutinho utilizava em cada filme, criando dispositivos específicos, ver Lins (2004).

O que interessa a Coutinho é o diálogo que acontece, e sendo um diálogo que gera confiança no Outro filmado, esse pode trazer respostas ou momentos inesperados e que a câmera – considerada como também participante e somada a toda a situação da produção do filme – pode ajudar a trazer à tona. “Estou falando do

meu 'real', da necessidade que tenho do 'real', dos outros como trampolim de associações e estruturas. Estou falando do real, olhar, documentário" (COUTINHO, 2013, p. 17). Para Coutinho, o real que acontece é o próprio documentário, é a filmagem daquilo que não se repete e que vem, no caso especial de seus últimos filmes, apenas da voz e da presença do rosto do Outro em relação à sua voz como cineasta que conversa.

A "verdade do filme" de Coutinho é esse encontro singular, dado também pelo dispositivo³ da produção do filme. Coutinho não tem objetivos para um filme além do próprio filme ser o que pode ser. Ele cria seu dispositivo e o segue para encontrar pessoas que nunca viu antes, nem o viram. São pessoas comuns, e o que elas têm em comum entre si é, por exemplo, o fato de morarem no mesmo prédio, como no filme *Edifício Master* (2002), ou no mesmo vilarejo, como em *O fim e o princípio* (2006). O cinema de Coutinho, portanto, não é uma reprodução do real.

O Outro de Coutinho não é tipificado, não há generalizações a se fazer por conta do filme em si. Mas esse Outro é construído, tanto na criação do dispositivo, quanto na captação, terminando na montagem, em função do que Coutinho acredite ser o melhor que esse Outro tem a dizer. O que o Outro diz, nesse caso, tem a ver com o encontro com a produção de um filme, com a realidade de uma câmera que o filma, e Coutinho sabe que isso produz efeitos nas pessoas, socializadas que estão a pensar a representação e o que pode ter ou não interesse televisivo ou fílmico. Através do dispositivo, de suas perguntas e de sua montagem, Coutinho cria personagens. Mas são personagens que criam a si mesmos, imbuídos do mundo em que vivem.

A ética e a estética dos filmes de Coutinho são fundamentalmente uma recusa à representação do Outro, embora, paradoxalmente, fundem-se justamente nessa representação. A recusa em escolher como sujeitos representantes do que quer que seja abriu novos ares para um documentário que almeja o encontro com um Outro. Sua recusa é uma resposta direta aos modos até então dominantes no documentário:

³"Dispositivo", conceito de Jean-Louis Comolli re-trabalhado por Consuelo Lins e Cláudia Mesquita e que remete "à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas", de modo a negar a ideia de "documentário como obra que 'apreende' a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente" (LINS; MESQUITA, 2008, p. 56).

Nenhum filme filma a verdade. Se você fizer um filme etnográfico, a câmera ficar parada três horas no quintal e depois quatro horas em uma mulher socando pilão, é uma ilusão que o cineasta está conhecendo o real. Ele está documentando um encontro entre o cineasta e o mundo, sempre. Eu não filmo senão esse encontro, filmo uma relação. (COUTINHO, 2008, p. 110)

Às posições de Coutinho e outros documentaristas, entre eles João Moreira Salles, podemos contrapor a de alguns pesquisadores do cinema. Se por um lado os documentaristas afirmam que não fazem generalizações, ou que ao menos são “cautelosos”, por outro, os críticos e estudiosos do cinema indicam as generalizações e julgamentos ou tipificações que acontecem do lado do público espectador. E aqui chegamos num ponto fundamental em relação ao caso da “verdade do filme” de Coutinho e de outros filmes contemporâneos: a recepção, o modo como as pessoas interpretam e vivenciam filmes.

Recepção: a vida dos filmes

Os estudos de recepção de mídias como o documentário apontam hoje para o caráter ativo do espectador, que traz sua bagagem cultural, suas socializações em relações linguísticas, de poder e institucionais ao encontro do que assiste na tela do filme. O espectador age sobre o que vê e ouve, em parte conscientemente, em parte não. Sua leitura do mundo sempre está presente de alguma forma. Sendo assim, devemos esperar que a recepção de um filme seja múltipla e contraditória. Podemos começar com uma colocação muito simples. Há filmes de que gostamos e outros de que não gostamos, como espectadores. Nosso gosto não é apenas racional, é emocional também, é cultural, é histórico – no sentido de que gosto é algo construído numa vida específica. Gosto é também valor. É aquilo que um indivíduo, dentro de sua cultura e contingência histórica, coloca para si como mais valioso. Escreveu Friedrich Nietzsche:

E vocês me dizem, meus amigos, que não há disputa de gosto e degustação? Mas toda a vida é uma disputa sobre gosto e degustação. Gosto – que é ao mesmo tempo peso e escalas e o pesador; e ai de todo o vivente que viveria sem disputas sobre peso, escalas e pesadores! (NIETZSCHE, 1986, p. 129).

Nietzsche se refere à impossibilidade de qualquer imparcialidade, à necessidade inextricável de julgar e ser julgado pelo Outro. Toda disputa que se coloca como “a melhor maneira de...” é

fundamentalmente uma disputa de gosto. E gosto, para Nietzsche, é tudo que se discute, e em tudo que se discute, fundamentalmente está o gosto e o valor. O estabelecimento de alguma verdade esconde gosto, esconde também uma “vontade de verdade” que é também uma “vontade de poder”.

A reconstrução do passado que é feita constrói uma barreira entre o que veio antes e depois. A crítica feita ao passado passa a categorizar esse passado como “menos”: menos criativo, menos humano, menos arte etc. O discurso hoje dominante sobre o documentário rejeita os modelos dominantes do passado, como passado. E, ao fazê-lo, priva de possibilidades de diferença o próprio documentário. Ao acreditar que rompemos totalmente com essas tradições, que não as reproduzimos mesmo quando as rejeitamos, podemos trazer de volta os documentários ditos *sociologizantes*. Por quê? Porque todo espectador é *sociologizante*, necessariamente projeta sobre a tela suas socializações. Não seria, portanto, suficiente que apenas o cineasta pense em sua ação correta, seu ouvido atento, seu julgamento seja paralisado.

O cineasta é parte importante do processo, mas apenas uma das partes. Não há como evitar que espectadores julguem os personagens de *Edifício Master* como “propriamente figuras da alienação e da fragmentação”, como gostaria Ismail Xavier (2010). Pois cada espectador traz suas relações com o mundo para o momento de sua leitura da “voz do documentário”⁴. E só assim que a voz pode ser ouvida: com os ouvidos de espectadores específicos.

Com Nietzsche e Foucault, aprendemos que ações são mais do que intenções, e práticas são sempre relacionais e intermináveis: um filme, enquanto produtor de verdade, tem vida própria e, ao circular, produz efeitos diversos, inclusive não-programados, até incontroláveis. Dessa maneira, podem sempre fazer justamente o contrário da vontade do realizador, e devemos esperar que assim seja. Para eles soaria absurda a ideia de que para que tenhamos a “verdade do filme”, bastaria que o cineasta se pusesse a escutar sem julgar. Pois o julgamento já se iniciou quando foi tomada a decisão de se fazer um filme, e escolhidos os Outros a filmar, e como filmar. O gosto por fazer, por quem filmar e como filmar, raramente é partilhado entre cineastas e sujeitos filmados. E quando o é, ainda temos a questão da audiência: quem são, quem vai escutar o filme, com quais ouvidos, e ver com quais olhos? Com quais relações de poder e saber projetadas sobre a tela do filme – até mesmo contra as intenções dos cineastas e realizadores?

⁴Utilizamos o conceito de Bill Nichols, mesmo sabendo que seu interesse não se volta para a questão da recepção no campo do documentário como formadora da própria voz do documentário, aspecto que consideramos essencial nos estudos sobre esse campo e que gostaríamos de discutir no artigo.

A “verdade do filme” pode se transformar conforme o público, e ser diferente para os diferentes sujeitos filmados de um mesmo filme. O que o espectador espera e quer em relação a si mesmo e aos Outros? Isso tudo sempre influencia um filme. A construção de um diálogo se concretiza no processo em que cada espectador (cineasta incluso) foi socializado, que teve seu processo de subjetivação⁵ realizado. E, com isso, toda afirmação de certa isonomia de poder e de saber entre cineasta, sujeito filmado e espectador é também discurso, colocação em jogo de uma verdade que circula apenas quando as regras do jogo são compartilhadas.

O grande “Não!” aos comentários, narrações, montagens em documentários que querem falar do Outro – com diferentes meios de obtenção de registro – presente nos discursos sobre o documentário no Brasil nos dias atuais também parece refletir uma questão de gosto político e estético, criado ao mesmo tempo como resposta ao passado dos filmes documentários e como um meio de salvaguardar a obra e o documentarista do encontro politizado com Outros, em que os modos e os meios de produção não estariam, talvez, mais nas mãos de cineastas, ou ao menos não dos mesmos cineastas brancos, de classe média ou alta que dominariam a cena no Brasil. Não se trata apenas de rejeitar a “voz de Deus”, ou abstrações generalizantes sobre cultura, povo, nação, religião, nem de propor um outro modelo. Trata-se de criticar a própria busca por modelos universais de pensamento sobre e de produção de filmes.

Em que ponto começa e em qual termina o “modelo sociológico”? É algo como um objeto? Nós mesmos fazemos neste artigo uma crítica que tem como alvo esse “modelo”. Mas quando se fala em “modelo” em filmes, será que estamos atentos ao modo como o filme vive no mundo? Será que estamos analisando os *efeitos de cada filme na vida das pessoas*? Será que estamos atentos àquilo que Stuart Hall nos faz ver, que uma produção audiovisual só pode ser pensada em toda a sua complexidade se considerarmos tanto a produção, quanto a sua recepção e circulação, ou seja, o modo como os filmes vivem uma vida e produzem efeitos? Afirma Hall:

⁵Foucault define a “subjetivação” como “o procedimento pelo qual alguém obtém a constituição de um sujeito, ou mais precisamente, de uma subjetividade que é claro é apenas uma das dadas possibilidades de organização de uma autoconsciência (FOUCAULT apud MARGOLIS, 1993, p. 59).

Philip Elliott expressou este ponto sucintamente, dentro de uma estrutura mais tradicional, em sua discussão sobre a maneira pela qual o público é tanto a “fonte” e o “receptor” da mensagem de televisão. Assim – para pedir emprestado a Marx seus termos – circulação e recepção são, de fato, “momentos” do processo de

produção na televisão e são reincorporados, através de uma série de “feedbacks” distorcidos e estruturados, no próprio processo de produção. O consumo ou recepção da mensagem televisiva é assim também um “momento” do processo de produção em seu sentido maior, embora este último seja “predominante” porque é o “ponto de partida” para a realização da mensagem. Produção e recepção da mensagem da televisão não são, portanto, idênticas, mas estão relacionadas: são momentos diferenciados dentro da totalidade formada pelas relações sociais do processo comunicativo como um todo. (HALL, 2006, p. 165, tradução nossa)

Hall fala aqui de televisão, mas queremos trazer seu debate para filmes documentários. Se entendemos que produção e recepção estão relacionadas, de modo que: toda produção de um filme se faz dentro de um corpo social que é formado pela linguagem – incluindo as linguagens técnicas de produção –; essa produção entra em circulação e é recebida e consumida conforme os processos discursivos dominantes, e outros intervêm sobre essa recepção. É no momento seguinte que a própria recepção pode ser reprodutora de novas produções, mesmo que venha a reproduzi-las transformando-as. O processo comunicativo se dá nesse *loop*; portanto, temos que considerar que um filme sempre responde – quer queira ou não – a produções culturais anteriores.

Os produtores de filmes precisam sempre estar atentos aos modos em que se pode dar a recepção, e para isso contam com os modos pelos quais as recepções já se deram para outros filmes e produções culturais. Ainda assim, os cineastas não controlam a recepção, pois como linguagem que é, um filme diz sempre mais – ou menos, dependendo da recepção – do que querem seus produtores. A “mundanidade” (SAID, 2007, p. 84) do filme é sempre presente, todo o contexto de sua produção é tão importante quanto o de sua circulação e recepção, se queremos entender o que pode um filme. O filme sempre pode ser interpretado como se referindo ao mundo concreto e tem efeitos sobre o mundo nesse sentido.

Hall parte do entendimento de que o audiovisual é uma produção da coletividade, sempre utilizando das linguagens disponíveis, mesmo para subvertê-las. Com Hall, podemos dizer que a “voz do documentário” só pode de fato ser uma voz, no sentido de uma linguagem, se tem lastro numa coletividade. Nesse sentido, dialogar com o conceito de Nichols é perceber que o cineasta

tem parte central na criação da *voz do documentário*, porém não é determinante em relação a sua recepção, pois não produz em um vácuo de linguagem. Se há uma “voz do documentário”, ela precisa ser ouvida. E, para ser ouvida, ela o será de diferentes maneiras a depender da “comunidade de interpretação” (FISH, 1980) em que o filme circula. Um filme que se diz não-político pode ser lido como político, e outro que se diz político pode ser lido ao contrário. Jean-Pierre Esquenazi aponta para o caráter sociocultural e historicamente situado das produções culturais, como filmes, ao afirmar que:

Não há leitura política dos produtos culturais que não seja coletiva. (...) Um produto cultural (...) não se torna uma obra política a não ser que ele encontre um grupo social que seja capaz de endossar essa qualificação [do político] aos olhos do espaço público. (...) Trata-se de uma articulação entre uma produção industrial e uma produção de significações para um coletivo humano. Nós designamos (com Stanley Fish) um coletivo que faz esse papel como uma *comunidade de interpretação*. (ESQUENAZI, 2011, p. 200)

A academia como comunidade interpretativa: o caso de *Jogo de cena*

Todo documentarista produz filmes para públicos, já que isso não é uma questão de sua escolha pessoal. Se o filme não tem público, é como se não tivesse existido, ele não terá vida, não (re) produzirá vidas. Os documentaristas que estabelecem relações mais próximas com o universo acadêmico, que leem e conversam com acadêmicos e que consideram essa relação relevante, muitas vezes podem vir a produzir filmes como resposta a esses debates. Nesse momento, propomos pensar que pode ter sido assim no caso do filme *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho. Ismail Xavier escreve que Coutinho fez o filme em diálogo com um artigo seu publicado em 2003. No texto em questão, Xavier comenta sobre o “dispositivo” cinematográfico de Coutinho e seu cinema de conversa que, deliberadamente, evita qualquer ação além de rostos e palavras:

O que me interessa aqui é o caso extremo em que a entrevista (ou a conversa, como prefere Coutinho) é a forma dramática exclusiva, e a presença das personagens não está acoplada a um antes e um depois, nem a uma intenção continuada com outras figuras de seu entorno. Aí se define uma identidade radical entre construção de personagem e conversa, outros recursos sendo descartados, como é o caso do próprio Coutinho. No centro do seu método está a fala de alguém sobre sua própria experiência, alguém escolhido porque se espera que não se prenda ao óbvio, aos clichês relativos à sua condição social. O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação afirmativa. Tudo o que da personagem se revela vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico (...) Reconhecimento definitivo do documentário como jogo de cena?

Como Xavier afirma, Coutinho parece dar uma resposta afirmativa à sua pergunta, inclusive ao intitular o seu filme *Jogo de cena*, gesto também ensaiado em outras produções do mesmo período. A tradição do Cinema Verdade, da “verdade do filme”, foi levada possivelmente a um de seus extremos. O documentário como teatro, os entrevistados como personagens de uma verdade produzida apenas pelo encontro entre uma equipe e equipamentos, uma pessoa disposta a se colocar frente à câmera para atuar. Mas *Jogo de cena* faz mais que isso. Como Xavier reconhece, o filme desdobra e leva essa lógica para além, pois o dispositivo não é mais a visita a casas de pessoas que serão entrevistadas, e sim se dá num teatro, e entre as pessoas a serem entrevistadas estão colocadas atrizes que vão causar uma estranheza ou um deleite possíveis, contando histórias suas ou de outras mulheres.

A estranheza vem da surpresa de os testemunhos não serem apenas testemunhos, mas atuações. E o deleite vem disso também, contribuindo para os debates sobre as fronteiras entre realidade e ficção no documentário, desdobrando-o também a outros campos que tomam os discursos referenciais como não apenas verossímeis, mas verdadeiros, entre eles o jornalismo. Se o campo acadêmico influencia o campo da realização, será que poderíamos dizer que *Jogo de cena* é resultado de conversas – em diversas instâncias – entre o realizador Eduardo Coutinho e outros realizadores, como

João Moreira Salles, e entre eles, acadêmicos e críticos de cinema? Ao menos parcialmente podemos dizer que sim. *Jogo de cena* se torna possível por meio de diálogos com textos muitas vezes escritos sobre filmes anteriores do próprio diretor, e outros como ele. Depois de lançado, o filme gera novas conversas acadêmicas, que geram novos filmes e novas conversas.

É bastante extensa a fortuna crítica sobre *Jogo de cena* e outras obras de Coutinho próximas a ele. O filme é um marco na produção documental, pois permite que a conversa entre crítica acadêmica e realização cinematográfica alcance um novo patamar. Aquilo que vinha sendo já dito sobre o trabalho de Coutinho é, segundo muitos, levado a suas últimas consequências, ou pelo menos próximo disso. É como se a conversa atingisse um ponto de inflexão. Mas o que é essa conversa, para onde ela pode ir agora?

É justamente essa pergunta que muitos se fazem, ainda que Coutinho não tenha tido tempo para um novo diálogo que, provavelmente, continuaria em seus próximos filmes. Pois quando se chega a um clímax, assim como num filme, a sensação é de chegada, mas ao mesmo tempo vem a pergunta: e depois? Os acadêmicos e diretores que viam no filme uma chegada, como se esperassem por ela por meio das questões respondidas pelo filme e das novas perguntas que ele trazia, aguardavam pela continuidade da conversa.

Não é de maneira casual que o último documentário filmado por Coutinho e finalizado por Salles ganhou, precisamente, o nome de *Últimas conversas* (2015), referindo-se não apenas às derradeiras entrevistas feitas pelo diretor com estudantes, mas também à última vez em que nós, seus espectadores, poderíamos com ele dialogar. Para alguns, como Jean-Claude Bernardet, o filme provocou não só uma chegada a um novo patamar dessa conversa, mas acima de tudo uma revisão do que havia sido feito antes:

Como fica quem acreditava que a palavra dos entrevistados nos filmes de Coutinho era a expressão de sua subjetividade? (...) *Jogo de cena* põe em dúvida toda a filmografia de Coutinho desde *Santo forte* (...), põe em dúvida todos os filmes documentais baseados na fala como discurso da subjetividade e no relato de histórias de vida. (...) O filme desestabiliza a noção de sujeito (BERNARDET apud OHATA, 2013, p. 629).

Mas será que um filme tem esse poder, sozinho? Ou filmes necessitam de uma comunidade interpretativa, como já apontamos, que possa fazer essa leitura da desestabilização de sujeito, ou mesmo que se a deseje? O desejo de Bernardet por um filme que provocasse um estranhamento quanto à noção de sujeito era tanto que ele pergunta: "Pode-se superar *Jogo de cena*? Sim, mas como?" (BERNARDET apud OHATA, 2013, p. 628). Não foi pouca sua decepção, assim como de outro colega de Coutinho, o montador de *Cabra*, documentarista e crítico de cinema Eduardo Escorel, quanto ao filme *Moscou* que se seguiu a *Jogo de cena*, e sobre o qual disse Escorel (2009) que nesse filme "nada acontece", enquanto Bernardet chamou de "catástrofe e um impasse" (BERNARDET apud OHATA, 2013, p. 628).

Houve outros críticos que consideraram, ao contrário, que o filme inovava mais uma vez, pois leva a teatralidade, e não-referencialidade a uma realidade extrafílmica a seus limites. A questão mais importante para compreender sobre *Jogo de cena* enquanto marco, é justamente o que torna o filme um marco. E, ao que parece, alguns acadêmicos e críticos de cinema, mais alguns realizadores, não perceberam que *Jogo de cena* foi feito para eles, para as conversas que eles queriam ter. Muito direta e praticamente. Sobre o trabalho de Coutinho, diz Esther Hamburger:

Especialmente a partir de *Santo forte* (1999), sua obra pode ser pensada como uma série de variações experimentais sobre a natureza da interação entre o cineasta, sua equipe e os personagens que ganham vida em seus filmes, em frente à câmera. Essas variações resultam também da interlocução extrafílmica, mas inspirada por cada filme, do diretor com críticos e amigos, o que faz de seu cinema uma obra viva, em elaboração permanente, que polariza o campo do cinema. (HAMBURGER apud OHATA, 2013, p. 431)

Temos aqui um cinema voltado para si mesmo, uma técnica que se empenha em falar de si mesma, que espera, sobretudo, produzir discursos sobre si, produzida também como resposta a discursos do meio acadêmico e críticos. A recepção esperada para *Jogo de cena* é a recepção crítica especializada. O documentário foi levado a falar sobre ele mesmo a um público que lhe fez falador. Esperamos que nossa fala aqui, enseje novas falas e porque não, novos filmes, novas maneiras de falar sobre e de fazer filmes, ou ao menos, que

possamos fazer filmes ou falar deles a partir de outros olhares e modos de vida, para além das conversas entre acadêmicos, críticos e realizadores. Afinal, o mundo habita o documentário de formas múltiplas e contraditórias, mesmo num filme onde se tenta clamar pela separação entre mundos vividos e filmes.

Referências

BERNARDET, J. O boom do documentário. Em: OHATA, M. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COUTINHO, E. **Encontros**. Organização de Felipe Bragança. Rio de Janeiro: Beco do Azogue. 2008.

ELLIS, J. C.; MCLANE, B. A. **A new history of documentary film**. New York: Continuum, 2005.

ESQUENAZI, J.-P. Quand un produit culturel industriel est-il une 'Œuvre Politique'? **La Découverte**, v. 3, n. 167, 2011. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2011-3-page-189.htm>. Acesso em: 12 nov. 2018.

FISH, S. **Is there a text in this class?**. The authority of interpretive communities. Boston: Harvard University Press, 1980.

FREIRE, M. Jean Rouch e a voz do Outro no documentário. **Doc On-line**, n. 3, dez. 2007. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt>. Acesso em: em 11 out. 2018.

GUIMARÃES, R. **A voz do Outro na voz do documentário**. 199f. Tese (Doutorado em Meios Processos Audiovisuais). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

HALL, S. Encoding/Decoding. In: DURHAM, M. G.; KELLNER, D. M. (eds.). **Media and cultural studies: keywords**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

LABAKI, A. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LINS, C.; MESQUITA, C. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

MARGOLIS, J. Redeeming Foucault. In: CAPUTO, J.; YOUNT, M. **Foucault and the critique of institutions**. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2012.

NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

OHATA, M. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RAMOS, F. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

SAID, E. **Humanismo e crítica democrática**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALLES, J. M. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; CAIUBY, N. S. (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005.

WILLIAMS, R. **Marxism and literature**. Oxford: Oxford University Press, 1987.

WINSTON, B. **Claiming the real: the documentary film revisited**. Londres: British Film Institute, 1995.

XAVIER, I. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, C. **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

Filmografia

Cabra marcado para morrer. Eduardo Coutinho, Brasil, 1984.

Crônicas de um verão. Jean Rouch e Edgar Morin, França, 1961.

Edifício Master. Eduardo Coutinho, Brasil, 2002.

Hospital. Frederick Wiseman, EUA, 1970.

Moscou. Eduardo Coutinho, Brasil, 2009.

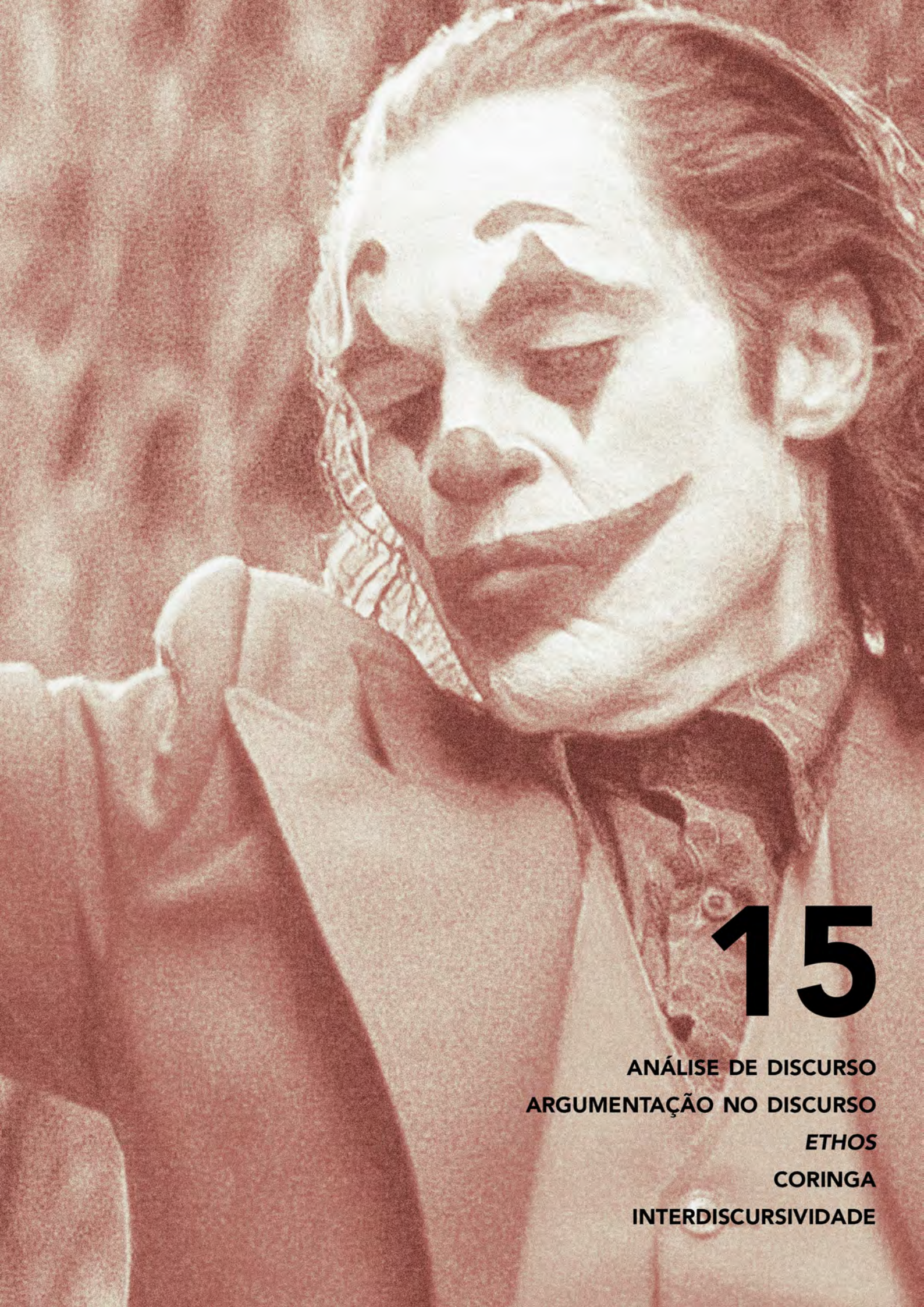
O fim e o princípio. Eduardo Coutinho, Brasil, 2006.

Primary. Robert Drew, EUA, 1960.

Santo forte. Eduardo Coutinho, Brasil, 1999.

Titicut follies. Frederick Wiseman, EUA, 1967.

Últimas conversas. Eduardo Coutinho, João Moreira Salles e Jordana Berg, Brasil, 2015.



15

**ANÁLISE DE DISCURSO
ARGUMENTAÇÃO NO DISCURSO**

ETHOS

CORINGA

INTERDISCURSIVIDADE

A MOBILIZAÇÃO DE AFETOS POR MEIO DAS CONSTRUÇÕES DISCURSIVAS DO PERSONAGEM ARTHUR FLECK E DA SOCIEDADE DE GOTHAM NO FILME *CORINGA*

Larissa Rosa (ECA/USP)ⁱ



Ouçã a apresentação da autora sobre o mesmo tema no Podcast do MidiAto
(clique aqui)

Resumo

Este artigo tem como objetivo identificar quais são as construções discursivas do personagem Arthur Fleck e da sociedade em que ele vive, na cidade fictícia de Gotham, no filme *Coringa* (2019), a partir do conceito de *ethos*. Uma vez identificadas e descritas tais construções, busca-se analisar comentários de um quadrinho publicado no Twitter sobre o filme a fim de entender de que forma essas imagens construídas discursivamente mobilizam afetos e geram adesão de parte do público.

ⁱMestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA/USP e jornalista formada pela Faculdade Cásper Líbero. Autora do livro *É presidenta, não presidente* (Letramento, 2018). E-mail: larissarosa.jor@gmail.com.

Coringa (2019), produção da Warner Bros. de uma série mais adulta e sombria baseada nos quadrinhos do selo DC Comics, foi dirigido por Todd Phillips, conhecido pela direção da comédia *Se beber não case*, e protagonizado pelo ator Joaquin Phoenix. Com menos de um mês de exibição nos cinemas (a estreia aconteceu em 3 de outubro de 2019), *Coringa* foi líder de bilheteria nos Estados Unidos e arrecadou US\$ 619 milhões mundialmente de acordo com dados da revista *Forbes*.

O lançamento do filme sobre a história do vilão dos quadrinhos, arqui-inimigo de Batman, gerou debates sociais que extrapolam a própria narrativa do filme e sinalizam para discursos de nosso tempo em ebulição. Em blogs, perfis de rede social e na imprensa brasileira, diversos pontos de vista são abordados a respeito da mesma obra em críticas que tocam questões como o neoliberalismo, a luta de classes, a posse de armas, a violência contra a mulher etc. Pontos de vista complementares e opostos entre si foram defendidos por aqueles que entraram em contato com o filme, fizessem parte da crítica especializada ou não.

É sabido que os sentidos de um discurso estão além da intencionalidade do enunciador – no caso de um filme, o ato de enunciação pode ser entendido como proveniente do diretor e das demais pessoas envolvidas em sua produção. Não se trata de significados de mesma orientação que são transmitidas por uma mensagem estrategicamente elaborada capaz de atingir a todos os espectadores da mesma forma, mas de sentidos que são construídos por meio da interação entre instâncias de produção e recepção, enunciador e coenunciador, situados cultural e historicamente, e, por isso, sentidos impassíveis de serem simplesmente revelados – estão sujeitos a construções e disputas, como fica evidente no caso de *Coringa*.

O que motiva a escrita deste artigo não é a obra em si, mas a forma como ela foi recebida pelo público em seu lançamento. Com isso, a análise proposta foi organizada em duas partes. A primeira busca identificar e descrever o

ethos do personagem Arthur Fleck, o homem que se torna o Coringa, e o *ethos* da sociedade em que ele vive, na cidade fictícia de Gotham. Na segunda parte, foi selecionada a tirinha de uma quadrinista brasileira sobre o filme e os comentários que ela recebeu no Twitter – estes foram organizados em categorias e analisados com o intuito de entender de que forma as imagens construídas discursivamente no filme, anteriormente descritas, geraram adesão de parte do público e mobilizaram afetos.

A construção do *ethos* e a eficácia da palavra

“Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si”: este é o ponto de partida de Ruth Amossy (2018, p. 9) em obra organizada por ela e composta por textos de diversos autores sobre o conceito de *ethos*.

A origem dessa noção remonta à retórica aristotélica e, por isso, relaciona-se à ideia da organização da fala a fim de garantir legitimidade à própria imagem e, assim, persuadir aqueles a quem um enunciado se dirige. As reformulações de *ethos* estão presentes em várias áreas do conhecimento e, como nos é de interesse aqui, foram incorporadas à Análise de Discurso (AD) por autores contemporâneos como Dominique Maingueneau e Patrick Charaudeau.

Dizer que um enunciador constrói uma imagem sobre sua personalidade e seu caráter em todo ato de enunciação não implica dizer que a eficácia da palavra está em afirmações e elogios sobre si mesmo. Ao contrário disso,

o que o orador pretende ser, ele dá a entender e ver: ele não diz que é simples e honesto, ele o mostra por meio de sua maneira de se expressar. Assim, o *ethos* está associado ao exercício da fala, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo “real”, apreendido independentemente de sua comunicação oratória. (MAINGUENEAU, 1993, p. 138)

Tampouco significa que a imagem projetada no discurso corresponda à realidade, conforme prossegue o autor:

O *ethos* [do locutor] está [...] vinculado ao exercício da fala, ao papel que corresponde ao seu discurso, e não ao indivíduo “real”, independentemente de sua eficiência oratória: é, portanto, o sujeito da enunciação enquanto enuncia que está em jogo aqui (Idem, *ibidem*).

Quem é Arthur Fleck? Como é a cidade em que ele vive? Essas duas questões, aparentemente simples, direcionam o olhar para as construções de imagem, o *ethos*, que o longa-metragem projeta. Ainda que o *ethos* esteja “relacionado ao cruzamento de olhares: o olhar do outro sobre aquele que fala, olhar daquele que fala sobre a maneira que ele pensa que o outro vê” (CHARAUDEAU, 2006, p. 88), existem algumas construções que estruturam o filme no plano narrativo, a partir das quais, daí sim, é possível pensar o entrecruzamento de olhares e as diversas interpretações possíveis de acordo com as subjetividades individuais e coletivas daqueles que consomem o filme.

Não existe uma narrativa verbal e explícita sobre quem é Arthur Fleck e a sociedade de Gotham, mas uma construção que, por se tratar de um produto audiovisual, manifesta-se por meio de elementos diversos como o enredo, a fotografia e a trilha sonora. Indissociáveis, esses elementos apresentam o personagem principal e a sociedade na qual ele está inserido para o público. Essa apresentação, enquanto *ethos* discursivo, participa da eficácia da palavra à medida que constrói imagens que visam o impacto e suscitam adesão (AMOSSY, 2018, p. 17).

Nesse sentido, quando se alia os estudos da argumentação à Análise de Discurso – união na qual o conceito de *ethos* se mostra fundamental – é possível pensar a dimensão argumentativa de todo discurso ao passo que existe um poder persuasivo que “consiste em parte em levar o leitor a se identificar com a movimentação de um corpo investido de valores sociais” (MAINGUENEAU, 2013, p. 99).

No longa, Arthur Fleck é construído como um produto da sociedade em que ele vive. Por isso, tanto o *ethos* do personagem quanto o *ethos* da sociedade de Gotham, centrais nesta análise, existem em uma relação simbiótica de complementaridade. Arthur Fleck é construído sob categorias de representação tais como *doente mental*, *desajustado* e *revoltado*. Essas categorias, por sua vez, só são possíveis de acordo com os parâmetros de normalidade estabelecidos pela sociedade em que ele vive, igualmente inscritos no discurso do longa: uma sociedade *hostil*, *desigual* e *injusta*.

O desajuste do personagem, por exemplo, só é possível de existir quando em relação às outras pessoas, o que fica bastante evidente na cena em que Arthur está na plateia de um stand-up de comédia e solta gargalhadas quando o público está em silêncio, enquanto permanece apático quando todos estão rindo. Por fim, na passagem de Arthur para o vilão Coringa, há a passagem de vítima para vilão, mas um vilão humanizado, com razões para sê-lo, um sujeito revoltado porque existe em uma sociedade *revoltante*. A emergência de Coringa, portanto, aparece como uma resposta às injustiças da sociedade na qual ele vive.

Análise da produção e recepção de um quadrinho sobre *Coringa*

Helô D'Angelo é uma quadrinista e ilustradora de São Paulo, chargista do portal de notícias Brasil de Fato e autora do livro "Dora e a gata" – seu trabalho aborda temas principalmente ligados à política, mas também ficção e entretenimento no geral. No Instagram, Helô tem mais de 140 mil seguidores; no Twitter, pouco mais de 10 mil. Uma das séries produzidas pela autora é uma brincadeira em que ela cria cenários hipotéticos de filmes famosos nos quais os personagens decidem fazer terapia. Essa série de quadrinhos sugere ironicamente que, caso alguns personagens buscassem ajuda psicológica, a trama do filme sequer viria a existir – por isso, o segundo e último quadro é sempre com a palavra "fim".

A série de quadrinhos, sob análise, é construída em um jogo de intertextualidade e interdiscursividade. É estabelecida relação dialógica entre duas materialidades linguísticas, uma vez que o material fílmico é relido em forma de desenho, o que constitui o intertexto, mas, também, entre duas posturas de sentido (FIORIN, 2006), o que constitui o interdiscurso. Há interação entre duas formações discursivas – uma, proveniente do próprio filme, outra, da leitura da quadrinista, mais próxima de noções de autoconhecimento e autocuidado alcançados por meio de tratamento psicológico. Há um reducionismo proposital da narrativa e das complexidades das tramas: sugere-se que alguns longas-metragens poderiam ser quitados em apenas dois quadrinhos caso algum dos personagens, normalmente o protagonista, fizesse terapia.

Filmes aclamados como *Laranja mecânica*, *O iluminado*, *Tropa de elite* (Figura 1), *Click, drive* (Figura 2) e *Bacurau* já foram alvo da brincadeira da quadrinista. Principalmente no Instagram, rede social de maior engajamento de Helô, as reações à série são, no geral, muito positivas: os seguidores comentam sugerindo filmes que podem se encaixar nessa mesma lógica, marcando amigos e elogiando.



Figura 1: Exemplo de quadrinho da série “se personagens de filmes fizessem terapia”, da quadrinista Helô D’Angelo, com o filme *Tropa de Elite*.

Fonte: Instagram da quadrinista Helô D’Angelo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bwfn5kCHDka/>. Acesso em: 20 out. 2019.



Figura 2: Exemplo de quadrinho da série "se personagens de filmes fizessem terapia", da quadrinista Helô D'Angelo, com o filme *Tropa de elite*.

Fonte: Instagram da quadrinista Helô D'Angelo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BvcGThxAFk2/>. Acesso em: 20 out. 2019.

Em uma análise superficial, a maior controvérsia que encontrei nos comentários foi no quadrinho sobre *Laranja mecânica*, no qual algumas pessoas argumentaram que o personagem Alex fazia terapia. Mas nada que se comparasse, em volume e em tom, aos comentários do quadrinho mais recente desse tipo. Sobre o filme *Coringa* (2019), Helô D'Angelo produziu um quadrinho (Figura 3) da mesma série.



Figura 3: Quadrinho da série "se personagens de filmes fizessem terapia", da quadrinista Helô D'Angelo, com o filme *Coringa*.
Fonte: Twitter da quadrinista Helô D'Angelo. Disponível em: <https://twitter.com/helodangeloarte/status/1182365680940830721>. Acesso em:

20 out. 2019.

O quadrinho em questão foi publicado tanto no Instagram quanto no Twitter da autora. Ainda que pudesse ser mais interessante analisar os comentários do Instagram, rede social na qual Helô alcança muito mais engajamento, precisei me voltar aos comentários da postagem do Twitter porque Helô optou por desabilitar a opção “comentar” da postagem no Instagram pela grande quantidade de comentários ofensivos que recebeu. Dessa forma, os comentários disponíveis pertencem ao Twitter, onde a publicação recebeu 378 comentários, 126 retweets e mais de mil curtidas.

A título de análise, os comentários da publicação foram divididos em três categorias. A primeira, “É impossível que quem fez esse quadrinho tenha assistido ao filme”, agrupa os comentários nos quais os leitores perguntam se a autora assistiu ao filme antes de produzir o quadrinho, sugerem que ela assista de novo ou que ela não entendeu a história. A segunda, “A defesa do personagem por meio da empatia/identificação com suas razões”, engloba os comentários nos quais são explicadas as razões do personagem para agir da forma que ele agia e, sobretudo, é contextualizada a negligência social que fez com que Arthur não tivesse acesso à tratamento psicológico de qualidade. Na terceira, “Ofensa pessoal”, estão os comentários nos quais ofensas são dirigidas diretamente à autora. A divisão de categorias foi uma opção metodológica, mas é inegável a intersecção entre elas, que não são totalmente divisíveis e, por isso, se complementam. Nos comentários transcritos para este artigo, foram mantidos eventuais erros gramaticais e ortográficos, abreviações, gírias e palavrões.

a) “É impossível que quem fez esse quadrinho tenha assistido ao filme”

“Parabéns entendeu porra nenhuma do filme”; “Vc realmente viu o filme?”; “Não é possível que alguém não entenda conceitos básicos do filme AAAAAAAA”; “Ou é retardado, ou não viu o filme ou é um retardado que viu o filme”;

“Assistiu errado parça”; “ele procurou ajuda, vc assistiu o filme?”; “Tu viu o filme certo? Só por perguntar mesmo”; “gente q coringa diferente foi esse que você viu?”; “Dormiu no cinema foi more?”; “Ou tá fazendo isso sem assistir o filme, ou assistiu e não entendeu nada. Não sei qual o mais vergonhoso dos dois.”; “Assistiu o filme com o olho do cu né só pode”; “Assistiu o filme de olho fechado?”.

Estes são alguns dos comentários que apontam para a percepção de parte do público, diante do quadrinho de Helô, de que existe uma mensagem evidente no filme e qualquer crítica ou releitura que se distancie dela certamente provém da má fé de alguém que não assistiu ao filme ou da ignorância de alguém que não foi capaz de compreendê-lo. Nesse sentido, as considerações de Maingueneau sobre o espaço discursivo como rede de sentidos nos são valiosas aqui:

Quando o espaço discursivo é considerado como rede de interação semântica, ele define um processo de interincompreensão generalizada, a própria condição de possibilidade das diversas posições enunciativas. Para elas, não há dissociação entre o fato de enunciar em conformidade com as regras de sua própria formação discursiva e de “não compreender” o sentido dos enunciados do outro; são duas facetas do mesmo fenômeno. No modelo, isso se manifesta no fato de que cada discurso é delimitado por uma grade semântica que, em um mesmo movimento, funda o desentendimento recíproco. (2008, p. 99).

b) A defesa do personagem por meio da empatia/identificação com suas razões

Qual mensagem evidente do filme é essa que a autora do quadrinho não teria sido capaz de assimilar? Os comentários nos quais leitores constroem a defesa do personagem, explicando os motivos pelos quais ele não tem acesso ao tratamento psicológico de qualidade, trazendo características

sociais e políticas da cidade em que ele vive, comparando a trama com o contexto estadunidense da falta de um sistema público de saúde ou, ainda, com o cenário brasileiro, apontam para o que essa parcela do público entendeu como a “mensagem” do filme. Abaixo, alguns desses comentários:

“A cidade tava em crise, mal tinha emprego, cancelaram a verba pros hospícios. Tu queria q ele procurasse ajuda como?????”.

“Não viu o filme, claramente. Assistência psicológica/psiquiátrica era o que ele mais queria, mas o governo cortou, ele não tinha como pagar e tava desempregado. Além do mais, a própria psicóloga que ele tinha tava shitting and walking pra ele”.

“Pobre, fudido, sem assistência. Que nem muita gente no BR que tá saindo de casa 6 da manhã, voltando 11 da noite. Lutando por coisa básica, não consegue nem ir no postinho pegar um encaminhamento, quanto mais o resto... Profissional qualificado on demanda? Quanto custa isso?”.

Essas explicações estão ligadas à imagem discursiva construída tanto para o personagem quanto para a sociedade em que ele vive no longa-metragem, conectam-se aos ethe identificados e descritos anteriormente e, como pontua Amossy sobre a eficácia desse tipo de construção, geram adesão. O público adere a essas construções à medida que as defende e as torna explícitas na argumentação contra uma outra leitura sobre o filme. O público adere à narrativa humana de Arthur sobre sua história até se tornar Coringa.

É possível dizer metaforicamente que o público calça os sapatos do protagonista, usa suas roupas e veste sua maquiagem – porque se identifica. Mas, também é possível dizê-lo literalmente: alguns dos comentários selecionados foram publicados por usuários que têm como foto de perfil do Twitter a imagem do próprio Coringa ou uma foto de sua pessoa maquiada/com o filtro do personagem.

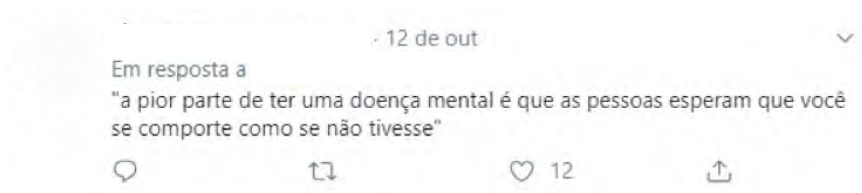


Figura 4: Comentário em postagem do Twitter da quadrinista Helô D'Angelo

Fonte: Disponível em: <https://twitter.com/helodangeloarte/status/1182365680940830721>. Acesso em: 20 out. 2019.

No comentário acima (Figura 4), além da já mencionada questão do filtro com a maquiagem de *Coringa* aplicado sobre uma foto do próprio internauta, chama a atenção que o texto é inteiro entre aspas, pois se trata de uma fala do próprio Arthur Fleck no filme. Ou seja, para argumentar contra o quadrinho, evoca-se o próprio personagem, privilegiando a expressão dos sentimentos inscritos em seu discurso sobre as dificuldades de se ter uma doença mental.

Além da adesão sobre as condições em que vivia o personagem, também é possível identificar nos comentários desta categoria o reconhecimento e a legitimação do cansaço de Arthur Fleck: "alem dele não ter dinheiro pra coisar um psicólogo e o governo ter cortado as verbas, ele já tava de saco cheio". A narrativa sobre a derrocada – ou ascensão – de Arthur Fleck se dá em uma sequência de tentativa e erro. Tudo dá errado mesmo quando o personagem se esforça: demissão, rejeição, abandono. Por isso, *Coringa* emerge como um produto das falhas da sociedade para com Arthur, um resultado compreensível e, dessa forma, legítimo.

c) A ofensa pessoal

Além de ter bloqueado a opção "comentar" do Instagram, onde suas publicações geram mais engajamento, a quadrinista Helô D'Angelo chegou a twittar após a repercussão de seu quadrinho: "Bizarro demais como a galera defende com unhas e dentes um personagem fictício porque ele tem

distúrbios psiquiátricos e “temos que ter empatia”, mas rapidinho destroem a estabilidade mental de qualquer um que discorde. Coerente”. Não são todas as reações ao quadrinho que, mesmo discordando da leitura da autora, são agressivos e ofensivos. No entanto, a agressividade na exposição de pontos de vista pode ser encontrada em diversos comentários, não somente desta categoria, mas também das anteriores.



Figura 5: Comentários em postagem do Twitter da quadrinista Helô D'Angelo.

Fonte: Disponível em: <https://twitter.com/helodangeloarte/status/1182365680940830721>. Acesso em: 20 out. 2019.

Se, por um lado, essa característica dos comentários reitera o descontentamento daqueles que observaram no quadrinho uma contradição à construção discursiva que aderiram ao assistir ao filme, por outro lado, aponta para o fato de que “o discurso na internet permite e facilita a construção e a propagação de ondas de intolerância e, sobretudo, acentua a permanência, a extensão e o caráter passional e sensorial da intolerância” (BARROS, 2016). A ignorância de três dos quatro comentários selecionados (Figura 5) sobre algo básico como o gênero da autora, que é uma mulher e foi chamada de

“amigo”, “burro” e “retardado” no masculino, demonstra, no mínimo, a falta de importância atribuída pelos comentaristas ao interlocutor a quem a mensagem se dirigia.

Considerações finais

Por meio da análise da recepção de um quadrinho sobre o filme *Coringa* em comentários de uma rede social, busquei demonstrar de maneira localizada, neste artigo, como a construção do *ethos* implica uma *dimensão* argumentativa, ou seja, a orientação do olhar do público para algumas perspectivas em detrimento de outras, gerando adesão sobre um ponto de vista. O interlocutor – no caso do filme, os espectadores – não é entendido como um objeto a ser manipulado, mas como um sujeito sobre o qual a argumentação tem poder de agir para compartilhar uma visão, enfatizando certos aspectos das coisas, ocultando outros e propondo novos.

As três categorias estabelecidas para a análise dos comentários evidenciaram que o público mobilizou estratégias argumentativas como a ironia, quando expressam a impossibilidade de a autora do quadrinho ter assistido ou prestado atenção ao filme, e os exemplos tirados da própria realidade política e social do Brasil e dos Estados Unidos para a construção da defesa do personagem. Dessa forma, pode-se dizer que parte do público foi influenciada pelo filme a aceitar uma proposta discursiva, impedindo-a de apresentar um contradiscurso e, mais do que isso, fazendo-a produzir um pró-discurso (AMOSSY, 2018, p. 28).

Ao produzir um quadrinho de relação intertextual e interdiscursiva sobre o filme *Coringa*, Helô D'Ângelo produziu, também, um contradiscurso em relação ao longa e, dessa maneira, tornou evidente e demonstrável nos comentários da postagem o surgimento de pró-discursos que endossam as construções discursivas sobre o protagonista e a sociedade em que ele vive – o que demonstra, por fim, a força e a eficácia de tais construções no filme.

Referências

AMOSSY, R. **A argumentação no discurso**. São Paulo: Contexto, 2018.

AMOSSY, R. (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2018.

BARROS, D. L. P. Estudos discursivos da intolerância: o ator da enunciação excessivo. **Cadernos de Estudos Linguísticos**. Campinas, jan.-abr. 2016.

CHARAUDEAU, P. **Discurso político**. São Paulo: Contexto, 2006.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. Editora Contexto: São Paulo, 2006.

MAINGUENEAU, D. **Gênese dos discursos**. São Paulo: Parábola, 2008.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2018.

Filmografia

Coringa. Todd Phillips. EUA, 2019, 2'02".



16

MEDIAÇÕES
AUDIOVISUAL
ENTRETENIMENTO
ENGAJAMENTO DA AUDIÊNCIA

ENTRETENIMENTO, CULTURA DA PARTICIPAÇÃO E AS SÉRIES DE TV

Sílvia Anaz (ECA/USP)ⁱ



Ouçã a apresentação do autor sobre o mesmo
tema no Podcast do MidiAto
(clique aqui)

Resumo

Produções audiovisuais de grande sucesso popular são muitas vezes considerados simples entretenimento, dando a elas um status menor em uma suposta hierarquia artística e cultural. Geralmente, isso acontece devido à associação da classificação entretenimento a narrativas consideradas de fácil compreensão e escapistas. A partir da análise dos fundamentos do conceito de entretenimento e do mapeamento das características narrativas e temáticas de um conjunto de produções audiovisuais bem-sucedidas, este ensaio busca refletir sobre os potenciais efeitos que as fórmulas adotadas pelos filmes e séries classificados como de entretenimento têm na fruição crítica de seus conteúdos pela audiência.

ⁱDoutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, realizou pesquisa de pós-doutorado em Meios e Processos Audiovisuais na ECA/USP. E-mail: silvioanaz@hotmail.com.

O sucesso global de séries televisivas que exploram temas não-realistas como *Lost* (ABC, 2004-2010), *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019) e *Stranger Things* (Netflix, 2016-presente) é constatado não apenas em função dos seus elevados índices de audiência e exposição midiática, mas também pelo engajamento dos seus fãs. A visibilidade das atividades dos espectadores de uma série em torno dela é a novidade na análise do seu sucesso, tradicionalmente medido somente pela quantidade do público que a assiste. A internet e as tecnologias digitais de comunicação e informação possibilitaram essa visibilidade; também expandiram e aceleraram a interação dos fãs entre si, e com os produtores e criadores das narrativas audiovisuais. São ferramentas que tornam patente como a recepção interpreta tais narrativas e como ela as reelabora criticamente em diversas dimensões, construindo uma *cultura da participação* (JENKINS, 2015).

O fenômeno contemporâneo da participação da audiência em torno das séries televisivas suscita a reflexão sobre dois pontos: (i) a arraigada visão nos estudos da comunicação de uma suposta passividade dos espectadores e, associada a isso, a qualificação de determinadas narrativas televisivas como de *simples entretenimento*, atribuindo a este uma conotação negativa pois alimentaria a passividade da audiência; e (ii) a estratégia narrativa de séries de TV que estimulam a cultura da participação a partir da combinação de entretenimento, não-realismo e desafios cognitivos colocados para os espectadores. Pontos que se mostram complementares na reflexão aqui desenvolvida.

Este ensaio busca, assim, refletir sobre os potenciais efeitos que as fórmulas adotadas por parte das séries de TV classificadas como de entretenimento têm na fruição crítica de seus conteúdos pela audiência, a partir da análise dos fundamentos do conceito de entretenimento e da discussão das estratégias narrativas utilizadas por séries de TV contemporâneas que estimulam a cultura da participação.

Refutando a conotação negativa de entretenimento e a passividade da audiência

A distinção entre arte e entretenimento ocorre geralmente a partir de um juízo de valor que atribui à arte qualidades elevadas, como seriedade e profundidade no conteúdo, refinamento estético e uma missão edificante, enquanto o entretenimento seria superficial, vulgar e voltado a uma distração hedonística, descompromissada e fugaz. A separação está presente também na classificação das produções audiovisuais. Bordwell (2013, p. 30) mostra que tal distinção é simplista, pois filmes blockbusters, considerados como sinônimos de *simples entretenimento* – enquanto, a verdadeira arte cinematográfica seria expressa em filmes experimentais, independentes ou feitos para festivais e nichos –, têm contribuído com vários dos principais recursos artísticos do cinema. Para enfatizar o equívoco de tal distinção, Bordwell ainda nos lembra da alta qualidade das obras dramáticas de William Shakespeare e da produção literária de Charles Dickens, originalmente produzidas para o público em geral. Apesar dessas evidências apontadas por Bordwell, boa parte das produções de grande sucesso popular é considerada como *simples entretenimento*, dando às obras um status menor na hierarquia cultural, devido à associação da classificação entretenimento a narrativas consideradas de fácil compreensão e escapistas. Associação praticada desde o âmbito do senso comum até o dos estudos acadêmicos, passando pelo da crítica jornalística.

A hipótese aqui investigada é que entre os principais responsáveis pela conotação negativa dada aos produtos culturais classificados como de entretenimento estão: a visão aristocrática sobre as artes, que ganha fôlego de tempos em tempos, e a perspectiva que enfatiza o produtor e o produto cultural, isto é, as características de conteúdo e formato e as condições de sua produção e veiculação, em detrimento do que acontece no âmbito da recepção, das potencialidades que a audiência tem em reelaborar criticamente o que está recebendo como informação e estímulo.

Em uma arqueologia sobre a conotação negativa do termo entretenimento¹, Dyer (2002) identifica suas origens no século 17 como fruto da reação da Igreja Católica e da aristocracia europeia à obra de Molière. O teor de suas dramaturgias, que imbuídas do espírito iluminista contestavam as autoridades, os valores e costumes da Igreja Católica e das cortes europeias, leva à reação da Igreja e da aristocracia que o atacam, categorizando suas criações como não edificantes. Os críticos de arte da época também consideram como de menor valor as produções de Molière, à medida que elas não respeitavam os cânones então em vigor. A partir daquele momento, o termo entretenimento passa a classificar as produções artísticas que não são consideradas arte, não são sérias e não são refinadas: “essa distinção permanece até hoje – arte é o que é edificante, elitista, refinado, difícil, enquanto entretenimento é hedonístico, democrático, vulgar e fácil” (DYER, 2002, p. 6, tradução nossa).

A conotação negativa de entretenimento volta a ganhar fôlego ao longo do século 20, a partir de teorias alinhadas a uma visão conspiratória dos processos comunicacionais nas sociedades capitalistas, como a ideia da *sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, e, principalmente, com a linhagem da teoria crítica, a partir do julgamento feito por Theodor Adorno e Max Horkheimer do consumo dos produtos da chamada indústria cultural. Especialmente, a perspectiva adorniana sobre as produções culturais para as massas reforça a visão anterior e predominantemente aristocrática sobre os produtos artísticos que priorizam a recreação, usualmente classificados como entretenimento, variedades ou *show business*.

No mundo contemporâneo, decorridos três séculos da crítica feita às peças de Molière, a justificativa para o rebaixamento de um produto artístico à condição de simples entretenimento continua baseada na avaliação de um grupo restrito composto principalmente por acadêmicos, jornalistas e críticos de arte, que substituiu a elite aristocrática-eclesiástica dos séculos 17 e 18 no papel de validar o que é arte e cultura edificantes, a partir de conjuntos de critérios ideológicos, estéticos e éticos.

¹Etimologicamente o termo *entreter* ou *entretener*, do qual deriva a palavra *entretenimento*, surge entre os séculos 15 e 16.

Isso, no entanto, não acontece sem mostrar incongruências decorrentes do fenômeno geracional e da dissolução das fronteiras entre erudito e popular que a cultura de massas proporciona. Uma dessas incongruências é que algumas obras que são avaliadas na época de seus lançamentos como simples entretenimento, dadas as supostas características escapistas ou superficiais de seus conteúdos e formatos, com o passar dos anos ganham novo status, passam a ser cultuados por uma nova geração de intelectuais e jornalistas e tornam-se, em alguns casos, objeto de estudos e de disciplinas acadêmicas, além de fonte de inspiração e admiração para novos criadores. Foi o que aconteceu com o filme *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1964), por exemplo.

Outra incongruência diz respeito a uma controversa e polêmica distinção que se estabelece dentro da própria cultura de massas inserida na lógica da indústria do entretenimento. A chamada cultura pop também ganha suas hierarquias estabelecidas por críticos e intelectuais: a da alta cultura pop, com qualidades superiores e edificantes, na qual estão filmes como *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (Michel Gondry, 2004), séries televisivas como *Black Mirror* (Channel 4/Netflix, 2011-presente) e grupos musicais como Radiohead; e a da baixa cultura pop, com qualidades inferiores e conteúdos infantilizantes, na qual estão filmes da saga *Guerra nas Estrelas* (1977-presente), séries televisivas como *Supernatural* (Warner Bros./CW, 2005-2019) e grupos musicais como New Kids on the Block.

O que parece ser um dos principais problemas desse tipo de classificação é, além da recorrência de uma visão elitista-intelectualista sobre a arte (LIPOVETSKY, 1989), a desconsideração do que acontece no âmbito da recepção. Na fruição de uma obra cultural, a interpretação de seu conteúdo e forma aciona um complexo conjunto de elementos que participam do processo, conforme o demonstrado por diferentes teorias e correntes de pensamento, como o modelo fenomenológico-hermenêutico (Paul Ricoeur), o conceito de mediações (Jesus Martín-Barbero), a antropologia do imaginário (Gilbert Durand) e a semiótica.

Os modelos semióticos mostram que os processos de codificação e decodificação são mediados pelas visões de mundo, bagagem cultural, meio sociocultural (instituições) e códigos e subcódigos dos criadores das narrativas e de cada espectador. Como destaca Wolf (2008, p. 191), ao analisar o modelo semiótico-textual de Umberto Eco e Paolo Fabbri, entre a mensagem entendida como forma significante que veicula um determinado significado e a mensagem recebida como significado, abre-se um espaço extremamente complexo e articulado. De acordo com as diversas situações socioculturais, existe uma diversidade de códigos ou de regras de competência e de interpretação.

A desconsideração do que acontece de fato no âmbito da recepção passa, no entanto, pela influência que uma visão primordial da teoria crítica ainda exerce. Adorno considera que os mecanismos da indústria cultural submetem a arte à condição de mercadoria e à lógica do capitalismo monopolista e que o consumidor é um sujeito passivo que obtém um registro intelectual pobre na fruição dos produtos culturais (ADORNO; HORKHEIMER, 2002). Hullat (2018) destaca ainda que a cultura popular, para Adorno, não é apenas uma *má arte*, ou *arte de baixa qualidade*, mas algo que nos escraviza e que rouba nossa liberdade estética. Assim, entretenimento como sinônimo de narrativas escapistas, superficiais e de baixa qualidade ou *má arte* está associado intrinsecamente a uma visão de um consumidor passivo, escravizado e limitado no seu processo de fruição.

A fragilidade dessa perspectiva fica ainda mais evidente a partir do sucesso de um conjunto de séries televisivas desde o começo dos anos 2000, que motivam o engajamento da audiência em participar da solução dos enigmas e desafios colocados por elas e em contribuir ativamente na expansão do universo narrativo original. Considerando-se que, provavelmente, esse comportamento participativo dos espectadores sempre existiu, o que se assiste neste começo de milênio é que tal comportamento ganhou visibilidade, amplitude e novas formas de expressão, graças às transformações nas tecnologias da comunicação e informação, com a popularização da internet e das mídias digitais.

Cultura da participação e estratégias narrativas que a impulsionam

Henry Jenkins entende que o comportamento contemporâneo dos consumidores de produtos midiáticos traz práticas culturais baseadas em: (i) *convergência*, definida como a ação dos consumidores voltada a buscar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos de mídias dispersos e que tem como contrapartida por parte das empresas produtoras de conteúdo o desenvolvimento de *narrativas transmídias* (JENKINS, 2008); (ii) *conexão*, que é a ação dos consumidores visando ao compartilhamento e propagação de informações em rede (JENKINS et al., 2015), resultando em fenômenos como a *inteligência coletiva* (LEVY, 2007); e (iii) *participação*, definida como a ação dos consumidores-receptores no sentido de alterar os conteúdos e informações recebidos e propagar os novos produtos decorrentes dessas transformações – ação em que as pessoas se envolvem ativamente na adaptação ou remixagem dos produtos originais e fazem com que cada ato de recepção torne-se um ato de produção cultural (JENKINS et al., 2015).

A *cultura da participação* ganhou visibilidade com as novas tecnologias. As contribuições ativas dos consumidores dos produtos culturais passaram a ser veiculadas e compartilhadas em diferentes formatos e plataformas na internet, com destaque para os *fandoms* (microgrupos sociais formados por fãs que compartilham os mesmos interesses), fóruns de discussão online, enciclopédias colaborativas (*wikis*) e *fan fictions* (narrativas ficcionais escritas por fãs que se apropriam de universos narrativos midiáticos), que se formam em torno de determinada narrativa ou personagem ficcional.

Parte das séries de TV tem se beneficiado da cultura da participação para expandir seu alcance em termos de audiência e prestígio e gerar subprodutos que mantenham o universo narrativo em alta, assim como as receitas diretas e indiretas. Narrativas televisivas com estruturas seriadas, e que constituem o que é classificado como *narrativas complexas* (MITTELL, 2012; 2015) ou *narrativas cinematográficas longas* (KALLAS, 2016), e que exploram enredos não-realistas, em

combinações de gêneros como fantasia, ficção científica e horror, entre outros, estão entre as que mais se beneficiam desse cenário. É preciso ressaltar, no entanto, que o sucesso de uma série televisiva é fruto de uma complexa combinação de múltiplos fatores que estão além das características expressas pelo roteiro e gênero.

Em artigo sobre os atributos das séries narrativas que levam ao maior engajamento da audiência, observamos que a potencialidade da participação do público está correlacionada à polissemia da narrativa (e não necessariamente a conteúdos sofisticados e/ou edificantes). Assim, a participação da audiência se dá à medida que há na narrativa abertura de sentidos que permite a imaginação do espectador suplementar, ampliar e revelar o mundo diegético (ANAZ, 2018). Nesse sentido, os recursos narrativos mais frequentemente usados por séries com altos índices de participação dos fãs e que suscitam tal polissemia são: *concepções espaço-temporais não convencionais*, como as usadas em *Lost* (ABC, 2004-2010); *múltiplos pontos de vista*, como em *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019) e *Lost*; e *teorias conspiratórias institucionais*, presentes em séries como *Westworld* (HBO, 2016-presente), *Stranger Things* (Netflix, 2016-presente) e *Lost* (ibid).

As narrativas televisivas não-realistas, que misturam fantasia e ficção científica, não somente têm sido as preferidas do público – enquanto as realistas são as preferidas da crítica (ANAZ, 2018, p. 252) –, como também são as que mais impulsionam as contribuições da audiência por meio de fandoms, enciclopédias online com verbetes e artigos referentes a elementos da série e produção de *fan fictions*, como pode-se observar na comparação entre algumas das séries preferidas pelo público e as preferidas da crítica.

Quadro 1: Comparativo de participação entre séries preferidas pelo público e pela crítica².

Série	Fandom/Wiki (artigos)	Fan fictions	Temporadas	Média de artigos por temporada	Média de fanfics por temporada
Supernatural	8.556	125.000	14	611	8.929
The Walking Dead	10.473	19.200	8	1.309	2.400
Lost	7.942	9.600	6	1.324	1.600
Game of Thrones	6.182	8.400	7	883	1.200
Stranger Things	442	2.200	2	221	1.100
Mad Men	460	234	7	66	33
Boardwalk Empire	1.821	164	5	364	33
The Handmaid's Tale	322	40	3	107	13
The Crown	131	14	2	66	7
Black Mirror	179	28	5	36	6

Fontes: Fanfiction.com; Fandom Wikis; ANAZ (2018)

O que se constata na amostra (Quadro 1) é que enquanto as séries não-realistas geram uma produção média de cerca de 900 artigos para enciclopédias online (*wikis*) e 3 mil *fan fictions* por temporada, as narrativas realistas geram apenas 30 artigos e 20 *fan fictions* por temporada. Esses dados indicam que as séries que exploram temas não-realistas, construídas nos gêneros de fantasia e/ou ficção científica e que recorrem a recursos narrativos que desafiam a audiência, como concepções espaço-temporais não convencionais e múltiplos pontos de vista, principalmente, impulsionam de forma muito mais significativa a cultura da participação, resultando em contribuições ativas de suas audiências. Vê-se aqui o fenômeno identificado por Jenkins (2015) em que o espectador faz com que cada ato de recepção se torne um ato de produção cultural. No caso das séries de TV, pode-se atribuir tal fenômeno à importância que o espaço deixado à imaginação do espectador pelas narrativas exerce nesse processo. Uma hipótese a ser explorada é a de que as séries realistas ou aquelas *pedagógicas* – como no caso de *Black Mirror* – deixam pouco espaço para a audiência interpretar seus sentidos fora daquele explicitamente dado pela narrativa, enquanto as não-realistas, justamente por explorarem

²Dados referentes à situação em 30 de junho de 2019.

imagens polissêmicas, deixam um espaço muito maior para a imaginação da audiência operar no processo interpretativo, gerando uma multiplicidade de distintas teorias explicativas.

Aqui é preciso fazer um parêntese: a oposição entre o gosto pelo realismo, predominante na opinião da crítica, e o gosto pelo não-realismo, predominante nas preferências do público em geral, parece retomar o antigo dualismo entre razão (realismo) e imaginação (não-realismo), exercido amplamente pelas visões cartesianas e positivistas que valorizam a razão em detrimento da imaginação. Tal questão é abordada por Durand (2002, p. 21), em seus estudos antropológicos sobre o imaginário, para quem o pensamento ocidental, desde os primeiros filósofos gregos até os pensadores europeus contemporâneos, construiu uma tradição de desvalorização da imaginação ante a razão, sendo aquela fonte de erros e falsidades, devendo, portanto, ser vista como ameaça contra o espírito. A postura de desvalorização das narrativas não-realistas, classificadas como de *simples entretenimento*, parece alinhar-se a esse arraigado preconceito, fenômeno que merece um estudo próprio para o seu aprofundamento e que não cabe neste ensaio.

De volta às estratégias narrativas em séries não-realistas que estimulam a cultura da participação, apesar do predomínio delas em produções norte-americanas, séries produzidas em outros países começam também a adotá-las. É o caso da alemã *Dark* (Netflix, 2017-presente), série que testa os limites de compreensão, participação e contribuição da audiência ao propor desafios narrativos com graus de complexidade elevados. Na série, que mistura ficção-científica, fantasia, drama, crime e mistério, o recurso a uma concepção espaço-temporal não convencional tensiona os limites de entendimento pela audiência. A partir da segunda temporada, a história se passa em cinco linhas do tempo – situadas nas décadas de 1920, 1950, 1980, 2010 e 2050 – introduzidas muitas vezes sem avisos prévios aos espectadores, que precisam recorrer a marcas cenográficas ou dos personagens para tentarem se localizar. Neste caso, algo também bastante desafiador, pois, além da dificuldade do espectador identificar quem é quem

no passado ou no futuro – há duas dezenas de protagonistas em versões no presente, passado e futuro diegético –, a narrativa trabalha com a possibilidade dos personagens encontrarem versões de si mesmos em seus deslocamentos temporais com resultados paradoxais em função da trama.

É importante observar também que, como parte dos protagonistas constitui-se de viajantes no tempo, a série propõe uma nova forma de entendermos o uso dos recursos de flashbacks, referentes às linhas do tempo passadas em relação ao presente diegético (identificado como 2019), e de *flashforwards*, referentes à linha do tempo futura. A concepção diegética sugere a ideia de um tempo circular e fechado ou até mesmo ilusório e que, ao final da segunda temporada (2019), apresenta também indicações de introduzir a ideia de universos paralelos (multiversos) na trama. *Dark* ousa nesse sentido de forma similar ao que fez *Lost* na década anterior, e é preciso analisar no futuro os resultados dessa ousadia em termos de impulso à participação do espectador para verificar se ela será tão bem-sucedida como foi a série norte-americana.

Se antes o fenômeno do engajamento da audiência não era visível ou havia dúvidas sobre o quanto ativo era o espectador das séries televisivas, as possibilidades oferecidas pela internet e tecnologias e plataformas digitais aqui vistas, como as *fandoms*, *wikis* e *fan fictions*, deram visibilidade à forma que as pessoas recebem aquilo que assistem nas séries de TV. Os resultados mostram que narrativas com qualidades associadas ao entretenimento são consumidas por um público que contribui ativamente no processo de reinterpretação, expansão e complementação do universo narrativo proposto, um público que é muito mais participativo na transformação do ato de recepção em um ato de produção cultural, quando comparado à audiência das séries mais sérias (ou realistas).

Considerações finais

A questão da cultura da participação ou do engajamento da audiência constitui-se em um dos principais diferenciais das séries dramáticas bem-sucedidas na medida em que significa não só esforços cognitivos acima da média por parte do espectador para a compreensão da narrativa, mas também atitudes ativas por parte dele em relação à série, como participação em grupos de discussão, pesquisas de informações e colaboração em enciclopédias virtuais, *wikis*, por exemplo. Tal ação pode resultar na produção de expressivas quantidades de informações e conhecimentos em rede pela (e para a) audiência.

Nesse contexto, algumas séries de TV classificadas como *simples entretenimento* têm sido, do ponto de vista do processo cognitivo, uma possibilidade promissora para ativar e estabelecer conexões que alarguem as possibilidades interpretativas e criativas da audiência. A visibilidade da relação da audiência com essas narrativas é um indicador do quanto são frágeis a ideia da passividade dos consumidores de produtos midiáticos e a disseminada conotação negativa dada ao termo entretenimento.

Enfim, não faz sentido aquilo que Lipovetsky chama do reflexo elitista-intelectualista presente em parte dos acadêmicos e críticos que acreditam ainda que o que diverte não pode educar o espírito e que o que distrai só gera atitudes estereotipadas (LIPOVETSKY, 1989, p. 225). Olhar e analisar o que acontece no âmbito da recepção das narrativas televisivas pode mostrar resultados bem diferentes daqueles previstos pela teoria crítica e suas atualizações; pode mostrar que séries de TV comumente classificadas como *escapistas*, na verdade, ativam a imaginação, geram participação e resultam em novas criações culturais por parte de seus espectadores, em proporções muito superiores àquelas classificadas como *edificantes*.

Referências

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALMEIDA, R. O processo de criação literária pensado pelo cinema de François Ozon. In: LEÃO, L. **Processos do imaginário**. São Paulo: Képos, 2016.
- ANAZ, S. Atributos de séries dramáticas de sucesso e engajamento da audiência. **Significação**, v. 45, n. 50, jul.-dez. 2018.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2013.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DYER, R. **Only entertainment**. Londres e Nova York: Routledge, 2002.
- HULATT, O. Against popular culture. **Aeon**, v. 20, fev. 2018. Disponível em: <https://aeon.co/essays/against-guilty-pleasures-adorno-on-the-crimes-of-pop-culture>. Acesso em: 25 abr. 2018.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.
- JENKINS, H.; FORD, S.; GREEN, J. **Cultura da conexão**. São Paulo: Aleph, 2015.
- KALLAS, C. **Na sala de roteiristas**. Rios de Janeiro: Zahar, 2016.
- LÉVY, P. **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. São Paulo: Loyola, 2007.
- LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, v. 5, n. 2, jan.-jun. 2012.

MITTELL, J. **Complex TV**: the poetics of contemporary television storytelling. Nova York: New York University Press, 2015.

WOLF, M. **Teorias das comunicações de massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

SOBRE KRITIKOS



Kritikos é o selo editorial criado pelo grupo de pesquisa **MidiAto** – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (www.usp.br/midiato), sediado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Seu objetivo é produzir e difundir produções editoriais que reúnam originalidade temática e inovação formal. Iniciado em 2015, o selo nasce da necessidade de firmar, criar e divulgar reflexões sobre um campo comum presente nas pesquisas do grupo, e amplia-se para obras que apresentam, mais do que uma proximidade conceitual ou uma ligação por força dos objetos empíricos, uma visada compartilhada por métodos críticos e perspectivas teóricas. Ecoam no cerne das publicações de **Kritikos** a crítica midiática, a linguagem, a cultura e a política. Os trabalhos estampados pelo selo devem estar afinados com esses objetivos editoriais, buscando qualidade em produções editoriais, além de favorecer a circulação dos materiais produzidos para um público mais amplo, sendo uma das especificidades de suas publicações experimentar formatos e possibilidades em obras difundidas no ambiente digital.



SOBRE MIdiATO

MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas é sediado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo desde 2006, tendo recebido seu nome definitivo em 2009. As pesquisas desenvolvidas pelos integrantes do grupo são voltadas aos estudos de linguagem, discurso e narrativa aplicados às produções das mídias em geral e, em particular, àquelas voltadas ao jornalismo e às produções audiovisuais em seus diferentes gêneros e formatos. O trabalho do grupo se desenvolve em torno da rubrica “ciências da linguagem”, empregada por diversas linhas de pensamento para designar estudos que levam em conta as condições e implicações da assunção da linguagem pela espécie humana, assim como seus reflexos na atualidade dos sentidos socialmente desenhados. Ocorre que, para o vasto campo da comunicação e das mídias, e para o abrangente campo do jornalismo em particular, é justamente esse tipo de estudo que pode promover uma melhor compreensão do poder das palavras, de seus efeitos e da responsabilidade de quem se reveste quem assume a produção de discursos, especialmente em relação a questões políticas e culturais. Respaldados por esse instrumental, desenvolvemos o exame de gêneros e formatos diversos, a partir de eixos de perspectiva variados: o da organização das práticas sociais; o da recuperação do imaginário social; o apontamento da ressignificação dos dados históricos; o das narrativas jornalísticas; o das políticas correspondentes, da exclusão e da inclusão sociais; o do retorno de conceitos operatórios, como massivo, erudito, popular, em virtude de novos enfrentamentos. Além dos eixos de pesquisa, há um investimento nas ferramentas que hoje podem congregam comunidades e ajudar a difundir conhecimentos, publicando conteúdos direcionados ao público mais amplo e voltados para a divulgação científica. Elas permitem, ao mesmo tempo, falar à comunidade USP e ainda extrapolar suas fronteiras, congregando uma comunidade de pessoas interessadas em torno de um espaço virtual.

Site do MidiAto: www.usp.br/midiato

E-mail: midiato@usp.br

Grupo MidiAto (CNPq): www.dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/2330370943840950

Selo Kritikos: www.midiato.wordpress.com/kritikos/

Facebook: www.facebook.com/midiatousp/

Instagram: <https://www.instagram.com/midiatousp/>

Twitter: www.twitter.com/Midiato

RuMoRes – Revista de Comunicação, Linguagem e Mídias: www.revistas.usp.br/rumores

Anagrama – Revista Científica Interdisciplinar de Graduação: www.usp.br/anagrama

A OBRA enfatiza a prevalência da concepção de uma crítica da mídia voltada para questões relativas às políticas da representação e às mediações na cultura que desafiam concepções teórico-metodológicas em favor de objetos empíricos híbridos, acolhidos dentro de um entendimento amplo sobre o domínio do político, da cultura, do popular e da mobilização social nas pesquisas em comunicação. Organizados em dois eixos temáticos, representações e mediações, os artigos reunidos se valem de correntes específicas das ciências humanas, incluindo, além das teorias da comunicação e dos estudos das mídias, as teorias da linguagem, da análise do discurso, da narrativa, dos estudos culturais, das ciências sociais, da antropologia, da psicanálise, das teorias da imagem, do cinema e do audiovisual.



KRITIKOS