

ANAIS DO XV SEMINÁRIO DE ALUNOS DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM COMUNICAÇÃO – PÓSCOM 2018

Vol. 6

GT 4 – COMUNICAÇÃO, NARRATIVIDADE E DISCURSOS  
MIDIÁTICOS

Sessão 1

ISBN 78-85-93747-00-7  
PUC-RIO  
2018

## **COMISSÃO ORGANIZADORA PÓSCOM 2018**

**Coordenação-geral:** Caroline Pecoraro e Thaís Cabral

Andrei Maurey  
Ana Paula Gonçalves  
Bruna Lacerda  
Cristina Matos  
Diana Vaisman  
Flávia Moreira  
Joana Beleza  
Julia Lery  
Isabel Feix  
Lívia Boeschestein  
Luisa Salles  
Lucas Coimbra  
Lucas Gamonal  
**Luciane da Costa Moreira**  
Luiz Baez  
Marcell Carrasco  
Marcela Azevedo  
Maria Carolina Medeiros  
Miguel Mendes  
Melba Porter  
Mônica Chaves  
Natalia Machado  
Sheila Ferreira  
Tainá Amorim

### **GT 6 – Comunicação, narratividade e discursos midiáticos**

**Coordenação:** Tatiana Siciliano e Vera Figueiredo

**Co-Coordenação:** Lilian Saback

**Assistência:** Miguel Mendes e Natalia Machado

**Ementa:** Busca refletir sobre os diferentes gêneros narrativos midiáticos (audiovisuais ou impressos) e seus espaços discursivos, abordando as tensões entre aspectos ficcionais e não ficcionais (como o jornalístico) na produção do efeito comunicacional, na construção do imaginário e nas (re)apropriações subjetivas.

## SUMÁRIO

<b>Marielle presente! Lugar de fala, luta e resistência</b> Déborah Veviani da Silva.....	04
<b>Identidade e alteridade: limitações das aplicações conceituais frente as representações da marginalidade social</b> Julia Lery Miranda.....	20
<b>A multiplicidade cultural e a arte política: o gosto popular em uma narrativa de massificação midiática</b> Natalia dos Santos Machado.....	33
<b>Paisagens narrativas: um ensaio sobre outros mundos possíveis para as disputas em rede</b> Paula Gorini Oliveira.....	45
<b>Passeando com Bakhtin pelo sertão nordestino: os fortes nascem onde o feminino é mistério</b> Aurora Almeida de Miranda Leão.....	59
<b>Skam: a série transmídia local que se tornou global</b> Mariana Castro Dias.....	72
<b>Música no audiovisual, produção de identidades e do espaço a ser consumido</b> Ana Teresa Gotardo.....	87
<b>Mito e hegemonia: reconfigurações da masculinidade em entrevista com o ator Reynaldo Gianecchini</b> Roberto Abib Ferreira Júnior.....	102
<b>Reportagem como “literatura da vida real”: representação dos personagens “invisíveis” em trabalhos de longa imersão</b> Luiza Gould de Souza.....	115
<b>Os sentidos da paixão nos dossiês da revista Cult</b> Janderson Silva.....	129

## **Marielle, presente!<sup>1</sup>**

### **Lugar de fala, luta e resistência**

Déborah Veviani da Silva<sup>\*\*</sup>

#### **Resumo**

A partir de notícias falsas que circularam na rede, após o assassinato de Marielle Franco, busca-se pensar quais as narrativas que vão sendo construídas sobre a suposta trajetória da vereadora e como esses discursos apropriam-se de ideias presentes no imaginário coletivo, para elaborar – por meio de um jogo narrativo com identidades de sujeitos historicamente subalternizados – uma retórica colonialista. Essas notícias, mesmo não sendo obviamente verídicas, por trafegarem em espaços midiáticos potentes, através das redes, acabam servindo como território narrativo de construção de discurso de ódio, misoginia e ataques às minorias. Nesse contexto, o lugar fala de Marielle passa a ser não apenas desrespeitado e desautorizado, mas tenta-se também interditá-lo.

**Palavras-chave:** lugar de fala; feminismo; narrativa; mídia;

#### **1. Introdução**

Conheçam o novo mito da esquerda, Marielle Franco. Engravidou aos 16 anos, ex esposa do Marcinho VP, usuária de maconha, defensora de facção rival e eleita pelo Comando Vermelho, exonerou recentemente 6 funcionários, mas quem a matou foi a PM.<sup>i</sup>

Essa foi apenas uma das notícias falsas (*fake news*<sup>ii</sup>) que circulou na Internet logo após o assassinato<sup>iii</sup> da vereadora carioca Marielle Franco em 14/03/2018, executada com pelo menos 4 tiros na cabeça<sup>iv</sup>. O crime ocorreu no bairro do Estácio, região central do Rio de Janeiro, durante o retorno da vereadora para sua casa, após ela participar de um evento na Lapa intitulado “Jovens Negras Movendo as Estruturas”, na Casa das Pretas<sup>v</sup> – um espaço destinado a encontros, trocas, produção e prática de saberes específicos da vivência das mulheres negras.

O assassinato de Marielle Franco repercutiu fortemente não apenas nos veículos midiáticos brasileiros, mas também sobretudo na mídia internacional<sup>vi</sup> de maneira surpreendentemente intensa, trazendo em várias matérias tanto elogios ao trabalho da vereadora, quanto duras críticas ao Estado.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 4 - Comunicação, narratividade e discursos midiáticos, durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 novembro de 2018.

<sup>\*\*</sup> Doutoranda em Comunicação e Cultura pelo PPGCOM da ECO-UFRJ, linha de pesquisa de Mídia e Mediações Socioculturais. Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV da EBA-UFRJ, com ênfase em Imagem e Cultura. Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, pela ECO – UFRJ. E-mail: deborah.veviani@gmail.com.

Nos Estados Unidos, os principais veículos de comunicação falaram sobre o assassinato de Marielle: *The Washinton Post*, *New York Times* e *ABC* publicaram em suas páginas na Internet a notícia da morte brutal da vereadora carioca. O *The Guardian*, jornal britânico, chamou atenção para, segundo a publicação, aquele que seria o último *tweet*<sup>vii</sup> de Marielle Franco: "Quantos mais vão precisar morrer para que essa guerra acabe?". O jornal peruano *El Comercio* também falou sobre o crime contra a vereadora carioca, sinalizando ainda que Marielle era uma dura crítica da intervenção federal na Segurança Pública do Rio de Janeiro. Já *Paris Match*, revista francesa, destacou que o crime contra a vereadora gerou grande comoção no Brasil.

O espanhol *El País* afirmou que, "mesmo em uma cidade acostumada com a violência, como o Rio, o crime provocou uma grande comoção". A BBC destacou que a parlamentar foi, no último mês, nomeada relatora na comissão que acompanhará o andamento da intervenção federal nas favelas do Rio. A reportagem da rede britânica ainda lembrou uma publicação no *Twitter* feita um dia antes do crime, em que Marielle Franco questionou a atuação da Polícia Militar após a morte de um jovem inocente.

Enquanto o *News Deeply*, site de notícias de Nova York, também destacou o assassinato de Marielle em sua página na Internet – cujo título da reportagem foi: "Das favelas à vereadora, lutando pelos direitos das mulheres no Rio" – a *Televisión del Sur*, televisão estatal com sede na Venezuela, afirmou que Marielle faz parte de uma geração de jovens negros que está tendo voz na sociedade e no Estado brasileiro.

No Brasil, a morte da quinta vereadora mais votada no Rio de Janeiro – eleita com mais de 46 mil votos, durante as eleições de 2016<sup>viii</sup> – comoveu não apenas familiares, amigos e movimentos sociais, mas também artistas e intelectuais que se posicionaram e prestaram homenagens à Marielle em suas redes sociais<sup>ix</sup>.

No entanto, logo após o assassinato da vereadora, juntamente com a dor e a comoção causadas pela notícia de sua morte – sobretudo também junto aos movimentos e entidades sociais que a acompanhavam de perto, durante o seu mandato – uma verdadeira enxurrada de notícias falsas circularam em diversos *sites*, como também em aplicativos de trocas de mensagens.

Desde uma foto na qual ela supostamente apareceria no colo de um homem (que seria o Marcinho VP<sup>x</sup>), até um suposto vídeo, no qual ela teria feito um discurso defendendo marginais: muitas foram as notícias falsas que se originaram após o brutal assassinato de Marielle Franco. A quantidade e intensidade dos boatos foram tão grandes que apareceram diversas reportagens desmentindo, notícia a notícia, os boatos que surgiam, sobretudo nas redes sociais, sobre a vereadora. Essas notícias falsas

deturpavam não só sua história de vida, como também depreciavam fortemente sua imagem e distorciam ferozmente sua trajetória política.

O portal de notícias G1, do Grupo Globo, chegou a elaborar uma matéria numa seção chamada “É ou não é”<sup>xi</sup>, com o intuito de checar boa parte dos boatos que estavam circulando na rede sobre a vereadora carioca, desmentindo-os. Dentre as notícias falsas, estava a informação de que Marielle Franco havia engravidado com 16 anos de idade e de que a mesma foi eleita pelo Comando Vermelho. Da mesma forma, o site do UOL, a partir de uma seção intitulada “UOL Confere”, destinada a checagem e esclarecimento de fatos (segundo o próprio portal), trouxe em letras garrafais o seguinte título: “Marielle não foi casada com Marcinho VP nem eleita pelo Comando Vermelho”<sup>xii</sup>.

Vale salientar ainda que o compartilhamento dessas notícias falsas, que muitas vezes atacaram de maneira extremamente depreciativa e caluniosa a imagem da vereadora, ganhou força quando o então deputado federal Alberto Fraga publicou em seu perfil no *Twitter*<sup>xiii</sup> a mensagem que serve de epígrafe para abrir este trabalho<sup>xiv</sup>. Nela, o deputado se utiliza de um tom visivelmente irônico para elencar as supostas informações que caracterizariam, segundo ele, a vida, conduta e trajetória de Marielle Franco. Chamando-a de mito da esquerda, logo em seguida o parlamentar traz na mesma mensagem uma série de informações mentirosas que visam, por meio da organização de seu discurso, atingir não apenas a imagem da vereadora, mas também obviamente da própria esquerda.

Coronel reformado da PM do Distrito Federal e um “expoente da Bancada da Bala”<sup>xv</sup>, o então parlamentar Alberto Fraga que é filiado do Partido Democratas (DEM) já foi condenado por porte ilegal de arma em 2013. Porém como foi o deputado mais votado em 2014, no Distrito Federal, “o cumprimento da pena, então, ficou condicionado a uma batalha jurídica que permitiu a Fraga se manter no cargo”<sup>xvi</sup>. Além disso, numa gravação de 2009 obtida pela TV Globo, Alberto Fraga aparece reclamando dos baixos valores das propinas pagas por cooperativas de transporte<sup>xvii</sup>.

Todo histórico do deputado serve para desenhar de maneira bastante clara o perfil de Alberto Fraga, que inclusive responde a processo disciplinar instaurado em abril deste ano pelo Conselho de Ética da Câmara para analisar sua conduta em função da publicação feita em sua rede social sobre a vereadora do PSOL<sup>xviii</sup>.

A partir das considerações trazidas pela obra “O que é lugar de fala?”, de Djamila Ribeiro, e da análise de notícias falsas que circularam na rede, após o assassinato de Marielle Franco, busca-se pensar quais as narrativas que vão sendo

construídas sobre a suposta trajetória da vereadora e como esses discursos apropriam-se de ideias presentes no imaginário coletivo, para elaborar – por meio de um jogo narrativo com identidades de sujeitos historicamente subalternizados – uma retórica colonialista. Essas notícias, mesmo não sendo obviamente verídicas, por trafegarem em espaços midiáticos potentes, através das redes, acabam servindo como território narrativo de construção de discurso de ódio, misoginia e ataques às minorias<sup>xix</sup>. Nesse contexto, o lugar fala de Marielle passa a ser não apenas desrespeitado e desautorizado, mas tenta-se também interditá-lo.

## 2. Quem é Marielle Franco?<sup>xx</sup>

Entender quem era, de fato, a vereadora Marielle Franco faz-se fundamental para que se possa dimensionar e, ao mesmo tempo, analisar criticamente as motivações por trás de toda repercussão e, sobretudo, possíveis razões e significados de seu assassinato. Embora o caso seja tratado como sigiloso pelo Ministério Público e Polícia Civil, o crime é entendido como uma execução, pelas autoridades envolvidas no caso<sup>xxi</sup>, o que, portanto, faz com que o assassinato da parlamentar seja passível de ser pensado como um crime político.

Mulher, negra, mãe, lésbica, socióloga pela PUC-RJ, “cria da favela Maré”<sup>xxii</sup>, Marielle, que também é Mestra em Administração Pública pela UFF, teve como tema de dissertação as UPPs<sup>xxiii</sup>. Sua pesquisa, que recebeu como título “UPP – A redução da favela a três letras: uma análise da política de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro”<sup>xxiv</sup>, tinha como objetivo, em linhas gerais, “demonstrar que as Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), enquanto política de segurança pública adotada no Estado do Rio de Janeiro, reforçam o modelo de Estado Penal absolutamente integrado ao projeto neoliberal.” (FRANCO, 2014:11).

Além disso, segundo informações do seu gabinete, Marielle Franco “trabalhou em organizações da sociedade civil como a *Brasil Foundation* e o Centro de Ações Solidárias da Maré (CESM). Ela também coordenou a Comissão de Defesa dos Direitos Humanos e Cidadania da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (ALERJ), ao lado do deputado estadual Marcelo Freixo”<sup>xxv</sup>.

Com Projetos de Lei completamente inseridos nas demandas relativas às necessidades cotidianas das mulheres, sobretudo das mais pobres – como, por exemplo, Projeto de Lei #AssédioNãoÉPassageiro<sup>xxvi</sup>, que propõe ações para encorajar as mulheres a denunciar o assédio sofrido no transporte público, além de impor multa às

empresas de ônibus que descumprirem a Lei; e a Lei 0265/2017, relativa às Casas de Parto, aprovada em Junho de 2017, que visa, de maneira geral, estimular a criação de mais casas de parto, principalmente nas zonas de menor IDH do município<sup>xxvii</sup>, a vereadora também trabalhava incessantemente no projeto de Lei 0016/2017, cujo objetivo em linhas gerais era “garantir o direito a um atendimento humanizado e sem violência às mulheres que estão em situação de aborto legal”<sup>xxviii</sup>.

Após sua morte, Luyara Santos, de 19 anos, filha de Marielle Franco, desabafou por meio de uma publicação no seu perfil pessoal no *Facebook* com a seguinte mensagem: "Mataram a minha mãe e mais 46 mil eleitores! Nós seremos resistência porque você foi luta!"<sup>xxix</sup>.

Através da mensagem, verifica-se que a representatividade de inúmeras pessoas (e, principalmente, de minorias) eram refletidas em Marielle – que sendo tantas, conseguia entender com toda legitimidade, o lugar das mães, das filhas, da população que mora nas favelas e comunidade do Rio de Janeiro. Mas, sobretudo, da mulher negra e de tudo que contém esse lugar. Aqui mostra-se necessário pensar este lugar, do ponto de vista da localização social, a partir do lugar que este indivíduo ocupa. Daí, a partir dessa perspectiva, pode-se começar a dimensionar o significado da perda de alguém como Marielle Franco.

Recém nomeada como uma das reladoras na Comissão de Representação da Câmara Municipal em Brasília, para acompanhar a Intervenção Federal na Segurança Pública Fluminense (segundo reportagem do G1<sup>xxx</sup>), em seu último pronunciamento na Câmara dos Vereadores, no dia 08 de Março de 2018, Marielle perguntava ao microfone: “Nesse período, por exemplo, em que a intervenção federal se concretiza na intervenção militar, eu quero saber como ficam as mães e os familiares das crianças revistadas? Como ficam as médicas que não podem trabalhar nos postos de saúde? Como ficam as mulheres que não têm acesso à cidade?”<sup>xxxi</sup>. Destemida e determinada, Marielle não se encaixava na visão romântica que o imaginário coletivo tem da figura da mulher.

A própria mulher reconhece que o universo em seu conjunto é masculino; os homens modelaram-no, dirigiram-no e ainda hoje o dominam; ela não se considera responsável; está entendido que é inferior, dependente; não aprendeu as lições de violência, nunca emergiu, como um sujeito, em face dos outros membros da coletividade; fechada em sua carne, em sua casa, apreende-se como passiva em face desses deuses de figura humana que definem seus fins e valores. Nesse sentido, há verdade no slogan que a condena a permanecer “uma eterna criança”; também se dizia dos operários, escravos negros, dos indígenas colonizados que eram “crianças grandes”, enquanto não os temeram; isso significava que deviam aceitar, sem discussão, verdades e leis que outros homens lhe propunham: o quinhão da mulher é a obediência e o respeito (...). (BEAUVOIR, 2016: 408)



Contrariando a expectativa social denunciada por Simone de Beauvoir acerca do comportamento da mulher, e completamente ciente da sua representatividade (e da potência do seu lugar de fala) ainda na ocasião do Dia Internacional da Mulher, Marielle fez a seguinte declaração na Câmara:

As rosas da resistência nascem do asfalto: a gente recebe rosa, mas a gente vai ‘tá’ com o punho cerrado também falando do nosso lugar de vida e resistência (...) dos mandos e desmandos que afetam as nossas vidas. (...)

(...) O vereador... na última semana que falava do processo de violência sofrido pelas mulheres no Carnaval, me questionava de onde eu tirava os dados apresentados. As mulheres quando saem às ruas na manifestação (...) fazem porque entre 83 países o Brasil é o sétimo mais violento e aí, volto a repetir: dados da Organização Mundial de Saúde (...) esse quadro segue piorando, aumentando 6,5 no último ano. Por dia, são 12 mulheres assassinadas no Brasil. O último dado, que a gente tem no Estado do Rio de Janeiro figuram de 13 estupros por dia.<sup>xxxii</sup>

Djamila Ribeiro faz um chamamento para que pensemos o feminismo sob a luz da diversidade de mulheres, e de suas respectivas realidades, que o movimento deve (ou deveria compreender).

(...) um grande dilema que o feminismo hegemônico viria a enfrentar: a universalização da categoria mulher. Esse debate de se perceber as várias possibilidades de ser mulher, ou seja, do feminismo abdicar da estrutura universal ao falar de mulheres e levar em conta as outras intersecções, como raça, orientação sexual, identidade de gênero, foi atribuído mais fortemente à terceira onda do feminismo, sendo Judith Butler um dos grandes nomes. (RIBEIRO, 2017: 21)

Nesse sentido, o lugar de fala de Marielle está fortemente inserido na lógica da diversidade aludida pela autora. Combatendo pragmaticamente a ideia perigosa do feminismo hegemônico e de quem ele, de fato representa, a parlamentar nomeia as mulheres que configuram identidades historicamente não abraçadas e/ou visibilizadas pelo próprio movimento feminista.

Essas mulheres são muitas: mulheres negras, mulheres lésbicas, mulheres trans, mulheres camponesas, mulheres que constroem essa cidade, onde diversos relatórios – queiram os senhores ou não – apresentam a centralidade e a força dessas mulheres, mas apresentam também os números, como o *Intercept*<sup>xxxiii</sup> publicou: um dossiê de lesbocídio (...) No ano de 2017 houve uma lésbica assassinada por semana. Lesbocídio é um conceito que as mulheres lésbicas estão cunhando, assim como nós avançamos no debate com relação a homicídio impetrado por mulheres que se constituiu no feminicídio, dados que mostram a realidade absurda, mas que sim vitima a nossa diversidade. As mulheres negras, por exemplo, quando passam na rua ainda tem homem que tem a ousadia de falar do quadril largo, da bunda grande, do corpo: como se a gente estivesse no período de escravidão. Não estamos, querido. Nós estamos num processo democrático: vai ter que aturar mulher negra, trans, lésbica, ocupando a diversidade dos espaços.<sup>xxxiv</sup>

### 3. Poderia a Marielle falar?

Parafraseando o título do livro de Gayatri Spivak, a pergunta que abre esta parte do trabalho, na verdade, é respondida pela própria trajetória de vida (pessoal e política) de Marielle Franco. Oriunda de um lugar subalternizado – e completamente ciente disso – a socióloga não se deteve ao que lhe era dado, mas ao entender a necessidade de tudo que representava se fazer presente em espaços de poder, buscou se materializar enquanto sujeito histórico e narrativo nesses espaços. Ainda segundo Spivak, “o subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à ‘mulher’ como um item respeitoso nas listas de prioridades globais” (2010: 126). No entanto, a intensa militância de Marielle e o grande reconhecimento de suas ações, tangibilizado nas comoções que se sucederam após a sua morte, denunciam que os apontamentos realizados pela autora foram atualizados e ressignificados.

Em entrevista concedida ao canal Eu, Rio! TV, Mônica Benício, viúva de Marielle, diz ter certeza sobre a intenção do crime e sobre o que a vereadora representava:

Sou convencida de que foi um crime político (...) Ela era uma expressão de resistência e a resistência dela “tava” expressa ali, no corpo dela: mulher, negra, lésbica, favelada (...) que na hora de se pronunciar fazia isso sem nenhum medo, convicta do que “tava” defendendo. Ela era muito competente tecnicamente e tinha muito carisma. Eu acho que pra quem não tá interessado em ver alguém que represente de verdade os interesses do povo no poder, a Marielle era um perigo<sup>xxxv</sup>.

Aqui pode-se pensar que Marielle ressignificou inclusive a palavra povo, pois para ela, ao contrário muitas vezes do discurso hegemônico, ele também compreendia minorias. O perigo de não se questionar visões hegemônicas reside justamente na estagnação e marginalização de indivíduos que embora existam historicamente, foram por bastante tempo (e de muitas formas ainda o são) apartados da participação em processos sociais importantes, decisivos e, conseqüentemente, tornando-se invisíveis nas pautas e agendas, além de inexistentes nos espaços de poder.

Portanto, “Entender a narrativa na sua dimensão de construção de um lugar de pertencimento no mundo” (Ricoeur, 1994, 1996 e 1997 apud Barbosa, 2016: 32) mostra-se um viés legítimo para se reivindicar a inclusão da voz dessas mulheres tão diversas nesses espaços que durante muito tempo lhes foram negados.

Um mandato de uma mulher negra, favelada, periférica, precisa ‘tá’ pautado junto aos movimentos sociais, junto à sociedade civil organizada, (...) pra nos fortalecer naquele local onde a gente objetivamente não se reconhece, não se encontra, não se vê. A negação é o que eles apresentam como nosso perfil, então ter a nossa casa, ter o nosso lugar, ter o nosso período, ter o nosso lugar de resistência – daí fazer esse evento no bojo das atividades do ‘21 dias de ativismo’, que a gente sabe que a gente está ativa, tá militando e tá resistindo o tempo todo, mas como os períodos onde a gente se fortalece na luta. (...) que a gente consiga passar pelo nosso autocuidado, pelas nossas dores, pela nossa resistência, pelo nosso lugar, do nosso corpo fala, da nossa cor que fala, da nossa raça que fala, do nosso gênero que fala na síntese das mulheres pretas na Casa das Pretas.<sup>xxxvi</sup>

Essa ideia de negação é explícita e perpassa inclusive a trajetória do próprio movimento feminista, enquanto projeto filosófico, pois “se, para Simone de Beauvoir, a mulher é o *Outro* por não ter reciprocidade do olhar do homem, para Grada Kilomba<sup>xxxvii</sup>, a mulher negra é o *Outro do Outro*, posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade” (RIBEIRO, 2017: 38 – grifos da autora). Portanto, nomear é sem dúvida um artifício retórico potente para se romper com essa negação na busca por esses espaços de poder, uma vez que “se não se nomeia uma realidade, sequer serão pensadas melhorias pra uma realidade que segue invisível”. Dessa maneira, “a insistência em falar de mulheres como universais, não marcando as diferenças existentes, faz com que parte desse ser mulher seja visto” (RIBEIRO, 2017: 41). E logicamente só se nomeia, aquilo que você conhece ou tem algum tipo de contato, portanto é na vivência de cada mulher que se constrói um entendimento diverso acerca de suas respectivas demandas, que precisam ser acolhidas, vistas e ouvidas, sobretudo pelo movimento feminista. Atribuir visibilidade a essas necessidades, dores e questões é tarefa importante para se elaborar um movimento que, de fato, seja minimamente representativo.

Quando, muitas vezes, é apresentada a importância de se pensar políticas públicas para as mulheres, comumente ouvimos que as políticas devem ser para todos. Mas quem são esses ‘todos’ ou quanto cabem nesses ‘todos’? Se mulheres, sobretudo negras, estão num lugar de maior vulnerabilidade social justamente porque essa sociedade produz essas desigualdades, se não se olhar atentamente para elas, se impossibilita o avanço de modo mais profundo. (RIBEIRO, 2017: 41)

Segundo Foucault, ao se considerar que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (2012: 10) – e entendendo a narrativa enquanto território de disputa de poder – ao se analisar a forma como certos espaços são ocupados, percebe-se que a ausência de certas identidades na construção do discurso, desvela um vácuo permanente na representação de parte da sociedade, enquanto sujeitos políticos e narrativos. Dessa forma, a avaliação das estruturas narrativas e seus

respectivos recursos retóricos, constituem, assim importante ferramental teórico para o trabalho, uma vez que segundo o próprio autor “a análise do discurso não desvenda a universalidade de um sentido; ela mostra à luz do dia o jogo da rarefação imposta, com um poder fundamental de afirmação” (FOUCAULT, 2012: 66).

Ainda sob a luz do pensamento foucaultiano, além do comentário, percebe-se também outro princípio de rarefação do discurso: o autor. Foucault o define como “aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (2012: 26). E nesse real histórico – ilustrado pela trajetória política de Marielle, seu brutal assassinato e os desdobramentos discursivos que se sucederam: traduzidos em comoções e homenagens, de um lado e, de outro, em *fake news* – pode-se pensar como a partir dos mesmos signos constrói-se retóricas tão diferentes e, em certa medida, completamente críveis pelos mesmos motivos.

A cantora Elza Soares fez em seu perfil no *Twitter* uma publicação na ocasião do assassinato de Marielle em que dizia “Das poucas vezes que me falta a voz. Chocada. Horrorizada. Toda morte me mata um pouco. Dessa forma me mata mais. Mulher, negra, lésbica, ativista, defensora dos direitos humanos. Marielle Franco, sua voz ecoará em nós. Gritemos.”<sup>xxxviii</sup>. Elza descreve assim cada uma das representações que Marielle carregava e que, com sua conduta política tão atuante e ativa, acabava por reivindicar espaços de poder para a afirmação e participação narrativa de cada um desses sujeitos historicamente discriminados, daí sua legitimidade para falar e exigir.

A grande maioria das pautas de seus projetos nasceram de sua própria realidade: dos preconceitos, mazelas e carências que sofreu. O respeito que ela tinha, vislumbrado fortemente nas homenagens e comoções que se sucederam a sua morte, foi edificado a partir do seu lugar de fala, da conquista desse lugar e de sua generosa partilha.

O mandato é composto 80% de mulheres, porque a gente entende que o lema que a gente fala de ‘uma mulher sobe e puxa a outra’ precisa ser concretizado. Uma escritora que eu gosto muito, Chimamanda, fala que isso só vai ser alterado se as mulheres que estão nos espaços de poder, de fato trouxeram (...) abraçarem, acolherem, construir com outras mulheres. Se esse Parlamento é formado apenas por 10, 13% de mulheres, nós somos a maioria na rua, e sendo a maioria na rua, somos força: exigindo a dignidade, o respeito das identidades, onde infelizmente, o que tá colocado aí nos vitima ainda mais. (...) <sup>xxxix</sup>

Djamila Ribeiro em seu livro “O que é lugar de fala?”<sup>xl</sup>, explica que as pessoas falam de algum lugar, logo, todos têm um lugar de fala, que não dever ser confundido com representatividade. Em outras palavras, não se precisa ser negro para falar de racismo, porém o indivíduo branco falará a partir de outro lugar: a partir do seu lugar de pertencimento. Em contrapartida, é importante entender que quando se fala a partir de

um grupo privilegiado, faz-se necessária a compreensão de que estes privilégios foram construídos a partir da opressão de outro grupo. Segundo a autora, talvez essa ideia de lugar de fala possa incomodar indivíduos localizados em grupos privilegiados, pois estes sempre se perceberam como universais. É importante frisar ainda que a partir do seu lugar de fala, de pertencimento a um grupo, o indivíduo pode, através da sua perspectiva, se perceber enquanto privilegiado e se responsabilizar para construir uma outra realidade.

A preocupação e urgência em falar sobre o feminismo negro perpassa todo o livro de Djamila Ribeiro, e que mesmo dentro do pensamento do feminismo hegemônico, as vozes dessas mulheres negras já ecoavam, embora não fossem, de fato, ouvidas. Nesse sentido, através de grandes expoentes do movimento feminista negro e a partir da análise das produções de sentido que se sucederam dentro do contexto socio-histórico do feminismo contra-hegemônico, a autora afirma que “os trabalhos e as obras de González também tem como proposta a descolonização do conhecimento e a refutação de uma neutralidade epistemológica. (RIBEIRO, 2017:26)

Paralelo a isso, “Em Intelectuais Negras, bell hooks fala sobre o quanto as mulheres negras foram construídas ligadas ao corpo e não ao pensar, em um contexto racista”. (2017:28) Ainda sobre essas percepções, as contribuições dos trabalhos de Linda Alcoff mostram-se primorosas na medida em que a filósofa “critica a imposição de uma epistemologia universal que desconsidera o saber das parteiras, povos originários, a prática médica de povos colonizados, a escrita de si na primeira pessoa e que se constitui como legítima e com autoridade para protocolar o domínio do regime discursivo” (2017:27). Logo, ao se refletir acerca dessa imposição, de uma dada epistemologia universal, percebe-se a urgência de se pensar outros saberes: exercício que torna imprescindível o olhar e a escuta atentos sobre a ideia de lugar de fala.

Assim, do ponto de vista do feminismo, Djamila Ribeiro deixa claro que o mesmo não é algo hegemônico e expõe didaticamente a necessidade de torná-lo, por meio de um movimento dialógico e dialético, algo mais consistente e justo: capaz de interligar as pautas das mulheres, não meramente em sua totalidade, mas sim em toda sua diversidade.

O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude, e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que significa ser branco como metáfora do poder (...) Com isso, pretende-se também refutar uma pretensa universalidade. Ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar como o discurso autorizado e único, que se

pretende universal. Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva. (RIBEIRO, 2017: 69-70)

Esse regime de autorização discursiva aludido pela autora, se explicita historicamente no “uso que as instituições fazem das identidades para oprimir ou privilegiar” (RIBEIRO, 2017: 31), sendo que para apreender de que forma isso opera, precisa-se “entender como poder e identidades funcionam juntos a depender de seus contextos e como o colonialismo, além de criar, deslegitima ou legitima certas identidades” (Idem).

A partir dessa perspectiva de autorização discursiva e utilizando a repercussão da morte de Marielle como recorte analítico, pode-se avaliar o jogo narrativo construído a partir de algumas *fake news*. Essas notícias, mesmo não sendo obviamente verídicas (e posteriormente podendo ser rapidamente desmentidas), por trafegarem em espaços midiáticos potentes, através das redes, acabam servindo como território narrativo de construção de discurso de ódio, misoginia e ataques às minorias: evidenciando não apenas preconceitos, mas tornando os autores das mentiras – que operam como sujeitos, travestidos de notícia – força motriz de um discurso que passa a ser autorizado. Com a imediata repercussão, causada pelo impacto do conteúdo que essas pseudonotícias produzem, cria-se e se reforça narrativamente uma lógica discursiva que deprecia e tenta deslegitimar não apenas essas identidades sociais, já historicamente tão afastadas do protagonismo discursivo, mas também operando para desautorizá-las nos espaços de poder.

Mesmo sendo rapidamente contestadas, checadas e desmentidas, essas notícias falsas, quando são protagonizadas por minorias, podem alcançar um resultado muito perigoso do ponto de vista narrativo. Assim, os signos que auxiliaram na construção da autenticidade de Marielle como uma representante legítima de identidades sociais marginalizadas, podem ser apropriados pelo discurso dos grupos dominantes, que ao articularem esses mesmos signos sob a lógica hegemônica, acabam por colocar em xeque as recentes conquistas desses sujeitos. O impacto das *fake news* tem assim como consequência (sobretudo em relação às minorias), no mínimo, a imputação da dúvida no imaginário social sobre a real trajetória, importância e seriedade desses indivíduos que as protagonizam.

Em outras palavras, e efetuando uma breve análise do discurso na mensagem publicada pelo deputado federal Alberto Fraga<sup>xli</sup>, após o assassinato da vereadora, o fato dela ser uma mulher negra e favelada<sup>xlii</sup>, por exemplo, é rapidamente absorvido no jogo retórico que ele constrói para colocá-la, hábil e facilmente, no lugar de esposa de



traficante, defensora de marginais, usuária de drogas ilícitas e eleita por facção criminosa – além de ainda sugerir que o motivo do seu assassinato possa ter sido provocado pelas próprias ações de Marielle, sendo o crime, possivelmente, uma espécie de represália pelas hipotéticas demissões que ela haveria efetuado<sup>xliii</sup>. Outro exemplo prático disso, é a publicação realizada pela desembargadora Marília Castro Neves, em seu perfil pessoal no *Facebook*, por ocasião do assassinato de Marielle:

A questão é que a tal Marielle não era apenas uma ‘lutadora’, ela estava engajada com bandidos! Foi eleita pelo Comando Vermelho e descumpriu ‘compromissos’ assumidos com seus apoiadores. Ela, mais do que qualquer outra pessoa ‘longe da favela’ sabe como são cobradas as dívidas pelos grupos entre os quais ela transacionava. [...] A verdade é que jamais saberemos ao certo o que determinou a morte da vereadora, mas temos a certeza de que seu comportamento, ditado por seu engajamento político, foi determinante para seu trágico fim. Qualquer coisa diversa é mimimi da esquerda tentando agregar valor a um cadáver tão comum quanto qualquer outro<sup>xliv</sup>.

Busca-se aqui provocar a indagação se seria igualmente possível construir a mesma notícia falaciosa, caso a Marielle, mesmo sendo uma parlamentar, fosse ela de direita, conservadora, heterossexual e residente na área nobre da cidade, por exemplo. Quando se imagina o oposto, em termos de localização social, percebe-se como o lugar de fala de Marielle, que é obviamente oriundo do grupo ao qual ela pertence, acaba sendo, mesmo depois de sua morte, desrespeitado, desautorizado e, sendo ele visto pelo poder dominante como subalternizado, tenta-se também interdita-lo – o que provoca um impacto bastante negativo para as minorias, que não perderam apenas uma voz, mas alguém que era visibilizada. Essa tentativa de apagamento não denuncia apenas uma rixa política, mas sim uma disputa narrativa que visa desautorizar os poucos e recentes espaços de poder ocupados por essa minoria.

Para se estabelecer um contraponto dos questionamentos que se deseja efetuar neste trabalho, é interessante avaliar outra notícia que teve forte repercussão durante os eventos que se sucederam após a morte de Marielle.

Gisele Palhares Gouveia, 34 anos, cuja profissão era salvar vidas atuando como médica, foi assassinada ontem na Linha Vermelha (RJ) com 2 tiros na cabeça após uma tentativa frustrada de assalto.

Gisele, embora mulher, não era negra, não era pobre, não era feminista, não era militante de partidos políticos, não frequentava os círculos LGBT, não era MST, CUT ou PSOL, não estava dentro dos programas de assistência e cotas do governo. Enfim, não preenchia os requisitos necessários para uma mobilização nacional, tampouco que merecesse a menor atenção dos direitos humanos. Ela, assim como eu e você, não era ninguém!

Os bandidos??? Ah! Esses passam bem, obrigado! :/ <sup>xlv</sup>

De acordo com informações contidas no G1, mesmo tendo sido publicada aparentemente por suposto perfil do Pastor Claudio, a mensagem, de fato, não pertence

a ele. Para efeitos do presente trabalho, a autoria de tal publicação é algo de importância menor, visto que a ideia central aqui é pensar o conteúdo da mesma, analisando-o discursivamente, na tentativa de entender como as apropriações dos lugares de fala dessa vítima – a médica Gisele Palhares – operam dentro do jogo narrativo proposto para questionar a repercussão da morte de Marielle e diminuí-la – a partir do momento que usa de hipotéticos elementos característicos da trajetória de vida da vereadora para depreciar a dimensão simbólica de sua morte.

Além da crueldade de se usar a figura de uma mulher para deslegitimar a morte (e vida) de outra mulher, cada um dos signos pertinentes à pessoa de Marielle vão sendo usurpados e destituídos de importância, quando passam a configurar, dentro da narrativa proposta pela publicação, um lugar de comoção e importância que à priori deveria ser comum a qualquer pessoa – desprezando a dimensão simbólica da morte da vereadora. Porém, não são todos que possuem o perfil socioeconômico da médica – visto que ela é uma mulher, branca, com alto grau de instrução, médica e de alto poder aquisitivo. Curiosamente, são muitos os que correspondem ao perfil socioeconômico de Marielle, mas são poucos deste grupo (e, portanto, deste lugar de fala) que alcançam tamanha visibilidade. Logo, é estranho que incomode a repercussão de alguém que representa a maioria na sociedade, mas quando pensamos que o incômodo resida talvez por ela estar numa localização social historicamente castrada de sua potência, e há muito silenciada, o embaraço se explica.

Além disso, é importante salientar que a morte da médica foi em 2016, contrariando o entendimento, segundo a ocasião da repercussão dessa notícia, de que o crime tivesse ocorrido no mesmo período que o de Marielle. Essa confusão com as datas em que ambos os crimes ocorreram fez com que o próprio apresentador Fausto Silva incorresse no erro mencionando ambas as mortes durante um programa ao vivo, colocando-as como concomitantes<sup>xlvi</sup>.

Obviamente o intuito das proposições feitas aqui não é mensurar a atenção midiática atribuída às tragédias mencionadas, mas, novamente, pensar o perigo de se fomentar (e reivindicar) o esvaziamento da importância fortemente simbólica da morte de Marielle. E, para além disso, igualmente relevante é pensar, do ponto de vista da análise do discurso, como as tensões narrativas em ambos os casos operam para depreciar apenas a imagem de Marielle, o que sob a ótica do feminismo negro impacta e aciona diretamente uma de suas principais pautas: “o ato de restituir humanidades negadas”. (XAVIER, 2018)<sup>xlvi</sup>



A morte da médica, que recebeu cobertura midiática, aconteceu de fato em Junho de 2016<sup>xlviii</sup>, no entanto, é interessante verificar, em termos de autoridade discursiva, como que a notícia sobre o assassinato da Gisele, não se apropria do lugar de fala dela para difamá-la, mas sim para caluniar a outra, Marielle – que é, de acordo com tudo que se propôs aqui, a outra da outra.

## Referências

BARBOSA, Marialva. *Escravos e o mundo da comunicação: oralidade, leitura e escrita no século XIX*. 1.ed. Rio de Janeiro: Maud X, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. 3.ed. Ed. vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do Discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 22.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FRANCO, Marielle. *UPP – A redução da favela a três letras: uma análise da política de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro*. UFF: Niterói, 2014. Disponível em < <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/2166/1/Marielle%20Franco.pdf> >. Acessado em 18/07/2018.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o Subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UGMG, 2010.

XAVIER, Giovana. *Direitos autorais de uma prática linda e preta*. Folha de S. Paulo, 19 jul. 2017.

Disponível em < <https://agoraquesaoelas.blogfolha.uol.com.br/2017/07/19/feminismo-uma-pratica-linda-e-preta/?logg> >

<sup>i</sup>Mensagem publicada pelo deputado Alberto Fraga em seu perfil no *Twitter*, dias após o assassinato de Marielle Franco. Disponível em < <https://g1.globo.com/politica/noticia/conselho-de-etica-instaura-processo-que-pode-levar-a-cassacao-do-deputado-alberto-fraga.ghtml> >. Acessado em 27/07/2018.

<sup>ii</sup>As *fake news* (notícias falsas) vêm se espalhando com uma velocidade cada vez maior, sobretudo, graças ao poder de disseminação desses boatos via redes sociais, seja através de posts e/ou perfis falsos que são criados justamente com esse intuito. A preocupação entre diversas entidades sociais é tão grande acerca do assunto que recentemente O Globo lançou a seção *Fato ou Fake* (grifo meu) para verificar a autenticidade das notícias. Ver mais sobre isso em < <https://oglobo.globo.com/fato-ou-fake/o-globo-lanca-fato-ou-fake-para-checagem-de-conteudo-suspeito-22930724> >. Acessado em 28/07/2018.

<sup>iii</sup>Ver mais em <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/vereadora-do-psol-marielle-franco-e-morta-atiros-no-centro-do-rio.ghtml>. Acessado em 27/07/2018.

<sup>iv</sup>Ver mais detalhes sobre o crime em <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/07/24/o-que-se-sabe-sobre-as-mortes-de-marielle-franco-e-anderson-gomes.ghtml>. Acessado em 27/07/2018.

<sup>v</sup>Ver mais em [https://www.facebook.com/pg/CasaDasPretas1/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/CasaDasPretas1/about/?ref=page_internal). Acessado em 14/07/2018.

<sup>vi</sup>Disponível em < <https://oglobo.globo.com/rio/imprensa-internacional-repercute-morte-de-marielle-franco-no-rio-22491307> >. Acessado em 14/07/2018.

<sup>vii</sup>De maneira geral, *tweet* é o termo designado para publicação de uma mensagem feita no Twitter.

<sup>viii</sup>Ver mais em < <https://exame.abril.com.br/brasil/quem-era-marielle-franco-vereadora-do-psol-assassinada-no-rj> >. Acessado em 30/07/2018.

<sup>ix</sup>Ver mais em <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/famosos-e-intelectuais-repercutem-morte-da-vereadora-marielle-franco-no-rio.ghtml>. Acessado em 30/07/2018.

- <sup>x</sup> Apelido dado a Márcio dos Santos Neponuceno, de 41 anos, que está preso há 21, condenado por tráfico de drogas e por ser mandante de um duplo homicídio. Recentemente ele fez revelações sobre a relação com o ex-governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral. Ver mais em < <https://noticias.r7.com/camera-record/marcinho-vp-faz-revelacoes-sobre-sergio-cabral-e-morte-de-tim-lopes-16042018>>. Acessado em 16/07/2018.
- <sup>xi</sup> Ver mais em < <https://g1.globo.com/e-ou-nao-e/noticia/marielle-engravidou-aos-16-foi-casada-com-o-trafficante-marcinho-vp-ignorava-as-mortes-de-policiais-nao-e-verdade.ghml>>. Acessado em 14/07/2018.
- <sup>xii</sup> Ver mais em < <https://noticias.uol.com.br/confere/ultimas-noticias/2018/03/18/marielle-foi-casada-com-marcinho-vp-e-eleita-pelo-comando-vermelho.htm>>. Acessado em 14/07/2018.
- <sup>xiii</sup> Rede social que permite aos usuários enviar e receber atualizações pessoais de outros contatos. Ver mais em < <https://twitter.com/?lang=pt-br>>. Acessado em 18/08/2017.
- <sup>xiv</sup> “Conheçam o novo mito da esquerda, Marielle Franco. Engravidou aos 16 anos, ex esposa do Marcinho VP, usuária de maconha, defensora de facção rival e eleita pelo Comando Vermelho, exonerou recentemente 6 funcionários, mas quem a matou foi a PM.”
- <sup>xv</sup> Disponível em < <https://www.cartacapital.com.br/politica/autor-de-ofensa-a-marielle-deputado-fraga-tem-historico-de-problemas>>. Acessado em 01/08/2018
- <sup>xvi</sup> Disponível em na mesma fonte da nota anterior.
- <sup>xvii</sup> Disponível em < <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/em-audio-alberto-fraga-reclama-do-valor-de-suposta-propina-no-transporte-ouca.ghml>>. Acessado em 01/08/2018.
- <sup>xviii</sup> Ver mais em < <https://g1.globo.com/politica/noticia/conselho-de-etica-instaura-processo-que-pode-levar-a-cassacao-do-deputado-alberto-fraga.ghml>> Acessado em 01/08/2018.
- <sup>xix</sup> Termo utilizado no sentido de igualdade em direitos humanos.
- <sup>xx</sup> Mesmo estando morta, ela ainda se faz presente no contexto dos ativismos políticos, por isso a escolha em homenageá-la, mantendo o verbo ser flexionado no presente do indicativo.
- <sup>xxi</sup> Ver mais em < <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/07/24/o-que-se-sabe-sobre-as-mortes-de-marielle-franco-e-anderson-gomes.ghml>>. Acessado em 14/07/2018.
- <sup>xxii</sup> Para mais informações, ver em < <https://www.mariellefranco.com.br/quem-e-marielle-franco-vereadora>>. Acessado em 14/07/2018.
- <sup>xxiii</sup> Segundo site da própria entidade, as Unidades de Polícia Pacificadora consistem em “um dos mais importantes programas de Segurança Pública realizado no Brasil nas últimas décadas”. Ver mais em < [http://www.upprj.com/index.php/o\\_que\\_e\\_upp](http://www.upprj.com/index.php/o_que_e_upp)>. Acessado em 01/08/2018.
- <sup>xxiv</sup> FRANCO, Marielle. UPP – A redução da favela a três letras: uma análise da política de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro. UFF: Niterói, 2014. Disponível em < [https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/21\\_66/1/Marielle%20Franco.pdf](https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/21_66/1/Marielle%20Franco.pdf) >. Acessado em 18/07/2018.
- <sup>xxv</sup> Para mais informações ver em < <https://www.mariellefranco.com.br/quem-e-marielle-franco-vereadora>>. Acessado em 28/07/2018.
- <sup>xxvi</sup> Ver mais em < <https://www.assedionaoepassageiro.mariellefranco.com.br/>>. Acessado em 28/07/2018.
- <sup>xxvii</sup> Ver mais em < <https://www.mariellefranco.com.br/projetos-de-lei-marielle-rio>> e < <https://www.facebook.com/MarielleFrancoPSOL/photos/a.219501235102143.1073741829.212989092420024/426708624381402/?type=3&theater>>. Acessados em 28/08/2018.
- <sup>xxviii</sup> Ver mais em < <https://www.prafazervaler.mariellefranco.com.br/>>. Acessado em 28/07/2018.
- <sup>xxix</sup> Disponível em < <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/filha-de-marielle-franco-desabafa-mataram-minha-mae-e-mais-46-mil-eleitores.ghml> >. Acessado em 14/07/2018.
- <sup>xxx</sup> Ver mais em < <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/em-mandato-na-camara-marielle-franco-defendeu-minorias.ghml>>. Acessado em 14/07/2018.
- <sup>xxxi</sup> Ver mais em < <https://www.youtube.com/watch?v=Da7dqCqEJmA&t=37s>>. Acessado em 15/07/2018.
- <sup>xxxii</sup> Trecho transcrito do discurso proferido por Marielle Franco, na Câmara dos Vereadores, na ocasião do Dia Internacional das Mulheres. Ver mais em < <https://www.youtube.com/watch?v=Da7dqCqEJmA&t=37s> >. Acessado em 15/08/2018.
- <sup>xxxiii</sup> Ver mais em < <https://theintercept.com/2018/03/07/lesbicas-mulheres-mortes/>>. Acessado em 02/08/2018.
- <sup>xxxiv</sup> Trecho transcrito do mesmo vídeo citado anteriormente.
- <sup>xxxv</sup> Trecho transcrito do vídeo referente à entrevista concedida por Mônica para o canal Eu, Rio! TV disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=efECONALrUs> >. Para mais informações, ver em < <http://eurio.com.br/noticia/97/monica-benicio-eu-me-vejo-num-contexto-da-vida-que.html> >. Ambos acessados em 17/07/2018.
- <sup>xxxvi</sup> Trecho transcrito do discurso feito por Marielle durante o evento “Jovens Negras Movendo as Estruturas”, na Casa das Pretas, no dia 14/03/2018, momentos antes de seu assassinato. Ver mais em <<https://www.youtube.com/watch?v=meKepBFqSs8>>. Acessado em 14/07/2018.

<sup>xxxvii</sup> Grada Kilomba é escritora e professora do Departamento de Estudos de Gênero da Humboldt Universität, em Berlim.

<sup>xxxviii</sup> Disponível em <<https://twitter.com/ElzaSoares/status/974129681535504391>>. Acessado em 17/07/2018.

<sup>xxxix</sup> Trecho transcrito do discurso proferido por Marielle Franco, na Câmara dos Vereadores, na ocasião do Dia Internacional das Mulheres. Ver mais em <<https://www.youtube.com/watch?v=Da7dqCqEJmA&t=37s>>. Acessado em 15/08/2018.

<sup>xl</sup> RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala?. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

<sup>xli</sup> “Conheçam o novo mito da esquerda, Marielle Franco. Engravidou aos 16 anos, ex esposa do Marcinho VP, usuária de maconha, defensora de facção rival e eleita pelo Comando Vermelho, exonerou recentemente 6 funcionários, mas quem a matou foi a PM.”. Disponível em <<https://g1.globo.com/politica/noticia/conselho-de-etica-instaura-processo-que-pode-levar-a-cassacao-do-deputado-alberto-fraga.ghtml>>. Acessado em 27/07/2018.

<sup>xlii</sup> O termo era utilizado pela própria vereadora em vida diversas vezes para designar sua origem social e, por isso, escolheu-se mantê-lo.

<sup>xliii</sup> Muitas foram as *fake news* produzidas durante a repercussão da morte de Marielle, porém para o efeito deste trabalho opta-se por trabalhar com a mensagem publicada por Alberto Fraga por duas razões: além de ter sido uma das notícias falsas que foi mais compartilhada, ela traz em seu conteúdo a síntese das principais *fake news* sobre o caso.

<sup>xliv</sup> Disponível em <https://congressoemfoco.uol.com.br/especial/noticias/desembargadora-que-postou-fake-news-sobre-marielle-causa-polemica-desde-1986-quando-foi-presa/>. Acessado em 01/08/2018.

<sup>xlv</sup> A publicação, que à princípio parece ter sido feita pelo Pastor Cláudio Duarte, tem a data oculta e, segundo informações do G1, consta não ser do perfil do então pastor. Ver mais em <<https://g1.globo.com/e-ou-nao-e/noticia/marielle-engravidou-aos-16-foi-casada-com-o-trafficante-marcinho-vp-ignorava-as-mortes-de-policiais-nao-e-verdade.ghtml>>. Acessado em 02/08/2018.

<sup>xlvi</sup> Ver mais em <<https://www.pragmatismopolitico.com.br/2018/03/faustao-marielle-franco-fake-news.html>>. Acessado em 01/08/2018.

<sup>xlvii</sup> Disponível em <[https://agoraquesaoelas.blogfolha.uol.com.br/2017/07/19/feminismo-uma-pratica-linda-e-preta/?loggedpaywall#\\_=\\_](https://agoraquesaoelas.blogfolha.uol.com.br/2017/07/19/feminismo-uma-pratica-linda-e-preta/?loggedpaywall#_=_)>. Acessado em 18/07/2018.

<sup>xlviii</sup> Ver mais em <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/06/medica-e-morta-durante-tentativa-de-assalto-na-linha-vermelha.html>>. Acessado em 18/07/2018.

## **Identidade e alteridade: limitações das aplicações conceituais frente às representações da marginalidade social\***

Julia Lery\*\*

### **Resumo**

Partindo de uma dificuldade no estudo das representações midiáticas da marginalidade social, o trabalho propõe uma reflexão acerca da aplicação dos conceitos de identidade e de alteridade. A noção de identidade, amplamente usada na contemporaneidade para que se pense a diferença, está ligada um movimento de reivindicação do domínio simbólico por um determinado grupo. Como problema relacionado ao uso da identidade chave para pensar representações midiáticas, apontamos para a impossibilidade de organização simbólica de pessoas extremamente marginalizadas. Por outro lado a noção de alteridade, comumente usada para pensar a diferença no estudo de grupos menos articulados, apresenta problemas de aplicabilidade relacionados a uma dificuldade de definição do Outro.

**Palavras-chave:** Identidade; alteridade; diferença; marginalidade social; representações midiáticas.

### **1. Introdução**

Em um momento em que a discussão sobre identidade parece ganhar força na academia devido ao espaço conquistado pelos novos movimentos sociais, propomos uma discussão sobre as limitações do uso dessa chave interpretativa para dar conta de determinados fenômenos sociais e midiáticos.

O problema que motiva este ensaio é duplo: primeiro, a dificuldade que a mídia apresenta ao abordar a marginalidade social, tanto em produtos de entretenimento como no jornalismo. Como desdobramento, temos a dificuldade da própria pesquisa em comunicação frente a essas representações excludentes de marginalidade social, e a tentativa de adequação de conceitos como alteridade e identidade para a compreensão da marginalização.

O problema surge de uma pesquisa em andamento acerca da mediação no programa Brasil Urgente, mas a ideia deste texto não se limita ao telejornalismo policial vespertino. O trabalho não se pretende analítico de um determinado tipo de discurso, e

---

\* Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, narratividade e discursos midiáticos durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 novembro de 2018.

\*\* Doutoranda em Comunicação Social na PUC Rio. Mestre em Comunicação Social pela PUC Minas (2015). E-mail: lery.julia@gmail.com.

passa por produtos jornalísticos, ficcionais, publicitários. Isso porque compreendemos que, mesmo com todas as diferenças epistemológicas entre eles, todos fazem parte do mesmo sistema de representação.

Visamos, aqui, propor uma reflexão sobre os limites da aplicação de alguns conceitos recorrentemente utilizados quando pensamos as figurações da marginalidade social na mídia.

## **2. Identidades e novos movimentos sociais**

É frequente no campo da comunicação a discussão sobre a relação entre realidades emergentes e a mídia. Reconhecemos um ganho de espaço (ainda que limitado) de mulheres, negros e população LGBTQ+ na esfera pública mediada, acompanhado por pesquisas que analisam as representações dessas minorias. Telenovelas passam a mostrar casais homossexuais, com o primeiro beijo gay exibido pela Rede Globo em 2015. Marcas de cerveja optam por representar as mulheres como consumidoras, e não como objeto, como mostra a nova orientação da campanha publicitária da Skol em 2017. Programas de TV (mesmo que poucos) começam a pautar o racismo, como a série ficcional *Mister Brau*, estrelada por Lázaro Ramos e Thaís Araújo na Globo. Essas realidades que emergem nas mídias têm, em comum, o fato de serem defendidas pelos chamados novos movimentos sociais.

Por “novos movimentos sociais” entendemos, assim, as lutas políticas que têm a identidade como principal eixo de articulação. Segundo Kathryn Woodward (2014)

enquanto nos anos 70 e 80 a luta política era descrita e teorizada em termos de ideologias em conflito, ela se caracteriza, agora, mais provavelmente, pela competição e pelo conflito entre diferentes identidades (WOODWARD, 2014: 26).

Não defendemos que a luta pela afirmação de identidades seja recente, uma vez que ela pode ser reconhecida, ao menos, desde a consolidação das identidades nacionais (ANDERSON, 2008). O que se nota, porém, é que ela ganha novo espaço e nova centralidade nos movimentos étnicos, raciais e sexuais nas últimas décadas. Essas minorias, para além das questões materiais, tão enfatizadas nos “antigos” movimentos sociais de trabalhadores urbanos e rurais, se voltam também para as disputas no âmbito do simbólico. Negros, mulheres e pessoas LGBTQ+, organizadas em grupos políticos identitários, reivindicam vocabulário próprio, códigos de vestimenta (como a questão do uso do turbante), resgate de memórias comuns e espaços de autorrepresentação, reforçando a construção de vínculos de pertencimento. Essas demandas são parte de

uma construção identitária, um vínculo construído e constantemente reforçado nessas disputas simbólicas.

Esses grupos passam a reivindicar, então, representação midiática condigna, mostrando um reconhecimento do que afirma J. Thompson (1998) quando aponta a mídia como uma das instituições paradigmáticas do poder simbólico. É possível perceber a noção quase consensual nesses movimentos de que as representações midiáticas importam para a maneira como um grupo identitário é percebido pela sociedade. A afinidade entre os discursos ativistas dos novos movimentos sociais e a noção dos Estudos Culturais de que o espaço midiático é um espaço em disputa é explícita. Palavras como “representatividade” ganham centralidade nas discussões desses movimentos a partir das demandas por espaços de visibilidade, que ajudariam a naturalizar as novas relações sociais que os grupos propõem.

Para além da mídia, Thompson (1998) afirma que a academia e a escola também são instituições paradigmáticas do poder simbólico, e conseguimos ver nitidamente a força que os movimentos indentitários têm ganhado nesse espaço, orientando pesquisa e ensino. Como exemplo podemos apontar a reclivagem dos GTs da Compós feita em 2018, na qual foi aprovado o novo Grupo de Trabalho denominado Comunicação, gêneros e sexualidades, sob a seguinte ementa:

A apreensão dos estudos sobre os gêneros e as sexualidades em interlocução com o pensamento comunicacional: trânsitos, tensões e contribuições; aspectos teóricos- conceituais e metodológicos. Reflexões sobre gêneros e sexualidades nos produtos e processos comunicacionais em suas dimensões históricas, políticas, estéticas, culturais, trans-identitárias, de mobilização social, de violências, dentre outros. Investigação sobre processos de visibilização e invisibilização de corpos e sujeitos, a partir de hierarquizações das relações de gêneros e de sexualidades (COMPÓS, 2018).

Acompanhadas por avanços do ensino e da pesquisa na direção do atendimento das pautas dos movimentos sociais identitários, as representações midiáticas que, como Hall (2016) enfatiza, não podem ter significados fixados, se transformam, assim, em espaços privilegiados de disputas, ainda que, é claro, a mídia seja dominada por grupos hegemônicos. Como o significado flutua e não pode ser fixado, apenas proposto, os grupos identitários podem se engajar em sua contestação e na proposição de novos significados, fazendo com que a mídia funcione, de certa forma, como arena para essas negociações. Vemos, assim, movimentos de questionamento e boicote, como aconteceu com a minissérie *Sexo e as Nega*<sup>i</sup>, de Miguel Falabella, por exemplo, em que grupos ativistas questionavam a reprodução de estereótipos ligados à hipersexualização das mulheres negras. Podemos notar, sob a influência dos novos movimentos sociais, o forte



questionamento de um sistema de representação consolidado historicamente, que Hall (2016) identifica ao menos desde a escravidão.

Há, ainda, o engajamento positivo do público com determinadas representações. Um exemplo é o aumento das vendas d'O Boticário no dia dos namorados de 2015, ano em que a marca exibiu um filme publicitário incluindo casais homossexuais entre os representados<sup>ii</sup>. O aumento de vendas foi resposta da comunidade LGBTQ+ a uma tentativa de boicote organizada pelo pastor Silas Malafaia.

Vemos, a partir do exemplo anterior, que as disputas identitárias não entram em conflito, na maioria das vezes, com os interesses econômicos das organizações, e por isso parece mais fácil que elas conquistem espaços de visibilidade. A própria pesquisa mercadológica da agência SGC Conteúdo sobre a repercussão da campanha d'O Boticário ressalta:

Outro ponto a se considerar é que a população LGBT tem maior poder aquisitivo do que a média dos brasileiros e é um setor formador de opinião, muito próximo dos meios de comunicação. Além disso, se incluirmos também os simpatizantes da causa LGBT, os pais, os amigos, os irmãos, os filhos – porque muitos têm filhos –, chegaremos a um número razoável de pessoas também (SGC Conteúdo, 2015).

O reconhecimento das identidades de grupos minoritários como mulheres e população LGBTQ+ coincide com interesses liberais ligados à ampliação de mercados consumidores, e por isso, também, ganha visibilidade. Esse reconhecimento, a maior parte do tempo, não contraria os interesses dos produtores e empresas.

A mídia cumpre, assim, papel de agendamento e tematiza discussões sociais, além de ser um campo de disputas e negociações entre público, produtores e organizações. E os movimentos sociais que se voltam para questões identitárias fazem uso desse espaço como parte da construção do simbólico que os sustenta. A mediação midiática é reconhecida como algo importante por fornecer material simbólico para a cognição das complexidades sociais que perpassam as relações. Da mesma forma, essas construções simbólicas aparecem em produções acadêmicas e historiográficas como forma de disputa.

A centralidade tomada por essas reivindicações identitárias de grupos minoritários é inegável. Na academia, fala-se da emergência de novas realidades, como observado por Boaventura Santos (2007). No senso comum, nota-se uma crescente rejeição ao politicamente incorreto e piadas com minorias, assim como o questionamento de determinados padrões estéticos e a maior aceitação, ainda que lenta, a pautas dos movimentos sociais identitários.

A afirmação identitária, baseada na disputa simbólica, parece, assim, conquistar espaço político. A *diferença*, no entanto, principal precondition para a construção dessas identidades, continua inaceitável em grande parte dos casos. Quando não vem acompanhada por um discurso de reivindicação da dimensão simbólica por um determinado grupo, a alteridade permanece marginalizada e inacessível. A chave da disputa identitária é insuficiente para que se olhe, por exemplo, para a miséria ou para o crime, diferenças que não trazem em si toda a carga simbólica mobilizada pelos novos movimentos sociais. É insuficiente, ainda, para a abordagem dos “antigos” movimentos sociais, como o sindicalismo ou movimentos de trabalhadores rurais, tema que precisa ser mencionado embora não seja o foco deste trabalho.

### **3. Classe e diferença**

Em contraposição às conquistas dos movimentos identitários em relação ao espaço midiático, o que se nota é o apagamento das questões de classe na mídia. Ainda que seja visível o aumento da aparição de populares na televisão brasileira desde os anos de 1990, as vozes que surgem com esses programas são domesticadas. Citaremos como exemplo os programas de telejornalismo vespertino<sup>iii</sup> Cidade Alerta exibido pela Record, no ar, entre idas e vindas, desde 1995 e o concorrente Brasil Urgente, na Band desde 2001, programas que se voltam para a cobertura de questões das periferias das grandes cidades. Para além deste gênero, é possível notar esse aparecimento de pessoas comuns na televisão aberta brasileira a partir do surgimento e expansão diversos outros programas. Os *reality shows* de confinamento, como Big Brother Brasil (desde 2002), Casa dos Artistas (exibida entre 2001 e 2004) e A Fazenda (desde 2009), têm como eixo central pequenos conflitos gerados pela coabitação. Programas de auditório voltados para questões familiares e brigas entre vizinhos, que abordam temas cotidianas a partir de um julgamento moral, também passaram a ocupar boa parte das grades de programação como por exemplo Márcia (exibido entre 1997 e 1998 no SBT e entre 2007 e 2010 na Band), Casos de Família (desde 2004) e Programa do Ratinho (desde 1998).

Essas aparições, porém, ao contrário das que envolvem movimentos identitários, não vêm acompanhadas da tematização das diferenças. Não se marca o espaço das diferenças, mas se anula. Embora as pessoas sejam vistas, as vozes não são ouvidas.

Rancière (2014) defende, no ensaio A imagem intolerável, que o incômodo ético em relação à exposição das imagens na contemporaneidade não está ligado, como se



pensava até então, a um excesso de imagens às quais somos expostos. Na verdade, para o autor, a mídia opera uma seleção rigorosa do que vemos, e elimina tudo o que possa ir além da ilustração redundante do que é dito por poucas vozes. Para o autor

o sistema de informação não funciona pelo excesso de imagens, funciona selecionando seres que falam e raciocinam, que são capazes de "descriptor" a vaga de informações referentes às multidões anônimas. A política dessas imagens consiste em nos ensinar que não é qualquer um que é capaz de ver e falar (RANCIÈRE, 2014: 94)

O problema deixa de estar, então, em quem é visto, e passa a ser quem é ouvido. Não podemos dizer que não temos contato com as imagens de pessoas comuns, anônimas, de diversas classes sociais. Mas as vozes desses anônimos aparecem, de fato, nos programas populares da televisão?

O telejornalismo vespertino de Cidade Alerta e Brasil Urgente, em geral, se coloca enfaticamente como defensor dos interesses da população, mas entre as características mais importantes do gênero está a condução do discurso dos programas pelo apresentador, que é a voz que domina o argumento com base em estereótipos excludentes (LERY, 2017). Os *reality shows*, produtos que também fazem parte dessa suposta “guinada popular” da cultura midiática brasileira, são lidos por Silvia Viana Rodrigues (2011) como o reino da arbitrariedade. A autora afirma que os supostos jogos são processos seletivos cruéis, fundamentados em rituais de sofrimento que funcionam como metonímias do mercado de trabalho neoliberal, reproduzindo seus valores. Os *talk shows* vespertinos, que na cultura midiática brasileira tendemos a chamar de “programas de baixaria”, são compreendidos por alguns autores como responsáveis por uma forma de reconfiguração do sentido dominante da esfera pública (SILVA, 2009), já que os anseios e angústias das pessoas comuns eram levados para a tela. Ainda assim, a aparição das pessoas comuns nesses programas vespertinos passa, conforme desvela Laura Grindstaff (2008), por uma forte produção, que tenta prever reações e roteirizar jogos de conflitos e confrontos que geram respostas emotivas exageradas por parte dos participantes, comprometendo a voz e a autonomia da aparição dos comuns na televisão.

Compreendemos, assim, que os comuns, embora retratados, têm pouca ou nenhuma voz na produção midiática. Quando pensamos na marginalização social extrema a questão ainda se agrava. Os programas de telejornalismo vespertino, por exemplo, são assistidos por um público de diversas classes, conforme indica Lana (2007), mas o que vemos na tela são sempre imagens de pessoas de classes sociais marginalizadas.

Percebemos, assim, que a classe social que Jessé Souza (2009) classifica como a ralé brasileira, que não detém capital cultural ou pré-condições básicas para ascensão social ou para a organização em grupos identitários, continua à mercê de representações excludentes. A marginalização extrema, que une a escassez de condições materiais à ausência de capital cultural, de pensamento prospectivo e possibilidade de ascensão, também é responsável pela impossibilidade de reivindicação simbólica. Os grupos que não podem dominar o simbólico e construir uma identidade não disputam espaços midiáticos. Não podem lutar, por exemplo, para a defesa de um vocabulário próprio. As expressões usadas por essas pessoas são lidas socialmente como “erros”, e não como marcações de identidade. Não reivindicam memórias comuns, signos próprios, união em torno de determinadas pautas, ressignificação de opressões. Perdem poder de agência na disputa midiática por significados. Acabam representados especialmente nas páginas policiais, que desumanizam, excluem e legitimam a violência voltada a essas pessoas.

Um exemplo é a reportagem “Chororô na delegacia: acusado de estupro alega inocência” do programa Brasil Urgente Bahia, exibida em 2012. Nela, a repórter Mirella Cunha inquiriu Paulo Sérgio um jovem preso acusado de roubo e estupro. Ele assume a primeira acusação e nega a segunda. Afirma ter apanhado na rua após o roubo, informação totalmente negligenciada pela reportagem, e garante que não estuprou a vítima. A repórter, por sua vez, atribui culpa a ele, e chega a afirmar que o jovem “não estuprou mas queria estuprar”. Ela ri do fato do entrevistado não saber o nome do exame de corpo de delito, que se propõe a fazer para provar sua inocência, chamando de exame de “estropa”. Ela sugere, então, que ele faça um exame de próstata, ao que o âncora Uziel Bueno afirma: “É metido a estuprador, é? É o seguinte: nas horas vagas sou urologista”.

Notamos, neste caso, que pode ser hiperbólico, mas é bastante representativo do tom adotado por programas desse gênero ao tratar de acusados, uma violência que é também simbólica e ligada, entre muitas outras questões, ao uso formal do vocábulo. Não apenas a maneira de falar de Paulo Sérgio não é reivindicada por um grupo como traço identitário (como, por exemplo, as gírias LGBTQ+ são tidas como um traço de pertencimento a uma comunidade), como também é lida como um erro e usada como justificativa para que o programa o ridicularize, ameace e distorça o conteúdo semântico de sua fala.

Se a representação midiática excludente de grupos identitários existe, mas é combatida ativamente pela organização política desses grupos, a representação da marginalização extrema não tem contra-discurso organizado. Na época em que a

referida reportagem foi exibida, houve uma manifestação de jornalistas<sup>iv</sup> por meio de uma carta aberta direcionada ao Ministério Público reivindicando a parâmetros para a atuação profissional. Eliane Brum escreveu uma coluna para a Época e Renato Rovai para seu blog. Mirella Cunha foi demitida, mas Uziel Bueno, não. O tom acusatório do programa se manteve e Paulo Sérgio não foi indenizado.

As manifestações contrárias à reportagem foram todas, assim, voltadas ao bom exercício do jornalismo, e não para a defesa da vítima. Ainda assim, quando analisamos Brasil Urgente em sua versão nacional, observamos que o ex apresentador José Luiz Datena identifica os opositores de seus discursos excludentes como “o pessoal dos direitos humanos”. A noção de direitos humanos, porém, não carrega em si a força da construção simbólica identitária, e parece cada vez mais enfraquecida.

É frequente que Datena se refira aos bandidos que aparecem em Brasil Urgente como “monstros” ou “animais”. É fácil compreender, portanto, como são mobilizados discursos que desqualificam a aplicação dos direitos humanos universais a essas pessoas: elas sequer são entendidas como humanas. Essa desumanização é constantemente reafirmada pelo apresentador. No programa do dia 30 de junho de 2017, por exemplo, criticando o indulto humanitário<sup>v</sup> (que tinha acabado de ser revogado) concedido ao ex-médico Roger Abdelmassih, condenado por estupros de pacientes, Datena disse: “isso aí é dar moral para um bandido por razões humanitárias. Para um cara que não precisa de razões humanitárias porque nem humano é”. Embora o exemplo se refira a um personagem caracterizado como “bandido”, mas não pertencente à ralé, o mesmo discurso é frequentemente mobilizado contra criminosos comuns nos plantões em delegacias.

#### **4. O conceito de alteridade**

A anulação completa da alteridade se expressa, neste exemplo de Brasil Urgente, na classificação dos criminosos pelo apresentador. Não há uma organização identitária da ralé, e nem uma construção identitária dos bandidos (exceto, talvez, nos casos de banditismo social, como os estudados por Hobsbawm (1976)). Assim, não é possível entender esses grupos marginalizados a partir do conceito de identidade. A solução proposta por parte dos pesquisadores que tratam de objetos que envolvem representações de marginalidade social é pensar na alteridade, que ao contrário da noção de identidade, não envolve necessariamente um processo de construção simbólica.

César Guimarães e Cristiane da Silveira Lima (2007), ao proporem uma ética levinasiana do documentário voltada para o abandono do “eu” como medida para a representação do Outro, apontam para uma dificuldade que vai de encontro a algumas reivindicações dos movimentos identitários: a autorrepresentação, segundo os autores, não é uma garantia de uma representação não estereotipada. Guimarães e Lima (2007) citam o documentário Jardim Ângela (2006), dirigido por Evaldo Mocarzel, em que o diretor propõe uma oficina a jovens periféricos para ensiná-los a técnica que permitiria que eles representassem a própria realidade por meio de documentários. Desde o início os jovens se mostram insatisfeitos com as representações midiáticas redutoras que abordam superficialmente os problemas do lugar onde moram e impõem a eles o estigma da violência e da pobreza. Ao longo da realização da oficina, porém, Washington, um dos jovens participantes, começa a narrar sua história por uma perspectiva totalmente coerente com as representações da mídia hegemônica, e sua mise-en-scène acaba por conduzir o documentarista. O resultado é, assim, um documentário que reforça os estigmas da violência a partir da maneira como o próprio jovem conduz uma narrativa de si, pois o processo de seleção de acontecimentos e a forma de narrar de Washington não se afastam desses estigmas.

Silverstone (2002) (2002a), também pensando a alteridade a partir de Lévinas (1980), propõe que se pense a ética na comunicação a partir do conceito de alteridade e da tomada de responsabilidade pelo Outro. Para o autor, “o que está em jogo na mediação da vida cotidiana é a relação entre o indivíduo e a sociedade” (SILVERSTONE, 2002b)<sup>vi</sup>. Ele estabelece, assim, um parâmetro a partir do qual propõe que se avaliem as representações midiáticas do cotidiano: a sua capacidade de sustentar ou definir padrões éticos, escolhas, julgamentos e valores que envolvam uma tomada de responsabilidade pelo Outro e pelo bem comum. Reivindica, assim, o conceito de alteridade como central para que se pense a ética das representações midiáticas.

Silverstone (2002) critica, então, a cultura midiática contemporânea por se conformar em torno de duas possibilidades de representação do Outro, ambas insuficientes e questionáveis: uma primeira envolve a incorporação e a domesticação completa da alteridade, com o apagamento das particularidades que geram o estranhamento da vida em sociedade. Um assimilacionismo irrestrito, no qual, para entender o Outro como humano e dotado de direitos, é necessário que se apaguem as diferenças entre o Eu e o Outro. A segunda e igualmente nociva maneira adotada pela mídia para representar a alteridade é a anulação de qualquer possibilidade de diálogo ou compreensão do Outro – que é representado, assim, como um “monstro”, alguém que

não é humano como o espectador, que está além de nossa capacidade de compreensão. Segundo o autor, a mídia rejeita, assim, qualquer tipo de paradoxo em sua forma de narrar, e por isso não consegue encontrar uma terceira via, uma maneira respeitosa de tratar a alteridade.

Para Lèvinas (1980) o reconhecimento da alteridade se dá no encontro com a *face*. O momento do encontro é essencial para o filósofo pois é o momento do reconhecimento não só da alteridade, mas também da condição humana e da exigência da tomada de responsabilidade pelo Outro. Essa tomada de responsabilidade é uma obrigação ética. A *face* na obra de Levinas (1980) é, segundo Bauman (1997), uma idealização, despida de qualquer mérito, qualidade, moral ou inscrição cultural. Isso reforça a ideia de uma relação ética de cuidado incondicional e desinteressado, que não espera simetria, pois os participantes da relação não são iguais. Sou para o outro – “quer o outro seja para mim ou não” (BAUMAN, 1997: 75). E essa relação não depende de um conjunto institucionalizado de regras, leis ou códigos de ética, que, para o autor, só funcionam para que se tire a responsabilidade do eu moral em relação ao Outro. A convivência com a alteridade exige tomadas de decisão conscientes e constantes, posicionamentos morais de responsabilização pelas consequências de cada ação.

A abordagem dos estudos das representações midiáticas que se fazem a partir do conceito de alteridade é, assim, promissora por não exigir uma mobilização dos grupos representados para que se pense a representação. Por outro lado, conforme identifica Bauman (1997) ao analisar a obra de Levinas (1980), a distância certa para se tratar a alteridade parece uma aporia. O problema apresentado por Silverstone (2002), que aponta para a anulação da humanidade ou da diferença, parece ser de impossível solução.

## **5. Considerações finais**

Se por um lado o conceito de alteridade pode ser operativo para pensar em representações midiáticas de grupos que não vivem um processo de construção e reivindicação identitária, essa chave de leitura continua insuficiente. Para além de apontar para a aporia supracitada, há uma dificuldade de aplicação conceitual. Como compreender como Outro apenas um “outro social”? Esse movimento apagaria diversos tipos de diferenças, que são as condições básicas para a alteridade, em prol de diferenças de classe. Se o encontro levinasiano com a face é desprovido de qualquer mérito, qualidade, inscrição moral ou cultural, a definição de quem é o Outro não o parece ser.

Frente a produtos midiáticos que buscam, de diversas maneiras, defender uma moral que rompe com os valores universais e direitos humanos, a dificuldade tem sido encontrar um conceito capaz de operacionalizar o estudo da diferença para que se pense a segregação. Nos momentos em que os discursos midiáticos reivindicam, por exemplo, uma separação entre “bandidos” e “cidadãos de bem”, e essa diferenciação não condiz com as afirmações identitárias dos novos movimentos sociais, mas com uma separação baseada em classe e moral, e, assim, os enfrentamentos a esse discurso ficam limitados em um contexto de hipertrofia das leituras voltadas para a identidade. O movimento que tem se mostrado alternativo à leitura identitária, que é a tomada da alteridade como eixo para a análise, também apresenta problemas.

Longe de esvaziar a importância dos movimentos sociais identitários, o que buscamos aqui é apontar para algumas limitações dessa chave de pensamento, que funciona bem para a análise de alguns objetos, mas não dá conta de todas as diferenças que constituem a alteridade. Há alteridade sem identidade, pois a identidade demanda um esforço de construção do qual nem todas as pessoas marginalizadas dispõem. Uma relação ética com a mídia não pode, assim, se pautar apenas em disputas identitárias.

Da mesma forma, a ideia também não é desqualificar as leituras que partem do conceito de alteridade, que nos parece, em muitos momentos, operativo para a abordagem ética da mídia, mas apontar para suas limitações na determinação de quem é o Outro e como representá-lo.

## Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAUMAN, Z. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1997.

COMPÓS. *GT Comunicação, gêneros e sexualidades*. Compós 2018. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/ler\\_gts.php?idGt=NDI=>](http://www.compos.org.br/ler_gts.php?idGt=NDI=>)> . Último acesso em 29 de julho de 2018.

GUIMARÃES, César. LIMA, Cristiane da Silveira. *A ética no documentário: o Rosto e os outros*. In: Contracampo, n.17, 2007.

GRINDSTAFF, Laura. *Producing trash, class and the money shot: a behind-the-scenes account of daytime TV talk shows*. In: BIRESI, Anita; NUNN, Heather. *The tabloid culture reader*. Maidenhead: Open University Press, 2008.

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

HOBBSBAWM, Eric. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense, 1976.



LANA, Lígia Campos de Cerqueira. *Telejornalismo dramático e vida cotidiana: Estudo de caso do programa Brasil Urgente*. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2007.

LERY, Julia. *Entre o “bandido” e o “cidadão de bem”: alteridade e ética em Brasil Urgente*. In: SERELLE, Márcio; SOARES, Rosana. *Mediações críticas: representações na cultura midiática*. São Paulo: ECA/USP, 2017.

LÉVINAS E. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.

RANCIÈRE, Jacques. *A imagem intolerável*. In: RANCIERE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RODRIGUES, Sílvia Viana. *Rituais de Sofrimento*. São Paulo: USP, 2011. Tese de doutorado, Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, São Paulo, 2011.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo, 2007.

SILVA, Fernanda M.. *Talk show: um gênero televisivo entre o jornalismo e o entretenimento*. In: E-compós, Brasília, v.12, n.1, jan./ abr. 2009.

SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia*. 3ª. ed. São Paulo: Loyola, 2002a.

\_\_\_\_\_. *Complicity and collusion in the mediation of everyday life*. *New Literary History*, 2002, 33. p. 761-780.

SOUZA, Jessé. *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

THOMPSON, John. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

<sup>ii</sup> Em 2014 a série Sexo e as Nega, exibida pela Rede Globo, foi denunciada por racismo à Secretaria Especial de Promoção da Igualdade Racial. Foram organizados grandes grupos de boicote nas redes sociais e sob o argumento de que o programa reforçava estereótipos excludentes. REVISTA FÓRUM. Série global “Sexo e as nega” é denunciada por racismo. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/serie-global-o-sexo-e-nega-e-denunciada-por-racismo/>> . Último acesso em 29 de julho de 2018.

<sup>ii</sup> Aumento indicado por pesquisa realizada pela empresa SGC Conteúdo, agência de marketing e comunicação digital. Disponível em: <<http://sgcconteudo.com.br/content/uploads/2015/06/O-Botic%C3%A1rio-e-os-casais-gays-SGC-Conte%C3%BAdo-01.pdf>>. Último acesso em 29 de julho de 2018.

<sup>iii</sup> Optamos por nos referir ao gênero como telejornalismo vespertino, classificando-o pelo horário em que é exibido, e não pelo tema. Isso porque a denominação comum de telejornalismo policial parece imprecisa. Os temas abordados vão além dos crimes, passando por acidentes, catástrofes, trânsito. Telejornalismo popular tampouco resolve a questão, uma vez que estereotipa indevidamente o público dos programas, bem distribuído entre classes. Telejornalismo sensacionalista seria uma denominação que partiria do princípio de que o telejornalismo tradicional não o é.

<sup>iv</sup> <<http://portalimprensa.com.br/noticias/brasil/50035/ministerio+publico+federal+da+bahia+encaminha+representacao+contra+reporter+da+band>> . Último acesso em 14 de agosto de 2018.

---

<sup>v</sup> Sobre o indulto humanitário de Roger Abdelmassih, revogado no dia 30 de julho, ver ZYLBERKAN, Mariana. **Ex-médico Abdelmassih, 73, cumprirá pena em prisão domiciliar**. Portal Folha de S.Paulo, 21 de julho de 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/06/1894866-roger-abdelmassih-consegue-direito-de-cumprir-pena-em-prisao-domiciliar.shtml>>. Último acesso em 01 de julho de 2017.

<sup>vi</sup> Tradução nossa. Original: “What is also at stake in the mediation of everyday life is the relationship between the individual and the social”.



## **A multiplicidade cultural e a arte política: o gosto popular em uma narrativa de massificação midiática \***

Natalia dos Santos Machado <sup>2\*\*</sup>

### **Resumo**

O artigo visa investigar as aproximações e distanciamentos dos autores Jacques Rancière, Pierre Bourdieu e Jesús Martín-Barbero, a partir de diferentes pontos de vista sobre as manifestações presentes na cultura. Baseado no conceito de política da arte e ruptura estética, veremos como Rancière enxerga o distanciamento estético, sendo assim contrário ao pensamento de Barbero, em que há o direcionamento para o conteúdo da mensagem. O foco de sua análise vai na problemática em torno da cultura popular na América Latina. Para dialogar com Barbero passaremos por conceitos de Renato Ortiz e Néstor García Canclini. Por fim, veremos a interferência do gosto, trabalhado por Bourdieu em sua obra, como uma experiência fundante nas estruturas econômicas e sociais, pertencentes a uma sociedade.

**Palavras-chave:** Cultura; política da arte; estética; gosto; hibridização.

### **1. Introdução**

O presente artigo pretende fazer uma cartografia teórica a respeito das práticas culturais para o campo da comunicação social. Para tal, serão utilizados, principalmente, cinco pensadores para basear a discussão, Jacques Rancière, Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini, Renato Ortiz e Pierre Bourdieu. Ambos procuram centrar sua análise em uma linha tênue entre a relação dominante e dominado, no âmbito cultural do sistema social, como o gosto e a estratificação social para Bourdieu; os paradoxos da arte política para Rancière e o gênero popular em Barbero. Cada autor busca ambientar sua análise em sua interferência dentro das ciências sociais, tendo como ponto em comum a mediação entre a cultura e seu interlocutor, como fundante para a relação estabelecida entre o dominante e o dominado.

Pierre Bourdieu, filósofo francês do século XX, faz uma análise sobre o sistema de leitura das relações sociais adotando uma reflexão crítica em torno do seu trabalho sobre a sociologia da cultura e do ramo educacional. Em suas pesquisas, o filósofo

---

\*Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 novembro de 2018. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

\*\*Mestranda em Comunicação Social na PUC-Rio. Especialista em Jornalismo Cultural pela UERJ (2017). E-mail: [nataliadossantosmachado87@gmail.com](mailto:nataliadossantosmachado87@gmail.com)

buscou questionar o lugar de classes através da compreensão de pequenos grupos de indivíduos em relação aos meios de dominação, de acordo com a classificação e representação de categorias. É verdade que poucos sociólogos enfrentaram um vasto campo da sociedade francesa como espaço de dominação, cujos mecanismos estão dissimulados. Para ele, o papel do sociólogo é o de desvendar o que se passa “por de trás do pano” (VASCONCELLOS, 2002: 78).

Jacques Rancière possui uma atuação voltada para o campo da arte e da política. Em suas obras, o filósofo francês desenvolve uma teoria em torno da “partilha do sensível”, conceito que descreve a formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais. Política, para ele, é essencialmente estética, ou seja, está fundada sobre o mundo sensível, assim como a expressão artística. Por isso, um regime político só pode ser democrático se incentivar a multiplicidade de manifestações dentro da comunidade (LONGMAN e VIANA, 2010).

Como expoente dos estudos culturais contemporâneos, Jesús Martín-Barbero dedicou-se a estudar a conjuntura latino-americana, pois percebeu que algumas teorias estrangeiras não contemplavam a nossa realidade. Como legitimação epistemológica o debate de sua discussão tende a focalizar no conteúdo da mensagem e nos estudos de recepção. Assim, o pensador vai além da polarização e do partidarismo com uma análise empírica sobre a cartografia dos estudos de comunicação a partir das margens. Por conseguinte, a problematização do popular dentro de um contexto massivo se faz presente como emergência de um discurso pouco contemplado na comunicação.

Segundo Barbero (2004), a construção de um novo modelo de análise que coloca a cultura como mediação, social e teórica, da comunicação com o popular faz do espaço cultural o eixo de embate entre dimensões inéditas do conflito, compondo assim novos objetos a pesquisar. Vemos com isso uma nova gramática sendo colocada em prática, podendo assim subverter as relações de poder com uma outra lógica de produção de sentido, na atividade de desconstrução realizada na decodificação.

Disposto a debater o sentido de hibridização para o campo cultural, Canclini afirmou que os estudos sobre este tema modificaram o modo de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e ainda pares organizadores dos conflitos nas ciências sociais: tradição-modernidade, norte-sul, local-global (2008:17). Vale ressaltar que o pensador sustenta que o objeto de estudo não é a hibridez, mas sim, os processos de hibridação. A análise empírica desses processos, articulados com estratégias de reconversão, demonstra que a hibridação interessa tanto

aos setores hegemônicos como aos populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade (2008: 22).

Para complementação da linha teórica de Canclini temos o sociólogo Renato Ortiz como referência brasileira nos estudos culturais. Analisa a questão da sociologia da cultura e sua relação com o poder, além de atuar nos conceitos de indústria cultural, modernidade e mundialização. Desta forma, a existência dos processos globais que transcendem grupos, classes sociais e nações tem uma grande conexão com a visão da distinção cultural trabalhada por Bourdieu. Ortiz pensa em como debater essa realidade mundial a partir da problemática cultural. Uma análise que se abre para o entendimento da mundialização da cultura, cujo choque se dá em boa parte da tradição intelectual existente.

Neste artigo, analisaremos como estes pensadores se relacionam e quais são as contradições propostas em suas análises que contribuem, em seus diversos aspectos, para a área acadêmica. Para isso, passaremos por alguns pontos fundamentais das obras de Renato Ortiz e Néstor García Canclini, fazendo, principalmente, um diálogo dos dois com Barbero, entendendo o conceito de hibridismo de Canclini e a defesa de Ortiz, de que a modernidade constitui uma totalidade, na qual as diferenças se manifestam e encontram-se hierarquizadas, constituindo relações de poder bem determinadas.

## **2. A relação entre o popular e o gosto: uma discussão entre o dominante e dominado**

Para discutir a relação entre dominante e dominado, passaremos por algumas questões abordadas por Renato Ortiz, entendendo a questão da modernização na América Latina, principalmente, e a configuração de uma cultura mundializada. Tendo a tradição e as artes como referências de cultura, pois, segundo Ortiz, ambas orientariam a conduta dos homens. Para ele, com o impacto da modernidade, as tradições populares entram em conflito com as sociedades industrializadas, enquanto que as artes ganham autonomia, já que até o século XVIII elas cumpriram apenas um papel religioso, político ou de ornamentação. Com a modernização, aparece a figura do artista livre, escolhendo seus temas e linguagens com quase nenhuma interferência externa, o que permite a criação de uma nova legitimidade cultural associada às classes sociais (cultura erudita e cultura popular). Essa diferenciação traz consigo um mecanismo de discriminação da cultura erudita sobre a cultura popular, criando uma hierarquia cultural que se origina pelo consumo das classes.

Mesmo com um processo complexo de modernização na América Latina, sem um momento histórico que possa ser dito como um marco, a crise da legitimidade das culturas é visível. O universo artístico encontra dificuldades para emergir enquanto fonte legítima da vida cultural, pois há a oposição entre o artista e o mercado (ORTIZ, 2000: 184, 190, 191).

Com a consolidação das indústrias culturais nos anos 1960 e 1970, a modernização da sociedade faz uma reorganização da esfera cultural. Para Ortiz, a tradição e as artes deixam de se configurar como padrões mundiais de legitimidade:

em seu lugar são injetados valores que independem das peculiaridades de cada lugar, exatamente por possuírem um grau de impacto maior, que vão além das nações e povos, superando os anteriores. Um exemplo disso é a língua inglesa, que caracterizada como mundial, perde sua territorialidade americana ou britânica. O inglês falado em outros locais do mundo na realidade é uma variedade linguística, pois o padrão britânico/americano encontra-se distante (ORTIZ, 2000: 192).

Barbero discute sobre quais as contradições postas em jogo para que a dominação seja também atividade e não só passividade resignada do dominado. O que existe no dominado que trabalha a favor da sua dominação? Como resposta a estes questionamentos encontramos no texto “Desafios do popular e cultura dualista”, presente no livro *Ofício do cartógrafo*, a problematização da indústria cultural, mas não em sua visão apocalíptica, e sim como chave de uma nova relação entre cultura e comércio, através de novos produtores de audiência geradores de pautas de consumo.

Na visão de Theodor W. Adorno, a indústria cultural atribui uma nova qualidade adaptada ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo.

A indústria cultural abusa da consideração com relação as massas para reiterar, firmar e reforçar a mentalidade destas, que ela toma como dada a priori e imutável. É excluído tudo pelo que essa atitude poderia ser transformada. As massas não são a medida mas a ideologia da indústria cultural, ainda que esta última não possa existir sem a elas se adaptar. (ADORNO, 1978: 288)

O que Barbero questiona em seu texto não é mais a mera passividade dos meios como vista por Adorno na indústria cultural, mas sim a necessidade de mudar o eixo crítico da comunicação e de seu ponto de partida. Resgatar os modos de réplica do dominado desloca o processo de decodificação do campo da comunicação, com seus canais, seus meios e suas mensagens, para o campo da cultura, ou melhor, dos conflitos entre a cultura e a hegemonia.

Assim como a distinção trabalhada por Bourdieu atua em questões já analisadas pela Escola de Frankfurt, para o condicionamento de toda manifestação cultural pelo poder socioeconômico, o efeito de sua crítica foi mais impactante para a “cultura

legitimada” do que os trabalhos de Horkheimer e Adorno. Diferentemente dos frankfurtianos, em que a cultura dominante é visualizada como um poder condicionado para as massas na indústria cultural, Bourdieu define a cultura legitimada na posição de instrumento inconsciente das forças que ela própria desencadeia.

Configuram-se, então, como estratégicos, três campos de investigação para Barbero na comunicação: a ordem ou estrutura internacional da comunicação, o desenvolvimento das tecnologias que fundem as telecomunicações com a informática e a chamada comunicação participativa, alternativa ou popular. A grande proposta de Barbero na última estratégia, cujo enfoque se faz presente nesta análise, transforma a forma dominante da comunicação social, para que sejam as classes e os grupos dominados os que tenham vozes. Porém, não há uma radicalidade em sua proposta analítica, afinal, não é apenas através da comunicação popular, unicamente marginal a grande mídia, que é feita a nova base empírica de estudos.

Entretanto, popular não é homogêneo e é necessário estudá-lo em sua base conflitiva processual para que assim possamos entender sua produção na contemporaneidade. Em todas essas práticas, é possível achar certas senhas de identidade mediante as quais se expressa, se faz visível, um discurso de resistência e de réplica a eloquência burguesa.

A cultura maciça é a negação do popular, na medida em que sua produção é focada nas massas, para sua massificação e controle, isto é, que tende a apagar as diferenças verdadeiras e conflitivas inerentes neste processo, tornando as identidades culturais homogeneizadas. O maciço é, também, mediação histórica do popular, porque não só os conteúdos e as expressões populares, mas também as expectativas e os sistemas de valores, o “gosto” popular estão moldados pelo maciço (2004: 121).

O pensamento de Barbero está diretamente ligado a visão de Bourdieu em relação a fabricação de gostos. Já que diante das diferenciações encontramos novas audiências, podendo assim potencializá-las com as novas pautas geradas para estes públicos. A estratificação do gosto, em relação as classes econômicas e social que Bourdieu faz em seu livro *A distinção*, está diretamente imbricado ao potencial do capital econômico e cultural em sua essência. E isso gera uma boa discussão, ao passo que existem diferentes gostos por trás de paradigmas sociais e políticos. O gosto atua com base em contraposições duais resultantes da oposição central entre classe dominante e dominada.

E isso, embora o lamentemos, nós, os acadêmicos e intelectuais que mascaramos com muita frequência nossos gostos de classes por trás de etiquetas políticas que nos permitem rejeitar a

cultura de massa em nome da alienação que ela produz, quando na verdade essa rejeição é para a classe que gosta dessa cultura e sua experiência vital outra, “vulgar” e escandalosa, à qual é dirigida. (BARBERO, 2004: 121)

É a própria relação com a cultura que estabelece uma modificação de conteúdo de acordo com as relações observadas. Segundo Pierre Bourdieu (2007), o julgamento do gosto é a manifestação suprema do discernimento através da reconciliação do entendimento com a sensibilidade a distinção. O gosto é a aversão, a intolerância às preferências dos outros.

Por trás das relações estatísticas entre o capital escolar ou a origem social e este ou aquele saber, dissimulam-se nexos entre grupos que mantêm relações diferentes, de acordo com as condições em que foi adquirido seu capital cultural e diante dos mercados em que haverá maior obtenção de lucro. Na visão de Emiliano Alves sobre a linha teórica de Bourdieu, o gosto ou as preferências manifestadas através das práticas de consumo são o reflexo dos condicionamentos associados a uma classe ou fração de classe. Tais preferências têm o poder de unir todos aqueles que são o produto de condições objetivas parecidas, distinguindo-os, todavia, de todos aqueles que, estando fora do campo socialmente instituído das semelhanças, propagam diferenças inevitáveis.

A relação existente entre o capital cultural originado na escola e aquele herdado pela família, distinguem o que será reconhecido como gosto legítimo burguês, de classe média ou popular. Assim, vale esclarecer que um gosto da mais alta cultura burguesa em matéria de música é mais frequentemente associado às classes dominantes do que às classes populares e vice-versa.

Barbero em sua análise procurou deslocar suas coordenadas para delimitar novos tipos de pesquisa dentro do âmbito da comunicação, no qual a cultura popular, diferentemente do que se passa na Europa e nos Estados Unidos, não aponta, unicamente, para o maciço ou o museu, mas sim, para um espaço de conflito profundo e uma dinâmica cultural da qual não se pode fugir.

O popular configura-se então como esse “lugar” desde o qual se pode historicamente abarcar e compreender o sentido adquirido pelos processos de comunicação, tanto dos que superam o nacional “por cima”, isto é, os processos macro que o lançamento de satélites e as tecnologias de informação envolvem como aqueles que o superam “por baixo”, desde a multiplicidade de formas de protesto “regionais”, locais, ligadas à existência negada, porém viva da heterogeneidade cultural. (BARBERO, 2004:127 e 128)

As diferentes lógicas culturais dos povos dão lugar a formação de novas identidades, à reconstituição do sentido do nacional e do local, formando assim uma multiplicidade cultural nos processos de novos sentidos na comunicação, ou seja, novos

gostos são formados. No entanto, concomitante a hibridização dos meios maciços, há também a separação dos mesmos. Desta forma, o aprofundamento e reforço das divisões sociais, refazem as exclusões que vem da estrutura social e política, legitimando-as culturalmente.

Discutindo sobre as culturas híbridas na América Latina, temos Néstor García Canclini, que propõe pensar que há estratégias que permitiram a entrada e a saída da modernidade, já que na América Latina ocorreu de forma tardia e sem uma política reguladora. Para ele são dois processos que possibilitaram a desarticulação cultural na América Latina: o descolecionamento e a desterritorialização, ambos fundamentais para a expansão dos “gêneros impuros” – expressão máxima do hibridismo cultural.

Canclini defende que o descolecionamento dá fim à produção de bens culturais colecionáveis, o que resulta na quebra de divisões entre cultura elitista, popular e massiva, pois permite que um bem cultural seja reproduzido e disponibilizado mais facilmente para a população. Já a desterritorialização é fundamentada principalmente através da transnacionalização dos mercados simbólicos, que surgem pela descentralização das empresas e a disseminação dos produtos pela eletrônica, por exemplo.

O pensador observa de forma positiva a hibridização, sobretudo, no multiculturalismo como um espaço que possibilita o diálogo entre as culturas, um fator novo que resulta do embate entre duas culturas diferentes. Para ele, o hibridismo abriria espaço para a tolerância para as diferenças culturais (CANCLINI, 2011: 336). Ele também enxerga as culturas pós-modernas como de fronteiras, pois são resultantes do contato com o outro e decorrentes dos deslocamentos de bens simbólicos, sendo o hibridismo, dessa forma, um processo multicultural, de diálogo entre diversas culturas. A cultura para ele é vista como algo representado e não genuíno, existindo hoje o simulacro como marca cultural. Contudo, ele não descarta a existência de um “mascaramento”, no hibridismo, dos embates entre as culturas ditas dominantes e dominadas, como se o mascaramento apagasse as divisões entre “colonizadores” e “colonizados”.

Como exemplificação para este processo que constitui uma linha tênue entre o massivo e o popular, Canclini cita dois modos de fazer arte e literatura que enaltece as narrativas híbridas: o grafite e os quadrinhos. Nenhum dos dois teria uma definição categórica entre culto, popular, massivo, pois são “gêneros impuros”, que perpassam por todas as categorias em um modo próprio de contar a pós-modernidade. Já Barbero, trabalha a televisão, em especial a telenovela, cujo interesse do autor se dá de



uma forma bastante empírica em seus estudos de recepção na América Latina. A partir desse olhar, propõe uma crítica que tem como eixo as mediações nas quais se materializam as constrições que vêm da lógica econômica e industrial, como articuladoras de vários interesses que vão da ordem mercantil até as demandas sociais. “Em que medida o que acontece no mercado simbólico remete não só a lógica dos interesses dominantes, como também à complexidade e às dinâmicas do universo popular? ”, se questionou.

Por este motivo, Barbero levanta a questão do gênero como um lugar tangencial entre as matrizes culturais e os formatos comerciais. Os gêneros são o espaço de configuração de determinados efeitos de sentido que trabalham a diversidade de diferentes modos como a escrita e leitura, tanto de produção quanto de fruição presentes em nossa sociedade. Logo, o estudo dos gêneros remete, assim, ao dos usos sociais e recepção, isto é, à diversidade de hábitos que marcam a relação da televisão com a organização do espaço e do tempo cotidianos.

Assim, é questionado o lugar da televisão dentro dos lares. Pode-se entender como central ou marginal? Barbero propõe em conclusão, que a única forma de acesso a experiência de ver passa pelo exercício das diferentes formas narrativas, a partir dos quais diferentes identidades se manifestam, em duplo sentido no veículo televisivo.

### **3. A perspectiva política da arte em novas formas de subjetivação cultural**

Podemos estabelecer uma relação do pensamento de Rancière em relação ao de Barbero sobre o entendimento da televisão. Na visão de Rancière, o problema então não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo, mas sim ao próprio dispositivo representativo.

Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar representações. Ela consiste, sobretudo, em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe. (RANCIERE, 2012: 55)

Esses novos movimentos estão repensando e reorganizando o político justamente em termos culturais. Esses deslocamentos fazem a descoberta das dimensões culturais da política e do político, como âmbito de produção do sentido do social e do reconhecimento dos diversos interesses que articulam seus conflitos e suas negociações. Isso flerta com o pensamento de Rancière na perspectiva política da arte.



Rancière não privilegia o conteúdo como Barbero mas sim a forma e a estética. “Esse paradoxo define a configuração e a política daquilo que chamo de regime estético da arte, em oposição ao regime da mediação representativa e ao da imediatez ética”, afirmou o filósofo (2012: 58). Abrem passagens possíveis para novas formas de subjetivação política. Arte crítica é uma arte que sabe que seu efeito político passa pela distância estética. “A arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social”, afirmou o filósofo (2012:52).

Rancière põe o sentido da política, caracterizado pela existência de um elemento suplementar, que transborda a contagem das partes, lugares e identidades e mistura a partilha do sensível fazendo com que aqueles que estavam condenados a uma existência obscura e condicionada pela necessidade tornem-se visíveis enquanto seres falantes e pensantes. Ou seja, para Rancière, o “povo” é o sujeito da democracia, e é este que encarna o referido elemento suplementar.

Nesta linha, o gosto imbricado ao campo social está para Bourdieu, assim como a política atrelada a ficção está para Rancière. O gosto é sociológico e Rancière entende como partilha do sensível, rompendo barreiras que não se reduz a previsibilidade sociológica dos indivíduos. Diante do conceito de partilha do sensível, a arte para o autor é considerada política, porque mostra os estigmas da dominação, pois ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social” (2012: 52). Entendemos que a crítica que Rancière faz de Bourdieu encontra-se na ideia de que o gosto não está submetido a uma característica sociológica, mas sim, inválida com toda e qualquer perspectiva, baseada em uma estratificação social, possibilitando assim um novo conceito de coletividade.

Em sua relação paradoxal, arte e política tratam formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Existem várias estéticas da política que podem influenciar na definição do possível e na afetividade do público com o visível, outras políticas da arte precedem até mesmo o posicionamento do artista diante dos objetos.

Diferentemente do entendimento paradoxal entre a arte e a política de Rancière, a disposição estética é percebida por Bourdieu, em suas manifestações tanto artísticas quanto cotidianas, como o principal elemento constitutivo das distinções sociais no capitalismo tardio. A luta de classes e frações divisórias na modernidade tardia são constituídas pela definição de cultura que é considerada legítima. É a partir da definição dos critérios e esquemas de classificação social ligados aos julgamentos de gostos e

preferências tidos como legítimos, que são construídas todas as formas de legitimação das desigualdades sociais. Assim, conseguimos perceber que de acordo com a orientação e o comportamento das classes sejam assim notados princípios de distinção.

Neste caso, Boudieu sugere o *habitus* como conceito responsável por estabelecer a mediação entre o sistema invisível de relações estruturadas que influenciam e modelam as ações dos agentes em suas práticas e as ações visíveis dos atores sociais que estruturam as relações.

Segundo Rancière (2012: 81), arte crítica é uma produção que sabe que seu efeito pode não ser garantido, comportando, desta forma, uma parcela indecidível. Mas há duas maneiras de pensar essa questão. Há aquela que o considera um estado do mundo em que os opostos se equivalem e transforma a demonstração dessa equivalência em oportunidade para um novo virtuosismo artístico. E há também a que reconhece o entrelaçamento, explora suas tensões e desloca assim o equilíbrio dos possíveis e a distribuição das capacidades.

Se a experiência estética toca a política é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais. É assim que Rancière propõe eliminar essa mediação entre arte produtora de dispositivos visuais e a transformação das relações sociais.

Entretanto, segundo Bourdieu, a “estética popular” é o “exato oposto da estética kantiana” (Bourdieu, 2007: 12). Além disso, o desinteresse na fruição estética faria parte do que Bourdieu chama de uma “manifestação evidente de filistinismo”: na leitura formalista de alguns intérpretes da obra de arte, o gosto seria um indício inequívoco da nobreza cultural, recalcando a evidência da relação entre gosto e educação e, por sua vez, denegando o “social” como instância fundamental para a interpretação da obra de arte.

O gosto foi um indicador social para Bourdieu como correspondente de uma hierarquia social dos consumidores, são marcadores privilegiados da “classe”. Logo, esta categoria do gosto para o pensador está em ruptura com a estética kantiana.

#### **4. Conclusão**

Os pensadores analisados possuem uma visão antagônica, porém complementares da arte, ao passo que possuem lugares de destaque diferenciados sobre as manifestações culturais presentes na sociedade. O papel deste artigo foi dar um

panorama tangencial entre as aproximações e distanciamentos dos autores com seus conceitos principais para a arte em sua conjuntura econômica e social.

A premissa da valorização de um novo lugar para os estudos da comunicação fez da cartografia estabelecida por Barbero um conteúdo de relevância no contexto social por tratar de assunto não antes questionado. Desta forma, problematizando visões já levantadas antes por pensadores europeus e americanos de formas pouco características no contexto latino-americano.

Assim, em Barbero, percebemos um novo modelo de mediação social através das narrativas e gêneros populares como multiplicidade das identidades populares. Notamos uma quebra com a hegemonia positivista, com a prática de um novo discurso mediador entre as narrativas populares e o conteúdo massivo veiculado nas mídias. Neste ponto, passamos rapidamente pela visão de Canclini no discurso do hibridismo, que pode funcionar, segundo ele, como forma de conceber mais poder às culturas hegemônicas por meio do “mascaramento” da quebra da divisão entre culturas dominantes e subalternas, pois estaríamos adquirindo um bem que nos caracterizasse enquanto sujeitos híbridos e não um produto imposto por uma cultura dominante. Vimos no discurso de Ortiz que, com a modernização, a tradição e as artes perderam sua configuração como padrões mundiais de legitimidade, pois “são injetados valores que independem das peculiaridades de cada lugar, exatamente por possuírem um grau de impacto maior, que vão além das nações e povos, superando os anteriores” (ORTIZ, 2000: 192).

Já, com Bourdieu, vimos as distinções sociais baseadas em gostos, e a relação dominante e dominado sendo mediadora de novas classes artísticas, como no caso deste artigo, o gosto popular. Como um estudo de práticas e consumos no contexto social sua obra foi um legado de hábitos e valores culturais. Assim sendo, traz uma preocupação recorrente em relação ao estabelecimento de classes sociais dentro das diferentes práticas sociais, como educação, arte, música, esporte, posições políticas, entre outros, ligados assim ao nível de instrução de cada indivíduo.

Por fim, na teoria de Rancière (2012), a política da arte tem um objetivo que não é a produção de elos sociais em geral, mas uma subversão de elos sociais bem determinados, aqueles que prescrevem as formas do mercado as decisões dos dominantes e a comunicação midiática. Portanto, na visão do pensador, o sentimento desse impasse alimenta a vontade da ação artística identificar-se com a produção de subversões tópicas e simbólicas do sistema.

## Referências

ADORNO, Teodor, W. *A indústria cultural*. In: COHN, G (org) Comunicação e Indústria Cultural. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

ALVES, Emiliano Rivello. Pierre Bourdieu: a distinção de um legado de práticas e valores culturais. *Sociedade e Estado, Brasília*, v. 23, n. 1, p. 179-184, janeiro-abril de 2008. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922008000100009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922008000100009) Acesso em 8/8/2018

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

CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 4ª Ed. São Paulo: Editora da USP, 2008.

LONGMAN, Gabriela, VIANA, Diogo. Rancière: A política tem sempre uma dimensão estética. *Revista Cult*, 30 de março de 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de Cartógrafo – Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Tradução: Fidelina Gonzáles. Coleção Comunicação Contemporânea 3, São Paulo: Edições Loyola, 2004.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. 1ª edição. Tradução: Ivone C. Benedeti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

TOTARO, Paolo. *O gosto da classe dominante como forma a priori do julgamento*. Disponível em:

[http://www.academia.edu/19399092/O\\_gosto\\_da\\_classe\\_dominante\\_como\\_forma\\_a\\_priori\\_do\\_julgamento](http://www.academia.edu/19399092/O_gosto_da_classe_dominante_como_forma_a_priori_do_julgamento). Acesso em 25 de junho de 2018.

VASCONCELLOS, Maria Drosila. Pierre Bourdieu a herança sociológica. *Educação & Sociedade*, ano XXIII, nº 78, Abril de 2002.

## **Paisagens narrativas:\***

### **um ensaio sobre a produção de *outros* futuros possíveis para as disputas em rede.**

Paula Gorini Oliveira\*\*

#### **Resumo**

O atual ensaio visa debater a construção de outros futuros possíveis para a *paisagem* das disputas em rede. As “disputas” são objeto da investigação de tese da autora, do qual este trabalho é um recorte. Para tal, é apresentado o caso da passagem não consensual Casa Nuvem – Casa Nem, que serve como pano de fundo para investigação das disputas em rede. Rede aqui entendida pela abordagem da *TAR*, o que não se restringe à estrutura ou sistema, mas como rede de relações. Assim como a ideia de paisagem, que é apresentada não como propriamente um lugar, mas como uma forma de figuração de espaço e, portanto, como algo construído. A discussão teórica segue pela trilha da alteridade e de práticas de empatia, e da relação de corpos vibráteis e “corpo presente”, nos processos de afecção produzidos nas disputas.

**Palavras-chave:** estudos de paisagem; disputa de narrativas; redes de relações; futuros possíveis; alteridade.

#### **1. Introdução**

Este ensaio surge ao longo de meu terceiro ano de doutoramento como parte de uma investigação maior, a tese de doutorado. Prefiro chamar de ensaio uma vez que o trabalho não visa responder a perguntas, mas sim fazer um cruzamento entre ideias, práticas e conceitos que circundam a experiência da pesquisa. É um compartilhar de ideias e trajetórias investigativas, de uma pesquisa em construção.

A investigação de tese, da qual esse trabalho é um recorte, tem como objeto as “disputas em rede”, que estão sendo pensadas como um fenômeno comunicativo contemporâneo relacionado a conflitos sociais e políticos, observados a partir de redes digitais e sociais. A rede é aqui entendida mais como uma qualidade de mobilização, de mútua afetação e de criação de vínculos, do que como estrutura ou sistema.

Nesta direção, as “disputas em rede” estão sendo investigadas como um território multisituado, (físico, discursivo, material e simbólico), constituído por humanos e não-humanos e mediada por tecnologias digitais e políticas. A rede está sendo abordada pela perspectiva da Teoria do Ator-rede (TAR), que tem Bruno Latour

---

\* Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 novembro de 2018.

\*\* Doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da UERJ. E-mail: paulagorini@gmail.com

(2005) um de seus principais articuladores no campo das ciências sociais. Segundo o autor, é possível identificar os atores (humanos e não-humanos) pelos vestígios que os mesmos deixam na rede. Sobre os atores, ele explica:

Para que sejam percebidos, os objetos têm que ser incorporados a relatos. Se não se produz nenhum rastro, eles não oferecem informação alguma ao observador e não terão efeitos visíveis sobre outros agentes. Permanecem em silêncio e já não são atores: não é possível percebê-los. (LATOUR, 2008: 117, *em tradução livre*)<sup>1</sup>

O agenciamento que certos objetos possuem sobre outros, que fazem mover outras coisas, é parte do entendimento do que Latour chama de “rede”, ou de “ator-rede”. Neste trabalho, o site de rede social do Facebook é tomado como a parte mais visível de diversas disputas, multisituadas, entre pessoas, grupos, identidades, agendas políticas, narrativas e lugares de fala. Disputas essas que nos interessa investigar do ponto de vista de suas dinâmicas, para melhor entender o que revelam sobre o “social” nelas produzidas.

O sociólogo Michel Callon (2008) faz uma distinção entre “redes sociais” e “redes sociotécnicas”, que também nos auxilia na formulação do entendimento de rede que relaciona tais disputas. Ele explica,

[...] usamos durante muito tempo o termo rede sociotécnica apesar de ser este confundido com o de rede social. As redes sociais são configuradas por pontos e relações identificáveis; diferentemente, **nas redes sociotécnicas, desejamos conhecer as traduções e as coisas que se deslocam entre os pontos**. A implicação importante na rede sociotécnica reside em que se quer saber o que é transportado entre os pontos, conhecer como são e de que maneira ocorrem os deslocamentos, o que está circulando, apreciar o que está em causa, o que está-se fabricando como identidade, a natureza do que se desloca, etc. A focalização teórica e a metodologia interessada no que circula permite conhecer de que matéria o social está feito e seguir sua dinâmica. (CALLON, 2008: 309, *grifo meu*).

A focalização teórica e metodológica da investigação das “disputas em rede” no caso da passagem da Casa Nuvem - Casa Nem é baseada da abordagem da Teoria do Ator-Rede (TAR), da qual Michel Callon é um de seus principais mentores, juntamente com Bruno Latour e outros pesquisadores. Fazendo a relação com o conceito de redes sociotécnicas explicitado acima por Callon, o Facebook será considerado aqui como um “ator” dentro de uma rede de relações mais ampla - as disputas em rede -, que abrangeria conjuntamente o ambiente online e as redes sociais presenciais, e se distribuiria e se organizaria a partir do Facebook e também de espaços, encontros, atos e eventos presenciais. E, que uma vez conectados, se redistribuiriam de volta aos ambientes online, num caminho de ida e volta contínuo, formando essa complexa rede de relações.

A controvérsia que inaugura as disputas é um *acontecimento/ acidente*: a passagem Casa Nuvem – Casa Nem. Neste trabalho, o *acidente* diz respeito ao ponto de

partida da investigação de tese: a interrupção do espaço Casa Nuvem, (onde antes reunia um grupo de pessoas que atuavam principalmente no campo da arte, cultura e ativismo político), pela ocupação do que atualmente funciona como Casa Nem, (espaço de acolhimento temporário para transexuais e travestis e produção de eventos com enfoque principalmente em questões LGBTI). Tomo emprestado o conceito de “acidente” da antropóloga Fernanda Eugênio (2014), em que *acidente* é começar pelo *meio*, “começar pelo imprevisível, ou melhor: começar justo aí, no imprevisível, nesse lugar-situação envolvente em que acidente e acidentado irrompem e se interrompem mutuamente...” (PASSOS et al, 2014: 289). O acidente que dá início à investigação é tomado também como um *acontecimento*, que já desde o início *força uma paragem* e ao mesmo tempo *produz relações*.

## 2. As disputas de narrativas como ponto de partida

Enquanto investigadora das produções de arte e ativismo, eu fazia parte do grupo inicial da Casa Nuvem, de pessoas que se juntaram para produzir uma gestão compartilhada, colaborativa, em fevereiro de 2014. Depois de um distanciamento por motivos pessoais, retornei à Casa em meados de 2015, no momento em que a mesma se encontrava numa crise financeira, em meio a um processo de articulação de financiamento coletivo pela plataforma digital *Vakinha.com.br*. Escolhi doar meu tempo livre e habilidades específicas no campo da comunicação para investir em uma proposta que acreditava. Esse contato intenso com o espaço da Casa Nuvem, seus projetos e atividades, me levaram a escrever o projeto de tese com o qual entrei no doutorado, 2015/2016, que tinha por objetivo acompanhar redes de arteativismo, e eu acreditava que a Casa Nuvem era um ponto de encontro dessas redes.

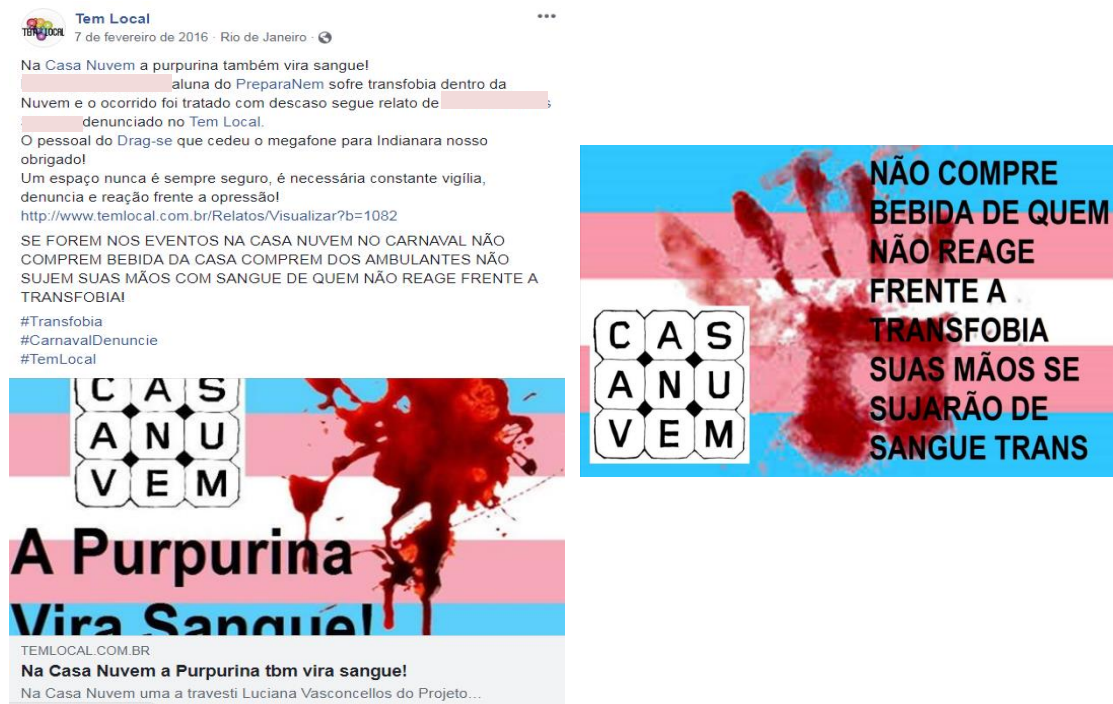
Em fevereiro de 2016, os rumos do meu projeto investigativo seriam radicalmente transformados, como consequência dos fatos que se sucederam e que levaram a Casa Nuvem a interromper suas atividades, de forma não consensual, e que deram início à Casa Nem. O *acontecimento/ acidente* que dá início à controvérsia observada acontece durante a festa de carnaval da Casa Nuvem (2016), quando há uma denúncia de transfobia sofrida por uma das transexuais que frequentavam a casa, aluna do projeto *PreparaNem*, (projeto de preparatório para vestibular e ENEM para pessoas transexuais e transgêneros), seguida por uma luta corporal com o homem que a oprimiu, desconhecido da casa. A vítima do ato de transfobia tem a mão gravemente cortada durante o ocorrido e é socorrida pela equipe responsável pela festa. Este evento marca a cisão entre o grupo que participava da Casa Nuvem, que a partir desse evento passa a



ser acusado de transfobia; e a ocupação que toma forma alguns dias depois, liderada pela ex-associada, I.S.<sup>ii</sup>, responsável do projeto *PreparaNem*, acompanhada das outras participantes do projeto.

A festa de carnaval havia sido inicialmente programada para levantar recursos financeiros para sustentabilidade da casa, que era aberta ao público em geral, sendo o bar sua principal fonte de retorno financeiro. Os participantes do coletivo da Casa Nuvem que estavam presentes durante o carnaval, segundo relatos, socorreram a mulher transexual que, após agressão e luta corporal com o homem que a oprimiu, tinha a mão cortada. Ela foi conduzida para o segundo andar da casa, onde foram prestados os primeiros socorros, e depois conduzida à emergência hospitalar. A associada responsável pelo Prepara Nem foi acionada por telefone e se dirigiu também à Casa Nuvem. Ao chegar, pediu ao DJ que parasse a música para que fizesse um pronunciamento geral. O DJ respondeu que a festa estava acabando e não parou a música. A energia da casa foi desligada e o pronunciamento foi feito. No dia seguinte, uma imagem e uma frase marcam as publicações, (inicialmente no perfil de I.S. e depois na página “Tem Local”), que seriam multiplicadas ao longo dos dias que se seguiram: “Purpurina vira sangue na Casa Nuvem”, e depois, “Casa Nuvem Transfóbica”; “Boicote ao bar da Casa Nuvem”.

**Figura 1 - Purpurina e sangue na Casa Nuvem**



Fonte: *printscreen* de publicações do Facebook, 07/02/2016.

Os participantes da Casa Nuvem respondem às acusações de forma pouco articulada, com respostas em comentários de forma individualizada. Após reunião realizada em caráter emergencial, decide-se fechar as portas no domingo de carnaval. Neste ponto há a produção de um texto comum, explicativo sobre o fechamento, com uma “nota de esclarecimento” onde o grupo então responsável pelo espaço apresenta sua perspectiva sobre o ocorrido. Abaixo a reprodução de parte do texto, que também serve como uma evidência da narrativa que a Casa produz sobre si:

Consideramos importante reiterar publicamente a nossa postura e a forma de estar na cidade. Enquanto coletivo, que atua de forma experimental com o espaço da casa e da cidade, acreditamos ser importante deixar claro que nenhum ato de transfobia é ou será aceito, assim como nenhum outro tipo de opressão e violência, física ou psicológica. Acreditamos que a Casa Nuvem é formada por todxs que a frequentam, participam de projetos e causas, bem como pelos associados que trabalham continuamente para a sustentabilidade e manutenção das ações da Casa. (Nota de esclarecimento Casa Nuvem. Facebook, 08/02/2016. Acesso em 14/08/2018)

O que se sucede a partir daí são as disputas que atravessam camadas diversas, sociais e políticas, físicas e simbólicas. As disputas de narrativas, que ganham maior relevância no site de rede social do Facebook, acabam por tornar evidente o aspecto não consensual de passagem Nuvem – Nem, na produção de narrativas disputadas em memórias, discursos políticos e apelos midiáticos (imagens, vídeos, posts). Mas também, e principalmente, o acompanhamento das disputas ao longo dos últimos dois anos e meio, revelaram muito sobre questões atuais relativas à comunicação e ao fazer e dizer da política atual, mediada por tecnologias digitais e sociais.

Entre as questões que se tornaram mais visíveis no acompanhamento e mapeamento das “disputas em rede”, está o debate sobre as expressões de “lugar de fala” e de “abrir mão de privilégios”, presentes nas narrativas que disputam o espaço Casa Nuvem – Casa Nem. E, ainda, a ideia de “alteridade” e de “práticas de empatia”, como conceitos em investigação intimamente ligados às formulações discursivas em pauta. Este é o quadro de pano de fundo que dá margem para o desenvolvimento do atual ensaio. O eixo argumentativo que serve como guia para a escrita deste ensaio está diretamente ligado à ideia de produzir pensamento sobre outros mundos possíveis, ou futuros possíveis. A pergunta que guia esse debate está diretamente ligada à ideia de paisagem, ou, a como podemos inscrever nas narrativas políticas e sociais contemporâneas outros horizontes, a partir da interação com o *outro* que nos escapa e do entendimento de paisagem como montagem.

### **3. Paisagens**

A casa, cujas janelas estavam entreabertas, apressava-se a fruir esse brilho amarelo antes de entrar no sombrio outubro ou na noite, quando, por uma inversão de papéis, seria ela, a casa, que

projetaria a luz do salão sobre o gramado, luz tão melancólica quanto a do oeste, porém mais alaranjada e também mais dominável: bastaria acender os dois candelabros ou deixar filtrar pelo viés da porta-janela do corredor o reflexo da suspensão. Uma imagem assim, que vinha a meu encontro quando eu começava a dobrar a esquina depois do mercadinho no fim da rua, parecia pertencer a um mundo cujos elementos pedregosos teriam desaparecido para dar lugar a uma mistura de íntima convicção e de culpabilidade. (CAUQUELIN, 2007: 23)

O trecho destacado acima, do livro “A invenção da paisagem”, da historiadora de arte Anne Cauquelin (2007), introduz a questão da paisagem no livro através da narrativa da lembrança de um sonho, e de histórias que foram a ela contadas sobre a casa que vivera em sua infância. O sonho funciona como um recurso para desenvolver sua teoria sobre a paisagem como uma “construção” cultural, histórica e estética. Uma metáfora para o que a autora pretende mostrar, que a paisagem na arte não é a coisa em si, mas a imagem da coisa, ou seja, uma representação.

A ideia de *paisagem* nos remete, neste trabalho investigativo, a duas perspectivas iniciais. A primeira, apoiada na perspectiva benjaminiana da alegoria e da imagem dialética, é de que uma paisagem, como construção, implica e revela uma rede de relações intrínsecas, cujas imagens se conectam e vão formar uma outra imagem, uma janela para uma imagem sonhada, ou uma produção *imaginada* de uma janela para a qual se quer olhar. Esta construção, nem sempre visível ao primeiro olhar, não apaga em si os rastros do que se produziu para chegar à imagem final: uma paisagem-montagem, mesmo quando não há essa intenção.

A outra perspectiva é que a paisagem revela um horizonte, ou novos horizontes. Ao olhar para essa “janela” que a paisagem retratada nos apresenta, há um horizonte de elementos nem sempre conhecidos, ou alcançáveis, mas para o qual podemos nos projetar. Como num movimento de se deixar levar por este registro imagético, ou pela possibilidade de podermos, a partir de nosso *imaginário*, construir outros horizontes possíveis. Outros mundos possíveis. Diante do contexto atual em que vivemos, - político, social e econômico -, a paisagem aqui será pensada como meio de criar novos horizontes, ou futuros, menos distópicos.

A Casa Nuvem, hoje Casa Nem, guarda em seu nome a singularidade *casa*. O que é uma casa? O que essas duas casas, Nuvem e Nem, têm em comum? O que elas têm de diferente? Meu objeto tem como estudo de caso a passagem (disputada e não consensual) de um espaço, lugar, imóvel, casa, da Casa Nuvem para Casa Nem. Mas por que se chamam “casa”, e não “projeto”, “coletivo”, “grupo”, “iniciativa”? O que fazia da Casa Nuvem uma casa? O que faz da Casa Nem uma casa?

Poderia arriscar responder a algumas destas perguntas pela experiência de observadora participante e pelas análises já produzidas sobre o *acontecimento* que

inaugura a controvérsia observada. Mas a primeira ideia que me vem sobre o porquê de serem chamadas “Casa” está diretamente ligado ao imóvel em si, uma antiga casa que servia de residência para uma senhora que morreu, D. Celeste, e a família resolveu alugar a propriedade. Esta então, após algumas reformas, deixou de ser residência, mas continuou sendo casa. Em seguida é possível distinguir a casa que era Nuvem, que abrigava projetos, ideias e sonhos, para a casa que virou Nem, que abriga também pessoas.

Veja a repetição do trecho: “Uma imagem assim, que vinha a meu encontro quando eu começava a dobrar a esquina depois do mercadinho no fim da rua, parecia pertencer a um mundo cujos elementos pedregosos teriam desaparecido para dar lugar a uma mistura de íntima convicção e de culpabilidade.” (CAUQUELIN, 2007: 23) A imagem da casa produzida na memória afetiva da autora refaz a ideia de casa como apenas uma construção de paredes e telhado, “de elementos pedregosos”. A paisagem da casa não é a casa, mas uma construção carregada de valores e operações visuais e estéticas que criam um determinado efeito na percepção, exatamente para reforçar ou romper com determinadas concepções de mundo e de lugar. Assim como a casa que abriga projetos, ideias, pessoas, também não se resume a sua condição “imóvel”. A casa é um lugar que vira “paisagem” exatamente porque é construída narrativamente, esteticamente, politicamente, tecnologicamente, corporalmente, imagetivamente. É construída pelas várias memórias que ali tomam corpo de casa. É uma paisagem, nos termos pensados por Cauquelin.

A autora refaz a história da paisagem, sempre associada a imagem da natureza, e esta sempre preenchida de uma essência de pureza. Olhar para paisagem é um ato contemplativo, quase sagrado, a paisagem é como uma janela para este lugar mágico a que a natureza nos remete. No entanto, Cauquelin argumenta que a ideia que temos da natureza e, em seguida, da paisagem retratada como imagem da natureza, é fruto de uma série de informações intelectuais, artísticas, acadêmicas, que criam um entendimento comum, uma aura para essa natureza/ paisagem. Ou, como explica Cauquelin, “A natureza se dava apenas por meio de um projeto de quadro, e nós desenhávamos o visível com o auxílio de formas e de cores tomadas de empréstimo a nosso arsenal cultural.” (CAUQUELIN, 2007: 26)

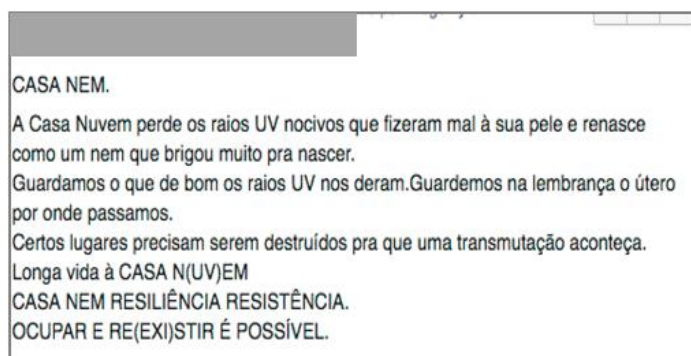
O que nos foge a essa construção comum é que cada um vivenciará uma mesma paisagem de forma diferente, pois que nossas experiências pessoais e individuais também constituem a forma como vemos e sentimos o mundo, ou a paisagem. E neste sentido, não há pureza. Cauquelin acrescenta:

Mal creríamos ser a paisagem mero artifício. [...] É que a paisagem já está ligada a muitas emoções, a muitas infâncias, a muitos gestos e, parece, sempre realizados. Ligada a esse sonho sempre renascente da origem do mundo – ela teria sido “pura”, de uma pureza na qual nos mantêm os édens e à qual retornamos, não obstante nosso saber. (CAUQUELIN, 2007: 31)

A paisagem renascentista fundada pela perspectiva geométrica aplicada à pintura sugere um olhar comum, um ponto de fuga direcionado para o centro e além, e os limites do olhar determinados pelas molduras. Mas a paisagem é também território sensível, produto de sonhos, de memórias, de histórias. A perspectiva é múltipla, e dessa forma a paisagem pode ser pensada como meio de demonstrar não apenas o que é visível, como também o que não é.

Que paisagem posso eu encontrar nessa disputa? O que está sendo mostrado pelo que não é visível, pelo que está por trás do que se apresenta? Alguns dias após o evento do carnaval, a Casa Nem “nasce” a partir de uma publicação, representada abaixo (Fig.2), publicada na página da Casa Nuvem no Facebook e replicada em outras páginas e perfis.

**Figura 2 – Ocupação Casa N(uv)em**



Fonte: *printscreen* de post sobre ocupação, 29/02/2016.

O texto da publicação pretende demarcar uma cisão a partir de uma negação, “A Casa Nuvem perde seus raios UV nocivos que fizeram mal à sua pele...”, e, “Certos lugares precisam ser destruídos para que uma transmutação aconteça”. O recurso utilizado na grafia CASA N(UV)EM, reproduzido intencionalmente neste atual ensaio, serve como um bom exemplo da controvérsia que é apresentada discursivamente nas publicações de Facebook. A interseção demarcada pelos “raios UV”, entre parênteses, também expressam o quanto uma e outra casa estão imbricadas, ainda que se afirmem pela negação. O que está em pauta aqui é a reivindicação de lugares de fala, que neste caso é construído discursivamente pela denúncia de transfobia.

As relações políticas agenciadas a partir da denúncia de transfobia, e das narrativas que se proliferaram em consonância com tal denúncia, demarcam um

território simbólico para um grupo de pessoas que participavam, - como associados, amigos, ou frequentadores -, do espaço da então Casa Nuvem. Um grupo de pessoas que se organizava principalmente em torno do debate político da diversidade social, sexual e de gênero, da liberdade artística e de expressão. A denúncia de transfobia demarca os limites de fronteira que estão sendo disputados na legitimidade da passagem de uma casa para outra, na busca por apoio do público frequentador, e no debate público sobre opressão contra minorias socialmente constituídas.

As opressões sociais podem ser observadas a partir de relações de poder que se estabelecem entre grupos sociais e são debatidas principalmente por sua constituição não apenas individual, mas estrutural. Ou seja, pela perspectiva da transfobia, a opressão contra transexuais, e população LGBTI como um todo, se torna evidente não apenas por atos isolados de indivíduos, mas pela forma mesmo como a sociedade está organizada, que permite, ou não, que estes grupos acessem cidadania. Discussão que também está presente no debate sobre “lugar de fala”, embasado teoricamente no trabalho de Djamila Ribeiro (2017). A filósofa e ativista do feminismo negro explica a questão estrutural das desigualdades sociais:

Seria preciso entender as categorias de raça, gênero, classe e sexualidade como elementos da estrutura social que emergem como dispositivos fundamentais que favorecem as desigualdades e criam grupos em vez de pensar essas categorias como descritivas da identidade aplicada aos indivíduos. (RIBEIRO, 2017: 61)

Para Djamila Ribeiro, é importante levar em conta que os discursos identitários precisam ser pensados pelo prisma da descolonização do conhecimento, descolonização epistêmica. A identidade deve então ser concebida como *identidade social*, historicamente produzida por relações de poder que legitimam ou deslegitimam certas identidades. Em seu recém-publicado livro “O que é lugar de fala?” (2017), Ribeiro argumenta que o entendimento de “lugar de fala” é mais que uma reivindicação de “ponto de vista”, é também a construção de novas epistemologias nos círculos acadêmicos, que produzem análises políticas e sociais, um meio de “refutar a historiografia tradicional e a hierarquização dos saberes consequente da hierarquia social.” (RIBEIRO, 2017: 64)

A casa como paisagem representa o lugar das disputas políticas, das lutas pelo poder, mas também das lutas contra o poder, pelos direitos, por um comum e por mundos possíveis que sejam mais justos.

#### **4. Cavar as barreiras entre você e o outro**



A frase acima foi dita por Muniz Sodré em sala de aula. Neste ensaio nos serve como pontapé inicial para pensar a alteridade e as práticas de empatia, temas que surgiram com grande relevância na observação das “disputas em rede”. A ideia de alteridade surge em nossa investigação a partir de uma relação conflituosa com o “outro”, que se apresenta na rede de disputas pela demarcação de fronteiras da identidade transexual, seu lugar de fala e posição social, e de processos de identificação em torno da denúncia de *transfobia*.

O sentido de “cavar as barreiras entre você e o outro” foi apresentado por Sodré para pensar a *comunicação transcultural*, durante o curso de Comunicação e Cultura, na UFRJ. O curso, que foi realizado justo antes do lançamento de seu livro “O Pensar Nagô” (2017), trabalhou com a apresentação do conceito de *comunicação transcultural* como meio de acessar e legitimar um pensamento produzido no âmbito da cultura nagô. Cultura desenvolvida no Brasil pelos descendentes de africanos que para cá vieram forçadamente pelo regime escravagista, mas que mantiveram alguns de seus ritos, cultos, ensinamentos.

O pensamento nagô nos fala da experiência que se dá pelo corpo, que não está pautada na razão, que não produz provas nem axiomas, mas produz reflexões que são evidenciadas pelos provérbios e cânticos próprios da cultura africana. Um exemplo seria o aforismo *Iká ko dógbá*, que significa “os dedos da mão não são idênticos”, passado de geração para geração pela cultura oral, que também pode ser experimentada através (atravessada) do corpo pelos rituais, como o transe no candomblé e outras religiões de matrizes africanas (no Brasil).

Os dedos nunca são idênticos, ainda que sejam fisicamente, anatomicamente, sensorialmente muito parecidos. Poderiam até ser vistos, por hipótese, como iguais, já que, tirando as pessoas que por ventura sofreram algum tipo de limitação acidental ou hereditária, os dedos são os mesmos para qualquer pessoa: adulto ou criança, mulher ou homem, branca ou negra, brasileira ou alemã. Mas nem mesmo na mesma pessoa, o dedo indicador da mão direita, por exemplo, será idêntico ao da esquerda.

O que marca essa diferença não pode ser lido por suas características imediatas, externas e internas. Mas por relações que se constituem a partir destas características com várias outras interferências, objetivas e subjetivas. No livro sobre o pensar nagô, Sodré compara o entendimento do aforismo *iká ko dógbá* com o conceito de singularidade expresso por Deleuze. A singularidade, segundo o autor, escapa ao plano das comparações, já que pode ser medida apenas por sua potência:



Este é o sentido do aforismo nagô “os dedos não são idênticos” (*iká ko dógbá*), mas são iguais na medida em que a medida formal dos singulares atinge a igualdade, por potência, no envoltório da mão. É a mão que atribui a potência própria à diferença e rege distributivamente a função dos dedos enquanto pontos singulares. (SODRÉ, 2017: 131)

Estes dedos, que não são idênticos, revelam o que o provérbio nagô traz como reflexão: a diversidade. A possibilidade de exercer potência a partir da diferença. Uma diferença que não anula, mas que transforma, ressignifica. A reflexão sobre o aforismo nagô nos revela, ainda, a questão política com que se implica. Não, os dedos não são idênticos. Mas a luta por igualdade se apresenta como um posicionamento político, em que, buscar igualdade social é pensar a igualdade como potência de singularidades a partir da diferença.

Em tempos de disputas de narrativas, processos de identificação e reivindicação de lugares de fala, um dos caminhos para pensar a diversidade como potência é a partir da vinculação. Vincular-se está na base do pensamento de Sodré sobre a comunicação, entendida como um comum partilhado, a vinculação “apre e como a radicalidade da diferenciação e da aproximação entre os seres humanos, e daí como a *estratégia sensível que institui a essência do processo comunicativo...*” (SODRÉ, 2017: 124, *grifo do autor*).

Para Sodré, “vincular-se”   diferente de “relacionar-se”, porque este último pressupõe interação social. A vinculação   simbólica,   da ordem do sensível.   uma partilha da existência com o outro, um laço invisível que não pode ser representado. Mas não é apenas isso, segundo o autor: “A vinculação   propriamente *simbólica*, no sentido de uma exigência radical de partilha da existência com o Outro, portanto dentro de uma lógica profunda de *deveres* para com o *socius* para além de qualquer racionalismo instrumental ou de qualquer funcionalidade societária.” (SODRÉ, 2017: 125, *grifo do autor*)

Trazendo de volta às questões suscitadas a partir da observação das “disputas em rede”, a ideia de vinculação parece aproximar-se da ideia de empatia. Entendida aqui como “entrar no sentir” do outro, no *pathos* do outro. O sentir   primordialmente trabalhado pelos vínculos que se estabelecem entre as pessoas e as coisas. Segundo o professor Muniz, em sala de aula, *enir*, em nagô, significa coração, ou alma. Mas não é o coração físico, (este seria *okan*): “*enir*   uma característica eterna e não perecível do humano. [...] Um núcleo de sentido que   irrepresentável [...], que pode ser chamado de ‘o ser’ e metaforizado como coração coletivo” (Sodré, 2017, *notas de caderno*). Este coração nos empurra sem que possamos perceber, nos leva a fazer. Ou seja, um afeto

que está em constante produção e que faz com que as pessoas façam algo, seja esse algo um ato político, ou uma disputa.

Suely Rolnik, em seu artigo “Geopolítica da cafetinagem” (2006), discute a ideia de corpo vibrátil de uma forma que muito se aproxima à discussão de produção de afeto que está aqui se desenhando. A autora discute o conceito de corpo vibrátil, a partir da distinção entre duas formas de apreender o mundo sensível pelos nossos órgãos dos sentidos. A primeira, pela capacidade cortical, é a forma como apreendemos o mundo e suas representações, montamos nosso repertório de sentidos, em afinidade com os sentidos produzidos pela cultura e sociedade, garantindo uma espécie de estabilidade para os sentidos. A segunda, subcortical, que segundo a autora foi reprimida historicamente e por isso nos é menos familiar, é o que lhe dará bases para pensar o *corpo vibrátil*. Esta capacidade não está comprometida com a estabilidade de sentidos, mas, ao contrário, é dinâmica, móvel e criativa: “nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações” (ROLNIK, 2006).

Esse corpo que carrega um campo de forças, uma vibração, entra em contato com outros campos de forças, influenciando e sendo influenciado, mobilizando e sendo mobilizado. Neste aspecto, o afeto como campo de vibração que mobiliza corpos é produzido a partir do outro, na relação com o outro, ou como explica Rolnik: “[...] o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos.” (ROLNIK, s/p, 2006)

A questão do corpo se torna fundamental para pensar estas disputas que muitas vezes parecem não colocá-lo na equação das tecnologias digitais. O corpo virtualizado é ressignificado e dispensado de seus atributos materiais. Mas um corpo que é virtualmente violentado, fruto de operações e lógicas próprias das disputas de narrativas em sites de redes sociais como a do Facebook, é ainda um corpo físico violentado. Em sua sensorialidade, produz efeitos, traumas, medo, dor. O *corpo* permanecerá produzindo presença, pois está sempre em relação com outros corpos. Em relação com o próprio corpo.

O conceito de “produção de presença” é apresentado pelo autor Hans Ulrich Gumbrecht, autor que ganhou destaque nos estudos de comunicação ao sintetizar, ao lado de outros autores, o termo “materialidades da comunicação”. Segundo Gumbrecht, as “Materialidades da Comunicação” são “todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido.” (GUMBRECHT, 2004: 28). O autor explica:

[...] o campo não hermenêutico seria útil para desenvolver novas respostas à pergunta que havia estado no centro do paradigma das ‘materialidades da comunicação’, ou seja, a questão (talvez ingênua) de como (se é que de algum modo) a mídia e as materialidades de comunicação poderiam ter algum impacto sobre o sentido que transportavam. Só essa questão transcenderia a dimensão do metafísico, pois só ela abandonaria a límpida separação entre a materialidade e o sentido. (GUMBRECHT, 2004: 37)

Para explicar o conceito de “produção de presença”, Gumbrecht traça uma comparação da etimologia da palavra “meta-física” (além do material), em contraponto com a etimologia das palavras “produção”, (colocar à frente), e “presença”, (como tudo que é tangível ao corpo). Neste aspecto, a presença se relaciona com o espaço, não com o tempo, e diz respeito ao material que está ao alcance de nossas mãos, enquanto a meta-física está além do que podemos alcançar com nosso corpo. (GUMBRECHT, 2004) A produção de sentido deixa de ser institucionalizada como algo exclusivo do pensamento.

Na comunicação transcultural apresentada por Sodré, eleger o pensamento nagô como filosofia é também legitimar um conhecimento que se dá pelo corpo, em processos visíveis e invisíveis, como são as práticas e ritos do candomblé, e outras religiões de matrizes africanas. São meios de pensar a legitimação de um conhecimento que não se dá apenas pela razão lógica. O transe, por exemplo, pode ser discutido a partir de um estado de suspensão, uma alienação de sua existência espaço-temporal. Segundo o autor, a pessoa em transe não deixa o corpo, nem vive uma experiência fora do corpo, ela se ausenta do corpo como num estado de suspensão. A pessoa não deixa de ser quem é, apenas se retira dessa “voz de comando” ativa do corpo, ou do pensamento, e por isso consegue abrir espaço para que outras forças atuem. Ele explica:

A passagem do plano transcendental dos princípios à vivência empírica dos incorporais se dá pelos rituais e pelo transe. Mas os dois planos, embora diversos pelas facetas da visibilidade/invisibilidade, situam-se aqui mesmo e não em outro lugar *mirífico* (o após-a-morte dos cristãos e dos islamitas) onde o homem supostamente se encontra com seu criador. O mundo nagô, visível ou invisível, é o próprio Planeta Terra aqui e agora em sua diversidade geográfica e existencial. (SODRÉ, 2017: 121)

O transe não se dá como um fenômeno sobrenatural, pois está da dentro do campo do que é “natural” ao humano, seu corpo, sua sensibilidade.

O discurso muitas vezes proferido por militantes LGBTI, ou representantes de outros grupos sociais, afirma que a questão estrutural das opressões sociais nos coloca necessariamente, enquanto privilegiados, como operadores de opressões, mesmo quando não agimos com esta intenção. O trabalho seria o de tomar consciência de tais privilégios e abrir mão dos mesmos. O exercício é de deslocamento. O transe pode ser uma imagem para pensar este deslocamento, a partir de um estado de suspensão em que

se retira a relação de poder em que se opera e se permite que outros territórios subjetivos sejam possíveis. Na comunicação, este deslocamento também se dá como a produção de uma narrativa, como criação, na tentativa de se aproximar do *outro*.

## 5. Considerações finais

Assim como o estudo sobre paisagens nos ajuda a pensar os territórios que se criam, que se escondem, que se constroem e que se relacionam, outros mundos possíveis são criados a cada vez que optamos por nos retirar de nossa perspectiva, deixar nossa zona de conforto, e colocar num mesmo plano de afecções o visível e o invisível, o material e o sensorial, os corpos vibráteis e os corpos dos sentidos representáveis.

## Referências

CALLON, Michel. Entrevista com Michel Callon: dos estudos de laboratório aos estudos de coletivos heterogêneos, passando pelos gerenciamentos econômicos. *Sociologias* [online]. n.19, pp. 302-321, 2008.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

EUGÊNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. Jogo das perguntas: o modo operativo 'And' e o viver juntos sem ideias. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (Org.). *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum*. Vol.2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

GUMBRECHT, Hans U. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*.

Rio de Janeiro: PUC, 2004.

LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo Social: una introducción a la teoría del actor-red*. 1. ed. Buenos Aires: Manantial, 2008.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. Conferência, 2006. Acesso em: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>

<sup>i</sup> No original: Para que se dé cuenta de ellos, los objetos tienen que ser incorporados a relatos. Si no se produce ningún rastro, no ofrecen información alguna al observador y no tendrán efecto visible sobre otros agentes. Permanecen en silencio y ya no son actores: no es posible dar cuenta de ellos.

<sup>ii</sup> Por ser uma pessoa pública, prefiro manter seu nome preservado.

## Passeando com Bakhtin pelo sertão nordestino<sup>3</sup>

### Os fortes nascem onde o feminino é mistério

Aurora Almeida de Miranda Leão<sup>4</sup>

#### Resumo

Sertão inóspito, ontem como hoje, móbil de dor, sofrimento e morte nos rincões do nordeste, onde Euclides viu fortaleza, Humberto Teixeira dor, e *Asa Branca* bateu asas. A agonia é uma estação inerte no livro das horas. A supersérie *Onde nascem os fortes* é o objeto. Perscrutar a narrativa, buscando entender questões que emergem do constructo audiovisual, é nosso objetivo. Como esteio desta análise, partimos de conceitos de Mikhail Bakhtin (exotopia, dialogia, excedente de visão, cronotopo), apoiando-nos em noções de roteiro elencadas por Syd Field, Doc Comparato e Luiz Gonzaga Motta, bem como em análises da narrativa audiovisual segundo o pensamento de Todorov, Arlindo Machado, Muniz Sodré, Maria de Lourdes Motter, Daniella Jakubazsco, Cláudia Thomé, Mirian Tavares e Cristina Costa.

**Palavras-chave:** Narrativa; Audiovisual; Intertextualidades; Sertão; Bakhtin.

#### Introdução

*Onde nascem os fortes*, supersérie com a qual a TV Globo inaugurou o horário de atrações ficcionais das 23h neste 2018, é o objeto deste artigo. Escrita por George Moura e Sergio Goldenberg, com colaboração de Flávio Araújo, Mariana Mesquita e Claudia Jouvi, *Onde nascem* estreou em 23 de abril, sendo a oitava trama exibida nesse horário. Assinam a direção, Walter Carvalho e Isabella Teixeira, com direção artística de José Luiz Villamarim e direção-geral de Luísa Lima.

É sabido que tempo, história, personagens e ação são os pilares da narrativa ficcional, e nesta, talvez, o modo como a história é contada seja o traço mais pertinente. Ou seja, analisar uma narrativa tem como pressuposto a investigação do ângulo de visão pelo qual a história é contada. Isso equivale a dizer que conhecer o foco narrativo é ponto fundamental para o entendimento do enredo. Portanto, é preciso levar em conta que toda narrativa é composta da tensão entre duas forças: uma é a mudança – a preponderância do novo, do inexorável, do instante inaugural; e a outra cuida de ordenar

<sup>3</sup>Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 novembro de 2018

<sup>4</sup> Mestranda em Comunicação, PPGCOM (UFJF), 2017, e-m: auroraleao@hotmail.com

os acontecimentos, conforme o ciclo recorrente de repetição ou semelhança (nada do que acontece é inédito mas repete ou anuncia instantes passados ou futuros). Não há uma força maior que a outra, mas elas acontecem em simultaneidade, conforme nos indica Todorov.

### **O sertão da narrativa**

A história de *Onde nascem* é simples: um enredo ambientado no sertão nordestino com poucos personagens e um conflito principal que domina a narrativa. Em termos de produção imagética, há um diferencial que se registra logo no início e que destoa do corriqueiro na história da ficção teleaudiovisual: a câmera abre a narrativa com um ‘mergulho’ tenso e veloz que indica a chegada a uma zona árida, de solo muito arenoso. Segue assim, provocando um sobressalto no espectador, até vermos quem está a pedalar numa bicicleta pelo chão ermo do sertão, passam-se quase dois minutos. A câmera é trepidante (está filmando acoplada à cabeça do intérprete), intencionalmente dirigida para fazer o telespectador sentir-se integrado naquele passeio.

Quem conduz o veículo poderia ser de qualquer sexo, mas descobrimos enfim tratar-se de Maria (Alice Wegmann), uma aguerrida e bonita jovem pernambucana. Logo somos surpreendidos por uma reação forte de Maria ao ser abordada na estrada por um desconhecido. Quem aparece no caminho e sai do carro em que está para defendê-la é Hermano (Gabriel Leone), um jovem como ela, que é filho do maior empresário da fictícia cidade de Sertão.

Maria é jovem e tem um irmão gêmeo chamado Nonato (Marco Pigossi). Os dois saíram de Recife para fazer uma trilha de bicicleta naquela cidade em que a mãe viveu a infância e para onde nunca mais voltou. No trajeto, os dois acabam tomando rumos diferentes na primeira noite: enquanto Maria vai a um encontro com o moço que conheceu na estrada, Nonato vai ao bar principal e tem um desentendimento com o empresário que tem uma fábrica de bentonita no lugar. Depois do encontro, o irmão de Maria desaparece e seu sumiço fica envolto em mistério. O empresário é o temido Pedro (Alexandre Nero), que tem uma trupe conhecida de bajuladores e capangas.

À primeira vista, uma história assim pouco parece ter de semelhança com o cotidiano nacional, a não ser por passar-se no sertão, região lendária brasileira em que tradicionalmente imperam miséria, sofrimento e descaso social. Mas o insólito de destacar uma fábrica de bentonita, dois jovens que saem numa aventura ciclista pelas brenhas do nordeste (ao invés, por exemplo, de buscarem uma metrópole com seus

atrativos multiformes), um lugar onde tudo é escasso, a começar pela água, e delimitado por uma pequena fração de personagens triviais, já define por si só um outro estranhamento que vem-se somar ao primeiro, o olhar da câmera para nos introduzir na narrativa. Porém, as narrativas sempre terão muito o que falar sobre nós mesmos, como tão bem pontua Cristina Costa:

As narrativas são maneiras de realizar e de expressar nossa temporalidade, tornando-a tão objetiva quanto a certeza de nossa finitude e transitoriedade. São metáforas constitutivas de ordenação, de ritmos e de sequências seriais e casuais... As estruturas narrativas são formas de estabelecer modulações e durações, arquitetando a temporalidade humana. São essenciais para a construção da identidade, tanto a individual como a coletiva, pois, a partir das considerações feitas, ser para o homem é ter uma história, é integrar durações e temporalidades. (COSTA, 2000: 41).

Como toda obra rica de significações, *Onde nascem* tem um desenho com várias camadas sobrepostas, como se fora um folheado nada doce em que o acerbo vai sendo oferecido a cada nova mordida. Estamos assim querendo afirmar que a narrativa está repleta de intertextualidades, a começar pelo título.

Quem não lembra do badalado filme americano vencedor da estatueta do Oscar 2008, *Onde os fracos não tem vez*? Isso é uma citação óbvia. Depois também é possível enxergar o sertão radiografado por Euclides da Cunha (“O sertanejo é, antes de tudo, um forte”); a nordestinidade cantada pelo poeta popular cearense Patativa do Assaré<sup>ii</sup>. Por sua vez, a trilha sonora está recheada de cantores e compositores nordestinos e traz canções que marcaram época em gravações originais (*Jura Secreta*, de Sueli Costa e Abel Silva com Raimundo Fagner; *Ave de Prata*, de Zé Ramalho com Elba Ramalho; e *Dia Branco*, de Geraldo Azevedo, para citar apenas algumas). E, usando um termo próprio de Mikhail Bakhtin, há uma forte dialogia narrativa na escolha da atriz Patrícia Pillar (intérprete de personagens marcantes, símbolos de energias opostas como o bem e o mal – basta lembrar obras como as novelas *O Rei do Gado*, *A Favorita*, o seriado *Mulherou* o filme *Zuzu Angel*, de Sérgio Rezende). Ademais, o personagem Samir (Irândhir Santos), que representa a Fé naquela ambiência, também é um aspecto fortemente intertextual e que dialoga, de modo incontestado, com as figuras umbráticas de Antônio Conselheiro e do beato Zé Lourenço, ambas personalidades proeminentes da história do Ceará. Em termos de imagem, a cena do capítulo 19<sup>iii</sup> é exemplar no sentido de evidenciar o ‘parentesco’ entre essas sentimentalidades. Logo, não é sem motivo que se pode ressaltar as várias camadas de significação que emergem da narrativa de *Onde nascem*, a partir de uma série de intertextualidades, analogias, citações e dialogias possíveis de serem observadas.



A supersérie é a primeira depois da exibição, no mesmo horário, de *Os dias eram assim*, obra de autoria de Ângela Chaves e Alessandra Pogg que contextualiza o período da vida brasileira que vai de 1970 a 1985 (cujo diferencial é mostrar o envolvimento da sociedade civil com o contexto repressivo da ditadura militar, evidenciando, em cenas impactantes, todo o naipe de torturas impingidas aos considerados subversivos, incluindo-se o pau de arara e o estupro). Enquanto naquela havia Sophie Charlotte, Cássia Kiss e Natália do Valle com papéis preponderantes, nesta há Alice Wegmann, Patrícia Pillar e Débora Bloch em destaques femininos. Enquanto os personagens masculinos tinham em *Os dias* a força da interpretação de Antônio Calloni, Renato Goes, Daniel de Oliveira e Gabriel Leone, em *Onde nascem* estão Alexandre Nero, Fábio Assunção, Enrique Diaz e Gabriel Leone.

A propósito, achamos importante lembrar afirmação da pesquisadora Cláudia Thomé para quem

A novela televisiva é capaz de oferecer, ao mesmo tempo, a certeza do roteiro pronto e sob controle e a possibilidade de interferir nele. Se a pós-modernidade nos traz um alto grau de incerteza, uma falta de paradigmas, as narrativas ficcionais passam a ganhar destaque no consumo estimulado pela mídia, por oferecerem uma ilusão de preenchimento do vazio ou uma âncora para que se possa pensar e viver o cotidiano com algum referencial. (THOMÉ, 2005:16)

Para tentar desvelar a narrativa e o tipo de discurso escolhido, vamos nos valer do que dizem estudiosos da narrativa, como Luis Gonzaga Mota, e estudiosos de cinema, como Mirian Tavares, também recorrendo a Mikhail Bakhtin e seus conceitos básicos, como dialogismo, alteridade, exotopia, cronotopia, excedente de visão.

Antes, porém, recorremos às palavras do jornalista Artur da Távola, talvez o pioneiro na análise da televisão como importante vitrine para construção de nossas matrizes identitárias e farta produção de sentidos:

Televisão é um monólogo do sistema e da ideologia sim. Mas esse monólogo não cala o receptor. Felizmente, do outro lado está uma entidade chamada SER HUMANO, dotada de uma instância interior, na qual realiza um balanço interno de tudo o que recebe, selecionando segundo suas opiniões, convicções ou preferências. Essa instância é mais forte que qualquer tentativa de massificação. Graças a ela, o mundo sempre evoluiu e os sistemas sempre foram sendo alterados. (TÁVOLA, 1984)<sup>iv</sup>.

E antecedendo ao próximo tópico, queremos ressaltar que nosso objeto é ficcional, ou, como diz Michel Foucault, “A ficção consiste não em fazer ver o invisível, mas em fazer ver até que ponto é invisível a invisibilidade do visível” (FOUCAULT, 1988:30).

## **Cronotopo de miséria absoluta**

É Luiz Gonzaga Motta quem esclarece que “As narrativas são relações argumentativas que se estabelecem por causa da cultura, da convivência entre seres vivos com interesses, desejos, vontades, e sob os constrangimentos e as condições sociais de hierarquia e de poder” (MOTTA, 2013:121).

Narrar é comunicar e, para Bakhtin, não existe comunicação sem diálogo. Ouvir e falar são movimentos de uma mesma atividade: se alguém fala, existe alguém que responde. Ou seja, toda palavra instala uma contrapalavra: o sentido de alteridade está sempre presente, o que torna o outro imprescindível para a construção da linguagem. Isso é o que afirma o teórico russo Mikhail Bakhtin, para quem a identidade se constrói por meio de pensamentos, opiniões, visões de mundo, consciência: “Cada palavra (cada signo) do texto leva para além dos seus limites. Toda interpretação é o correlacionamento de dado texto com outros textos” (BAKHTIN, 2003: 400).

É lendo Bakhtin que percebemos o processo da comunicação como um exercício, cuja tradução pode ser uma permuta de signos alheios por signos próprios. É isso o que nos dispomos a fazer ao debruçar nosso olhar sobre este inspirador sertão, que funciona como instigante cronotopo do universo de *Onde nascem*.

É também guiada pelo teórico russo que definimos a cultura como um universo cuja essência é construída sobre fronteiras, ou seja, há espaços já desbravados que interferem na condução que se faz para o adiante, uma vez que, sem esses ‘sinalizadores’, o homem ficaria perdido, confuso, vazio ou mesmo pretensioso:

As relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do discurso, ou seja, da língua como fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da vida da linguagem. Toda vida da linguagem, qualquer que seja seu campo de emprego, está impregnada de relações dialógicas (BAKHTIN, 2010: 209).

E qual seria a essência cronotópica que percebemos na narrativa? Que sertão é o que se mostra na obra ? Como os criadores definem seu espaço-tempo e o que querem dizer a partir dessa construção ?

Para nós, enfatiza-se um cronotopo cáustico, pintado com o ardor da corrosão que queima e desumaniza. Há toda uma representação ficcional que tangencia a estrutura sócio-política brasileira, cuja matriz se desenhou errada desde o início, apoiada na insensatez e na fragilidade dos valores éticos e morais. Ou seja: se esses faltam na pequenina Sertão - pela adversidade mórbida de um espaço-tempo tarasco -, no território Brasil eles submergem em assombrosa penúria. Sertão seria então uma

diminuta sucursal da Nação, no seio da qual, entretanto, há uma confluência ininterrupta e uma proliferação diuturna de problemas, desvios de verbas, desmandos, corrupção, aviltamento da condição humana, traições de todo tipo, preconceitos, injúrias, abusos sexuais, condutas abjetas da classe política, e descabros éticos e morais que parecem refletir exatamente o que acontece no país e todo dia estampa páginas de jornais e noticiários de toda ordem.

No caso da teledramaturgia, para que o dialogismo e a alteridade aconteçam é necessário que o público tenha identificação com o (s) personagem (ns) e crie empatia, para que se sinta junto do personagem e com ele estabeleça uma relação em que há diálogo e projeção. Bakhtin também indica não existir ação realizada no vazio: tudo que acontece integra um ambiente valorativo, um mundo vivo e também significativo, possível graças ao movimento cultural existente num determinado tempo-espço. E esse ambiente valorativo é onde está ancorada a intertextualidade, ferramenta para entender processos discursivos através de conexões várias que podemos fazer entre vários contextos, das mais distintas origens. Com isso, novos sentidos são produzidos, bem na esteira do que define Maria de Lourdes Motter:

Ao mesmo tempo em que reproduz hegemonias, a teleficção trabalha à sua maneira o que é dado socialmente, construindo refrações que se desenham mais nitidamente por meio de seu apelo constante ao cotidiano das relações sociais e familiares (MOTTER, 1998:101).

E qual é o ambiente valorativo é esse que percebemos no cronotopo de *Onde Nascem* ? É aquele do sertão que está no imaginário de cada brasileiro, ou seja, aquela terra esturricada por um sol inclemente, que quase nunca dá trégua, e de onde todos os anos se tem notícias de gado morrendo, água potável faltando, e nordestino morrendo de fome e sede. É esse cenário agonizante e cheio de tristeza e sofrimento, tão bem cantado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira em sua *Asa Branca*, esse cronotopo enormemente conhecido e recorrente em aulas de história e geografia, que está subjacente na narrativa verbo-visual da supersérie.

A isso somam-se ainda músicas emblemáticas do cancionário de autoria nordestina; atores do eixo Pernambuco-Paraíba-Ceará-RioGrande do Norte; enquadramentos caros ao cinema brasileiro desde Nelson Pereira dos Santos e seu clássico *Vidas Secas*; uma fotografia em tons esmaecidos; os diálogos curtos; uma crueza paradigmática no ser e agir de todos os personagens. Ressalte-se, por fim, que a narrativa não apresenta nenhum tipo de merchandising, nem apelos comerciais que alimentem a vitrine consumista em que muitas vezes a televisão se traduz. E a propósito da fotografia, vamos aqui fazer um registro que vale como homenagem à excelência do

trabalho do paraibano Walter Carvalho: “A fotografia é uma forma de ficção. É ao mesmo tempo um registro da realidade e um auto-retrato, porque só o fotógrafo vê aquilo daquela maneira”, como dizia o emérito fotógrafo francês Gérard Castello-Lopes<sup>v</sup>.

E por falar em Walter Carvalho, é considerável destacar que, tanto ele como o diretor José Luis Villamarim, são profissionais egressos do cinema, no qual permanecem atuantes. A eles, sobretudo, se deve a construção narrativa com uma imagética inspirada na realização do específico fílmico. Isso responde pela estética adotada, que alude a um notório ‘excedente de visão’, capaz de colocar o espectador, a cada exibição, com a atenção em ‘ponto morto’, apta a captar detalhes de montagem, ângulo de visão, enquadramentos, e modos de construção imagética do cronotopo. Como se coubessem, com precisão, as observações instigantes de Mirian Tavares:

A imagem do cinema é um constructo artístico, contingente, social ou ideológico. Vemos no ecrã o que o autor da imagem quer mostrar. Mas sempre é possível ver mais: os sobejos do visível, recortados pelo enquadramento, dizem-nos muito das imagens que se mostram, sobretudo naquilo que elas querem ocultar [...] O cinema ocupa, muitas vezes, o lugar de “discurso da verdade” – porque é sustentado por imagens que são consideradas um espelho do real. O cinema, que nunca foi um mero reproduzidor da realidade, sempre usou a realidade como discurso, um discurso que se apresenta como um espelho aperfeiçoado que, não só reflete, mas reelabora as imagens do mundo, tornando-o mais compreensível e ordenado segundo padrões ideais. A única forma de combater este discurso do mundo visível é produzir novos discursos que irrompam de dentro da lógica do dispositivo e que provoquem, mais que reflexos, autênticas reflexões. (TAVARES, 2017).

Aliás, o escritor George Moura descreveu com propriedade o universo conceitual da obra em entrevista antes da estreia:

De fato, *Onde Nascem Os Fortes* é um retrato do sertão contemporâneo. Ainda temos a questão da seca, as diferenças sociais. É um reflexo dos problemas atuais. Quando os poderes constituídos não dão resposta ao cidadão, a lei da força tenta se impor. Essa discussão surge como uma espécie de espelho, é imperativo por conta das condições que estamos vivendo hoje. Então, em alguma medida, é uma metáfora do Brasil contemporâneo e suas contradições. (MOURA, 2018)<sup>vi</sup>.

Outrossim, o que fazemos com esta análise é um exercício de exotopia, como definido por Bakhtin: exercemos o direito de nos colocar no lugar dos criadores (autoria e direção) para tentar entender como eles construíram seu objeto estético, “a obra estética, o produto nem sempre acabado, mas sempre com acabamento, resultante da articulação de vários elementos”. São esses elementos, conjugados para compor a ficção, que definem a arquitetura da obra (no teatro, o equivalente à carpintaria teatral). Assim, o que é exibido está ligado ao material; o objeto estético refere-se à forma, tanto de composição (textualização) quanto arquitetônica (criação de um todo

integrado). Em outras palavras, a estética é a forma do dizer na arte, a reflexão posterior, portanto também ela uma exotopia (de fora, distante) do ato de criar e transformar em narrativa.

Neste ponto, vamos voltar a outro conceito de Bakhtin, qual seja o de excedente de visão, já que “o excedente de minha visão, com relação ao outro, instaura uma esfera particular da minha atividade, isto é, um conjunto de atos internos ou externos que só eu posso pré-formar a respeito desse outro e que o completam justamente onde ele não pode completar-se”. É por conta dessa capacidade de “olhar de fora – no espaço, no tempo, nos valores” que o telespectador tem oportunidade de realizar um ‘passeio’ sobre o sertão nordestino representado em *Onde nascem*. Cada um fará um passeio mais ou menos cheio de referências, conforme o nível de seu capital cultural.

Seguindo esse caminho, retomamos a ideia do diálogo autor-espectador, segundo as palavras do escritor e jornalista Muniz Sodré:

A ficção literária produz-se no plano dos símbolos, os quais se abrem para a pluralidade das significações, inventando acontecimento e linguagem, desafiando o leitor à parceria na produção interpretativa do sentido. (SODRÉ, 2009:160)

A propósito, no tocante a série, vale ressaltar o que disse a jornalista Cristina Padiglione em sua coluna da Folha de São Paulo, quando da estreia da série:

Há uma sequência que explicita de modo detalhado todos os contrastes vestidos por Pedro Gouveia. Ele é apresentado como o cioso dono de uma gigantesca fábrica de bentonita, e ninguém, em um primeiro instante, precisa saber para que serve a bentonita, para entender que o cara é a tradução do poder local. Em um instante, ele se atraca com uma funcionária que o acompanha. É a amante, Joana (Maeve Jinkings), com quem transa em pleno expediente. A caminho de casa, ele cruza com a mulher titular, Rosinete (Débora Bloch), que passou o dia dedicada aos cuidados com a filha, Aurora (Lara Tremouroux), vítima de Lupus, como vemos em comovente cena de banho que mostra a menina toda manchada. Ao chegar em casa, finalmente, Pedro Gouveia presenteia a menina com um belo acordeão, beija os filhos com amor sincero, janta sozinho, e quase chegamos a ter piedade dessa condição que o faz solitário, enquanto a mulher corre, a filha descansa e o filho sai para a balada. Uma câmera no fundo de um corredor o focaliza na mesa da copa, em plano nada habitual para a dramaturgia de TV. É o diretor, José Luiz Villamarim, tirando o espectador da sua zona de conforto, sem incomodá-lo. Ao posicionar seu ângulo de modo diferente do usual, o diretor faz a plateia, anestesiada pela passividade, se mexer no sofá. (PADIGLIONE, 2018).

O que temos aqui é mais alguém que faz uso de sua exotopia, pois tece considerações sobre a obra a partir das pistas de seu referencial. E é esse o movimento definido pelo teórico russo: a atribuição a outro do que só é possível que um veja, desde o lugar de onde vê, a partir de sua focalização. É quando o criador da narrativa permite ao próximo completar-se como sujeito naquilo que sua individualidade não conseguiria sozinha. Ou seja: precisamos do outro para nos completar, não conseguimos nos ver por

inteiro. Daí a importância e necessidade da exotopia, deslocamento possível graças a capacidade de visualizar alguém de fora, assim construindo-se o chamado excedente de visão.

O estar num lugar diferente do lugar em que está o enunciador, a possibilidade da extralocalização, é a garantia de que minha interpretação conta para o entendimento. Esse entendimento é basilar, uma vez que, se o outro pudesse enxergar minha vida da mesma forma que eu, se tivesse meus mesmos pontos de vista, eu não precisaria pensar e nem teria necessidade de expressar o que penso e sinto. Como isso não é possível, realizamos a exotopia, fluxo que garante e autoriza a faculdade da resposta. Porque diante do outro, estou fora dele. E apenas do meu lugar, único, singular, ocupado apenas por mim, é que posso compreender outrem e estabelecer interação. Assente isso, clareia-se que o valor estético da obra não está atrelado a uma forma acabada, mas sim integra um processo axiológico da minha relação com o outro, da consciência que eu tenho do outro.

### ***Tudo em volta é só tristeza<sup>vii</sup>***

A autoria discursiva de *Onde nascem* tem quatro criadores: George Moura, Sérgio Goldenberg, Walter Carvalho e José Luiz Villamarim, que assinam juntos outras três obras relevantes da teledramaturgia. São deles também *O canto da sereia*, *Amores roubados*, e *O rebu*.

A primeira dialogia que se percebe entre essas obras e *Onde nascem* é a busca por um protagonista que desaparece logo nos primeiros capítulos. O telespectador sabe que o desaparecimento se deu de forma violenta, repentina, inesperada, e passará todo o enredo tentando elucidar os motivos da brutalidade e o autor do desfecho trágico. A autoria literária dessas obras são do jornalista Nelson Motta, do escritor pernambucano Carneiro Villela e do dramaturgo Bráulio Pedroso.

Esse ponto comum às narrativas nos é dado por uma exotopia dos autores (todos eles provém de outros lugares, que não os do eixo da história). Todas elas caminham de mãos dadas na condução ao sertão hostil que os autores revisitam em *Onde nascem*. Isso assegura a recorrência a uma linguagem crua, inscrita num ambiente adverso, de atmosfera cáustica, que se traduz num cotidiano claudicante em meio a um sol que queima e seca, doendo como *saudade no varal vermelho, azul, marrom<sup>viii</sup>*. Carência x Violência: é este o jogo de dupla face que perpassa toda a construção narrativa de *Onde nasce* a ele acessamos através do exercício de nosso excedente de visão.



Para corroborar o que dizemos, recorreremos à pesquisadora Daniela Jakubaszco:

A ficção televisiva, como obra cultural e artística, é unidade da comunicação discursiva, está delimitada pela alternância dos sujeitos do discurso, revela a individualidade do roteirista e sua visão de mundo, é um elo entre as novelas e minisséries anteriores e as suas posteriores. Alguns temas passam a fazer parte da memória do gênero, tornando-se recorrentes e entrelaçando as histórias passadas e futuras, costurando uma grande teleficção. Cada vez que o tema volta à tela, recebe novo tratamento estético e temático. Os temas se repetem, mas a forma de tratá-los não. Entra em cena a *memória da cultura* e suas articulações de sentido. (JAKUBASZCO, 2017: 130)

### Considerações finais

Num ambiente em que todos os homens tem condutas machistas e opressoras (à exceção de Hermano, filho adotivo, e rejeitado pela mulher por quem se apaixona), e se olharmos em seu entorno todos sentem falta de uma “mãe”, percebemos que é apenas Nonato (o que não nasceu de novo), o cadáver pelo qual procuram Cássia e Maria, o homem criado com o colo do aconchego materno, ou melhor dizendo, cercado pelo afeto feminino. E falamos nesse feminino entendendo-o como força que vem da matriz feminina, do subjetivo, que habita o feminino de homens e mulheres, e não apenas do sexo da mulher.

É possível perceber dois personagens masculinos – Samir e Ramirinho – nos quais a presença desse feminino é prevaiente. São justamente esses dois personagens que evidenciam sua repulsa à lei que rege o cotidiano naquele rincão: ambos dão as costas ao mundo árido, agressivo e virulento que comanda a vida na cidade de Sertão: Samir (Irândhir Santos) decidiu ancorar longe do convívio social machista, competitivo, capitalista e opressivo que dá as cartas em Sertão e criou para viver um retiro especial de fé, amor e solidariedade. O outro perdeu a mãe cedo e tem uma relação de muito silêncio com o pai, na qual há uma clara sujeição do mais fraco ao mais forte. O refúgio de Ramirinho eclode na noite, tempo encontrado para assumir sua identidade, na qual expressa-se por um pseudônimo e assume sua essência como artista aplaudido na cidade, a *Shakira do Sertão*. Para este, os aplausos simbolizam o berço do aconchego, assim como para Samir é a energia da fé, da fraternidade e do afeto que embala seu mundo de paz e espiritualidade.

O astro-rei inclemente parece ser o personagem onisciente ali. É nesse aspecto que a música-tema de abertura, de autoria de Zeca Veloso, caçula de Caetano, cai como uma luva: *O sol queimando o meu jornal, minha voz, minha luz, meu som...*



Daí o acerto na escolha do hino de Zeca para abertura da série: o sol é a palavra que abre a canção, que traz versos tão tocantes como “*eu sou cordão umbilical*”, e tão eloquentes como “*Farol, saudades no varal/Vermelho, azul, marrom*”, para eclodir no refrão “*Todo homem precisa de uma mãe*”.

A carência preponderante em Sertão é esse feminino, que bem poderia se chamar Esperança. Ali, no ermo daquele lugar onde avultam matadores, corruptos, corrompidos, doenças, desgraças e toda sorte de vilania e repressão, falta água, e se esta falta, falta vida. E se não há vida, ou apenas um arremedo dessa, a esperança vive moribunda. Há terra em abundância mas essa terra é inóspita. Nela não habita harmonia nem temperança, não viceja o afeto nem pode eclodir a sensibilidade porque o bem não encontra abrigo para reverberar. Ali não pode florescer o amor, seiva da vida que se perpetua. Mas a esperança, que é chama de vida, subjetividade, feminina, traduz-se pelo verde que uma hora chega, de mansinho, talvez arraigado no olhar de Cássia (Patrícia Pillar). Como se a personagem trouxesse com ela, a partir da tonalidade dos olhos, o liame dessa fortaleza que dali se exilou há tanto tempo: Cássia é a esperança rediviva de que tanto carece Sertão.

É a personagem que traz, de forma muito sutil, essa chama de vida que é o feminino, que é mãe, mulher, terra, afeto e aconchego. Com um bem construído desenho cênico de força e coragem, Cássia – a mulher que se ausentou daquela terra de onde o amor fugiu a galope – traz em si a força da transformação. É através dela e de seus valores - expressos em uma conduta na qual pontificam ética, honestidade, amor, fraternidade, decência -, que a narrativa finca seu esteio identitário.

Qual seja: se naquele ambiente no qual só a força da prepotência e a estupidez da opressão sobressaem, ali é um território paradigmático do machismo, imponderável com o humanitário, implacável com a sensatez, carcereiro que não escolhe sexo, no âmago do qual é inconcebível a vida com justiça, sensatez, liberdade e respeito aos direitos individuais.

Portanto, os criadores de *Onde nascem*, com esta obra, promovem o escopo teleaudiovisual e renovam a possibilidade de se acreditar que - embora num veículo de produção industrial como a televisão, em horário de audiência reduzida pelo adiantado do relógio -, mesmo na televisão, é possível se produzir arte da melhor qualidade. Tal como afirma Arlindo Machado:

A arte de cada época é feita não apenas com os meios, os recursos e as demandas dessa época, mas também no interior dos modelos econômicos e institucionais nela vigentes, mesmo quando essa arte é francamente contestatória em relação a eles. Por mais severa que possa ser a nossa

crítica à indústria do entretenimento de massa, não se pode esquecer que essa indústria não é um monólito. Por ser complexa, ela está repleta de contradições internas e é nessas suas brechas que os verdadeiros criadores podem penetrar para propor alternativas qualitativas. Assim, não há nenhuma razão porque, no interior da indústria do entretenimento, não possam despontar produtos – como é o caso de Cínico TV – que em termos de qualidade, originalidade e densidade significativa rivalizem com a melhor arte “séria” de nosso tempo. Não há também nenhuma razão porque esses produtos qualitativos da comunicação de massa não possam ser considerados as verdadeiras obras criativas do nosso tempo, sejam elas consideradas arte ou não. (MACHADO, 2011: 25).

## Referências

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas*. São Paulo: EdUSP, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4.ed. Trad. P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*, vol 2. São Paulo: Senac, 2005, pp. 277-301.

CANDIDO, Antônio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida Prado & GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, 5a edição.

COMPARATO, Doc. *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1983.

COSTA, Cristina. *A milésima segunda noite*. São Paulo: Annablume, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como Analisar Narrativas*. São Paulo: Ática, 1991.

JAKUBASKO, Daniela. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. *Revista de investigación y análisis*. Universidad de Colima. Época III. Vol. XXIII. Número III, Especial, 2017, pp. 109-134

MACHADO, Arlindo. A televisão após a hecatombe. *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário*. Volume 1. BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato Luiz; SELIGMAN, Flávia (eds.). 1ª edição. São Paulo: Faro e São Paulo, setembro 2011. In: [http://www.socine.org/wp-content/uploads/2015/11/Borges\\_Pucci\\_Seligman-Televisao-Formas-Audiovisuais-de-Ficcao-e-de-Documentario\\_Volumen-I.pdf](http://www.socine.org/wp-content/uploads/2015/11/Borges_Pucci_Seligman-Televisao-Formas-Audiovisuais-de-Ficcao-e-de-Documentario_Volumen-I.pdf) Acesso em 29 dez 2017.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *A análise crítica da narrativa*. Brasília: UNB, 2013

PADIGLIONE, Cristina. Coluna no jornal Folha de São Paulo. Ver em <http://telepadi.folha.uol.com.br/longe-lugar-comum-onde-nascem-os-fortes-tira-espectador-da-zona-de-conforto/> Acesso em 08 jun 2018.

SADEK, José Roberto. *Telenovela: um olhar do cinema*. São Paulo: Summus Editorial. 2008.

SODRÉ, Muniz. *A narração do fato*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2009.

TAVARES, Mirian. *Wall Street International Magazine*. Ver em

<https://wsimag.com/pt/espetaculos/19739-viajo-porque-preciso-volto-porque-te-amor>. Acesso em 28 maio 2018.

TÁVOLA, Artur da. *A Liberdade do Ver*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *A Telenovela Brasileira*— história, análise e conteúdo. Rio de Janeiro: editora Globo, 1996.

THOMÉ, Cláudia de Albuquerque. *Jornalismo e ficção: a telenovela pautando a imprensa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. In <http://www.dominiopublico.gov.br> Acesso em 30 jul 2018.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: editora Perspectiva, 2006.

<sup>1</sup>Bentonita ou bentonite é a designação dada a uma mistura de argilas, geralmente impuras, de grãos muito finos. É formada principalmente por montmorilonita (vide), com 60 à 80%, e também por caulinita, calcita, pirita etc. É usada na fabricação de objetos de porcelana. Encontrado em <https://www.dicionarioinformal.com.br/bentonita/> Acesso em 12 jun 2018.

2 “Não é Deus Quem nos castiga/ Nem é a seca que obriga/Sofrermos dura sentença! Não somos nordestinados/Nós somos injustiçados/Tratados com indiferença!” – versos da quarta estrofe do poema do poeta popular cearense Patativa do Assaré, tema de postagem no blog do jornalista Luis Nassif: <https://blogln.ning.com/profiles/blogs/patativa-do-assar-nordestino-sim-nordestinado-n-o> Acesso em 12 jun 2018.

<sup>3</sup> Ver cena referida em <https://gshow.globo.com/series/onde-nascem-os-fortes/noticia/onde-nascem-os-fortes-confira-os-bastidores-da-invasao-policia-em-lajedo-dos-anjos.ghtml> Acesso em 10 jun 2018

4 Trecho da crônica intitulada “Nem só de lógica vive o real”, publicada no jornal O Globo (na coluna diária assinada pelo jornalista), datada de 30 nov 1981 (arquivo da autora).

5 fotógrafo e crítico de cinema francês, falecido em 2011. Ver <https://pt.slideshare.net/beatrizlopescm/grard-castelloolopes>. Acesso em 11 jun 2018.

6 Entrevista concedida ao site Adoro Cinema. <http://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-138982/> Acesse em 06 jun 2018.

7 Verso da canção *Asa Branca*, de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

<sup>8</sup> Versos de Zeca Veloso da canção “Todo Homem”, que integra o CD Ofertório e é a música de abertura da supersérie.

## **Skam: a série transmídia local que se tornou global\***

Mariana Castro Dias\*\*

### **Resumo**

O objetivo desse artigo é apresentar a série adolescente norueguesa Skam, série transmídia que se tornou um fenômeno mundial ainda que houvesse uma grande barreira inicial: idioma. Desenvolvida a partir de pesquisas que tinham como fim levar o público jovem norueguês para a página digital da rede de TV pública NRK, a série viralizou mundialmente e, para poder acompanhá-la, os próprios fãs começaram a fazer traduções e foram formando comunidades ao redor do mundo, inclusive no Brasil. Veremos do que trata a série, quais eram os seus objetivos e sua trajetória para o inesperado sucesso internacional. Trata-se de um artigo exploratório a partir do qual se pretende realizar novas pesquisas.

**Palavras-chave:** Skam; Série de TV; Transmídia; Ficção seriada

### **Introdução**

Skam é uma série transmídia produzida pela NRK, rede pública de TV norueguesa. Foi escrita e dirigida por Julie Andem e teve Mari Magnus como produtora de todo o seu conteúdo digital.

Suas quatro temporadas foram exibidas entre setembro de 2015 e junho de 2017. Tinha o claro objetivo de oferecer um conteúdo de interesse para os adolescentes noruegueses, que pouco ligavam para a TV, focando, em especial, nas garotas de 16 anos. A distribuição inicialmente se dava apenas no portal digital da NRK. Só quando se tornou um sucesso que a série entrou para a programação de grade do canal. Nem o canal, nem sua equipe de apenas oito pessoas, nem os atores, podiam imaginar o que estava por vir. (SÉRIE SERIES, 2016; MEDIAMORFOSIS TRANSMEDIA, 2017)

A pergunta que não quer calar é como essa série adolescente norueguesa conseguiu se tornar um sucesso mundial, sendo produzida em uma língua de difícil compreensão fora do mundo escandinavo e sem tradução oficial de legendas nem ao menos para o inglês? E sem que houvesse qualquer campanha de marketing visando o

---

\* Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos durante o XV PoscomPUC-Rio, de 6 a 9 novembro de 2018. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

\*\*Doutoranda em Comunicação Social pela PUC-Rio. Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio (2015). E-mail: mari.dias@gmail.com.

exterior. Somando-se a isso, o portal da NRK P3, que exibia Skam, ainda foi bloqueado por geolocalização por questões de direitos autorais das músicas.

Mesmo assim, foram se formando comunidades de fãs no mundo inteiro – Europa, Estados Unidos, Brasil, China, Índia, Rússia – ávidos por ver a série e produzindo legendas não oficiais, *wikis*, compartilhando os episódios em pastas no *google drive*, em *sites* não oficiais, no *facebook*, ou onde mais conseguissem.

Segunda a produtora executiva do programa, Marianne Furevold, eles atingiram, em sua terra natal, um nível de reconhecimento de 98%, semelhante ao da Coca-Cola. Durante muito tempo, não havia sequer um dia em que não houvesse uma reportagem no jornal ou em alguma revista sobre a série. (SÉRIE SERIES, 2016)

A Noruega é um país com 5,2 milhões de habitantes. Tendo em vista o público alvo de garotas de 16 anos, o potencial que tinham para alcance era de 30.000 pessoas. (MEDIAMORFOSIS TRANSMEDIA, 2017) Em junho de 2018, só o Portal Skam Brasil no *facebook* já tinha 88.079 membros, fora as 156.308 pessoas que curtiram sua *fanpage* e as 171.129 pessoas que a seguem.

O último episódio da segunda temporada de Skam foi *trendingtopic* global no Twitter com a *hashtag* #ThankYouSKAM. Através dela, os fãs de todo o mundo compartilharam histórias de como Skam impactou suas vidas. (MEDIAMORFOSIS TRANSMEDIA, 2017)

Na China, na plataforma weibo, rede social muito popular no país, #skam alcançou 180.000.000 visualizações e o casal gay #evak (shipagem dos nomes Evan e Isak) teve 50.841.000 visualizações. (MEDIAMORFOSIS TRANSMEDIA, 2017; TEDX TALKS. SKAM, 2017)

Até um quase incidente diplomático teve que ser contornado quando, por contas dos direitos autorais das músicas, Skam ficou restrito à Noruega. O ministro da cultura da Dinamarca entrou em contato com o ministro da cultura da Noruega para pedir a liberação para o país, por conta de seu grande público de fãs desconcertados, pois já haviam acompanhado duas temporadas. A Dinamarca fez, então, um acordo com a indústria fonográfica para que fosse feita sua liberação. O mesmo ocorreu com a Suécia. (MEDIAMORFOSIS TRANSMEDIA, 2017)

A repercussão internacional de Skam se deu na aliança de um conteúdo capaz de dialogar e ser relevante para além do seu público alvo inicial e nas possibilidades técnicas que os fãs dispõem hoje para compartilhar a série, ainda que nem sempre por vias legais.

O sucesso fez com que vários países fizessem acordos com a NRK para produzir uma adaptação da série. Entre os que já têm sua adaptação sendo exibida estão: Estados Unidos (Skam Austin), Alemanha (Druck), França e Itália. Espanha e Holanda já adquiriram os direitos e há rumores de que Brasil, Rússia, China e Turquia estejam em negociação.

### **Mas afinal, do que trata Skam?**

Skam significa vergonha. A premissa da série é “todos que você conhece estão lutando uma batalha sobre a qual você não sabe nada”.

Ela aborda, entre outros temas cotidianos da vida de jovens estudantes do ensino médio, os seguintes: redes sociais, imigração, homossexualidade, estupro, doenças alimentares, doenças da mente, religiosidade, relacionamentos amorosos, familiares e entre amigos.

O objetivo de levar os jovens para a TV não era uma tarefa fácil. A sensação que os adolescentes tinham era de que lá não havia nada para eles, o que, de fato, era a realidade. A NRK permitiu que a equipe de Skam se dedicasse alguns meses às pesquisas a fim de desenvolver temas que pudessem ser do interesse do público alvo. As concorrentes eram as série de alto orçamento norte americanas como *Game of Thrones*, *Breaking Bad* e *Modern Family*; e as redes sociais, em especial, *youtube*, *instagram*, *snapchat* e *facebook*. (MEDIAMORFOSIS TRANSMEDIA, 2017)

Em apresentação e debate no evento MediamorfosisTransmedia, que ocorreu na argentina, as criadoras Julie Andem e Mari Magnus revelaram várias informações sobre o processo de criação da série. Por ser uma produção pequena, a alternativa que consideraram mais viável para se conectar com os jovens foi a de entregar algo mais local, que de fato correspondesse à realidade norueguesa e usaram as redes sociais como parte da série, tirando partido dessa possível concorrência também a seu favor. A identificação do público com os personagens foi então o objetivo a se alcançar.

Durante o período das pesquisas, ouviram muitos jovens nas escolas e centros de jovens, levando-os totalmente a sério e investiram horas em estudos de suas redes sociais para entender melhor sua linguagem e senso de humor.

Para identificar suas necessidades e temas relevantes, fizeram uso do método NABC (*Needs, Approach, Benefits, Competition*).

A pesquisa é qualitativa e tenta destacar do público alguns representantes típicos para assim decalcar suas necessidades, seus complexos e sonhos.

De uma forma geral, perceberam que os jovens hoje estão sob muita pressão, eles querem ser perfeitos em tudo, das escolas às redes sociais, aos esportes. Seria possível fazer um programa que desse voz a essas pressões?

Indo por esse caminho, como benefício poderiam oferecer aos adolescentes ferramentas para rirem de si mesmos, para ironizar. Isso poderia ajudar para que, em lugar de se sentirem fracassados quando não conquistassem seus objetivos, pudessem rir disso e aliviar assim a tensão. (MEDIAMORFOSIS TRANSMEDIA, 2017)

Definiram como missão:

Skam tem como objetivo ajudar garotas de 16 anos a trabalhar sua autoestima, desmantelando tabus, fazendo com que tenham consciência dos mecanismos das interações interpessoais, e mostrando para elas os benefícios de confrontar seus medos. (SÉRIE SERIES, 2016)<sup>ii</sup>

Os personagens também surgiram da pesquisa. Conversando com uma garota muçulmana de 17 anos, identificaram uma necessidade que deveria ser atendida: as pessoas costumam ver garotas muçulmanas como vítimas de pressão e machismo, a garota queria ver representadas muçulmanas fortes e confiantes não só em si mesmas, mas também em sua religião. Daí surgiu a personagem Sana. Por conta da não familiaridade da roteirista com a experiência de ser uma garota muçulmana, foi a personagem que mais demandou pesquisa e, não por acaso, uma garota muçulmana foi escolhida para interpretar Sana, ImanMeskini. A atriz estava constantemente em diálogo com a roteirista e, na quarta temporada, em que foi protagonista, foi a única a ter a liberdade, em toda a série, para fazer anotações no roteiro. Mas os atores sempre estiveram atentos também para contribuir no processo, avisando sobre gírias usadas de maneira errada ou pedindo para editar postagens que soariam estranhas para o público de sua idade. (PORTAL SKAM. Q&A, 2018)

Os países que adquiriram o direito para realizar as adaptações de Skam também foram incentivados a realizar suas próprias pesquisas com o público local, a fim de que entendam sua própria realidade e não apenas copiem a franquia. A única exigência foi que os dois primeiros episódios fossem semelhantes aos da série original, os demais seriam livres.

A versão americana manteve como roteirista a autora de Skam original, Julie Andem.



## O formato

Skam é uma série transmídia. Narrativa transmídia, *TransmediaStorytelling* no original, foi um termo cunhado pelo pesquisador norte americano Henry Jenkins. Ele a define como um processo em que os elementos que integram uma ficção são dispersados sistematicamente, através de múltiplas plataformas, com o propósito de criar uma experiência de entretenimento única e coordenada. Cada meio deve oferecer sua contribuição para o desdobramento da história e não oferecer apenas uma simples transposição de suporte. (JENKINS, 2009) Ou seja, deve expandir o conteúdo narrativo para além de uma única plataforma de mídia.

É nesse ponto que a transmídia difere da chamada crossmídia, também uma narrativa multiplataforma, por oferecer essa expansão do universo narrativo e não, como aquela, uma adaptação, ou seja uma transposição de suporte.

A transmídia deve aliar à presença em múltiplas mídias (multimodalidade), a forte relação entre os conteúdos presentes em cada plataforma, de modo que quantos mais canais forem visitados, mais se saberá sobre o universo narrativo e/ou seus personagens. (JENKINS, 2011, n.p.)

Em resumo, poderíamos dizer que transmídia é uma forma de contar histórias através de múltiplas plataformas de mídia, onde os conteúdos destas plataformas se relacionam de modo complementar, expandindo o universo narrativo. Assim quanto mais mídias alguém visitar, mais saberá sobre determinada história.

A série Skam era composta por cliques de cenas que eram exibidos durante a semana e que juntos formavam um episódio de websérie na sexta-feira (também exibido posteriormente na TV); por capturas de telas de mensagens de texto, *whatsapp* e *facebookmessenger*, que eram postadas no portal da série; e pelas interações dos personagens em suas redes sociais. Era possível acompanhar a vida fictícia dos personagens através de seus perfis no *facebook*, *instagram* e *snapchat*.

Os cliques de cenas, que variavam de 1 a 20 minutos, eram exibidos como em tempo real para a narrativa. O que significava que se uma festa acontecesse às 21h45 de sexta na série, o clipe da festa era exibido às 21h45 de sexta.

Não havia aviso prévio de quando um conteúdo seria publicado, o que fazia com que o público que desejava saber tudo em primeira mão estivesse sempre visitando o portal. Mas sabendo sempre que, ao final da semana, teria o episódio completo para ser visto *ondemand* na *internet* ou na grade de programação da NRK.

Na realidade, apenas 2% do público assistia a série na TV convencional, os 98% restantes assistiam via *streaming*. (MEDIAMORFOSIS TRANSMEDIA, 2017)

Usar o formato de narrativa transmídia não é algo novo para uma série, outras webséries como *The Lizzie Bennet Diaries* e várias produções da mesma empresa, Pemberley Digital, já optaram por essa forma para contar suas histórias. No entanto, Skam radicalizou no formato, não só pela quantidade de personagens com redes sociais para interagir, quanto pela decisão de postar no tempo real da narrativa.

Tendo sido produzida inicialmente para *web*, os episódios da série não tinham o mesmo tamanho, variando de 14 minutos a 1 hora. Por sua forma de distribuição digital, o tempo dos episódios não precisava ser uniforme e toda a linha de produção foi pensada tendo isso em consideração. Quando o canal quis incluir Skam em sua grade, a roteirista e diretora disse que não tinha como mudar essa forma e havia ainda mais uma agravante: eles só costumavam saber horas antes, no próprio dia de exibição, o tamanho exato dos episódios. Por conta do sucesso da série, a emissora aceitou mesmo assim, então tiveram que arrumar programas e outras formas para preencher o espaço variável na grade (MEDIAMORFOSIS TRANSMEDIA, 2017).

O processo de trabalho funcionava da seguinte forma:

O roteiro era escrito uma ou duas semanas antes da gravação. Então a roteirista, Julie, sentava com a produtora de conteúdo digital, Mari, para pensar qual seria o conteúdo a ser veiculado nas redes sociais junto ao episódio. Nos dois anos de exibição de Skam, Julie e Mari trabalharam 24 horas por 7. Mari era a responsável por manter todos os 17 - 19 personagens ativos nas redes sociais, pois fazia todas as postagens. Chegou a ter 20 diferentes cartões de memória em diferentes celulares para poder fazer as interações entre as contas sem precisar fazer *login* e *logout* toda vez. Tinha que pensar o que cada personagem estaria fazendo fora do momento em que estava em cena para poder postar. Ficava atenta em eventos que ocorressem na vida real que pudessem ter a ver com alguma personagem. Tinha que estar conectada o tempo todo para poder “viver” todos esses papéis. Cada temporada, com, em média, 12 episódios, mobilizou os produtores por 22 semanas. Cada episódio exigia 1 dia e meio de filmagem e 5 dias de edição. O investimento para as duas primeiras temporadas foi de 1 milhão de euros. (MEDIAMORFOSIS TRANSMEDIA, 2017) (PORTAL SKAM. Q&A, 2018).

Em um artigo de EdvinTedebring, focado na análise das interações dos personagens nas redes sociais a partir de seus gráficos, pude perceber que, a cada temporada, o número de interações dos personagens sempre tinha a ver com o seu protagonismo. (TEDEBRING, 2017) Assim sendo, um personagem que não estivesse em destaque naquele momento na série não tinha também postagens nas redes. As redes então serviam mais para amplificar o destaque dos protagonistas da temporada, e não

para oferecer outras perspectivas ou permitir que se acompanhasse a vida dos personagens que estavam sendo menos explorados pela série.

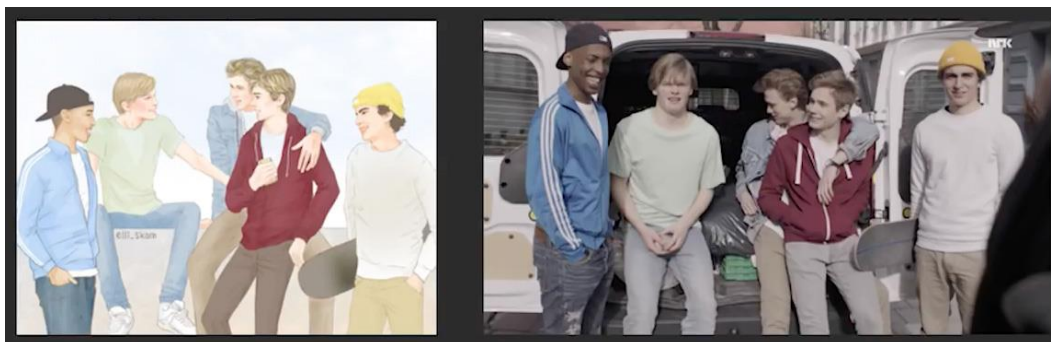
Esse enfoque também pode ter sido acarretado por uma limitação operacional. Ainda que fosse mais realista que todos os personagens postassem todo o tempo, só Mari operava as redes. Se tivessem feito algum tipo de divisão por personagens, por exemplo, poderia ter sido mais fácil operar mais personagens. Mas talvez pela preocupação de ter um maior controle, ela permaneceu centralizando toda essa tarefa. De todo modo, seu trabalho hercúleo nas redes sociais foi recompensado pela sensação da proximidade que trouxe para os fãs. Alguém podia estar rolando o *feed* e, de repente, ver, por exemplo, a foto de Vilde, personagem que sempre tenta demonstrar que está bem, em sua *timeline*. Isso a coloca em um patamar próximo ao de seus amigos. Cria identificação, traz para o mundo real a presença da personagem e possibilita a interação dela com os fãs.

Julie e Mari disseram no MediamorfosisTransmedia que, antes do sucesso, era muito mais fácil usar a parte de comentários dos perfis das redes sociais como parte da narrativa, postando comentários dos personagens de modo a interagir com cada foto, pois havia menos pessoas interagindo. Depois de um tempo, os comentários dos personagens já se perdiam entre muitos outros de fãs, sendo então necessário repensar a estratégia.

Consideravam as postagens das comunidades de fãs como um repositório de informações para uma espécie de *focusgroup* permanente. A equipe preferiu manter a parte de comentários do portal como um local para debate entre os fãs, para discutirem os assuntos abordados na série sem que ninguém do programa dissesse o que era certo ou errado, e optou por não responder diretamente aos fãs, mas mostrar que estão atentos a eles ao aproveitar algo dito ou feito por eles no conteúdo da série. (MEDIAMORFOSIS TRANSMEDIA, 2017).

Um fã de Skam da Coreia do Sul (@elli\_skam) começou a desenhar suas cenas de Skam e postar em seu instagram. No primeiro clipe da 4ª temporada, a composição da cena foi feita em homenagem a uma de suas ilustrações (figura 1). (MEDIAMORFOSIS TRANSMEDIA, 2017).

**Figura 1 – Desenho de fã e composição cênica desenvolvida em sua homenagem**



Fonte: vídeo MEDIAMORFOSIS TRANSMEDIA (2017).

Julie gosta de clichês em sua direção, tais como câmera lenta. Quando depois da terceira vez que usou o recurso com o personagem William, os fãs fizeram comentários zombando que já tinham entendido e questionando se ela faria isso pra sempre, ela fez uma nova cena com o efeito colocando na boca do personagem humor e ironia para comentar o fato. Assim pode seguir com sua câmera lenta.

Do mesmo modo, quando houve uma briga entre o casal Noora e William, em que ele a deixou por um bom tempo sem resposta no *whatsapp*, os fãs começaram a ficar tão ansiosos quanto Noora. Davam *refresh* muitas vezes na página pra ver se ele já tinha respondido. Começaram a aparecer teorias analisando a situação. Houve uma empresa de telefonia que fez uma propaganda dizendo que se William tivesse o seu serviço, já teria respondido. Um menino comentou que não conseguia se concentrar em sua prova enquanto William não respondesse. Como uma forma de responder a ele indiretamente, as criadoras colocaram a frase do menino no discurso textual da personagem Eva, em um chat de grupo, trazendo para a personagem a sensação da audiência e colocando sua frase em diálogo com as outras personagens. (MEDIAMORFOSIS TRANSMEDIA, 2017)

As criadoras tiveram o cuidado de que cada personagem imprimisse sua personalidade em suas redes. Noora, por exemplo, é sarcástica e faz piadas com seu grupo de amigas, enquanto Vilde tenta mostrar uma vida perfeita, fazendo exercícios, compras, falando sobre maquiagem e sobre sua suposta vida amorosa maravilhosa. Quando acompanhamos sua jornada na série percebemos que isso não é a realidade, mas é como ela tenta representar sua vida (PORTAL SKAM. Q&A, 2018).

As redes sociais também sempre serviram para a promoção da série, chamando atenção para os personagens ou como meio de compartilhamento entre fãs.

Para a divulgação de Skam, eles decidiram não fazer propagandas tradicionais e deixar que os adolescentes descobrissem a série por si próprios. Traçaram uma estratégia de relações públicas, onde enviaram para alguns dos mil adolescentes que fizeram audição para papéis na série um clipe promocional em primeira mão. Isso criou um senso de lealdade e pertencimento ao programa, assim muitos compartilharam com seus amigos.

Na primeira semana da 1ª temporada, o portal teve 24.682 visitantes únicos. No final da 2ª temporada tiveram 1.262.336 visitantes únicos. (SÉRIE SERIES, 2016)

Outros fatores externos que Julie Andem considerou importantes para o sucesso de Skam foi o fato de vivermos em uma sociedade em que é comum o uso de *smartphones*, o que facilita a recepção e a produção de conteúdo e de estarmos na era do *streaming*, o que permite um maior alcance geográfico e temporal de pessoas, permitindo que a série continue a ser consumida após seu término de exibição. Outro quesito destacado foi estarmos em um mundo mais global, onde é possível que pessoas da China e na Turquia se identifiquem com uma série feita para o público norueguês. (MEDIAMORFOSIS TRANSMEDIA, 2017)

### **A narrativa**

Cada temporada é centrada no ponto de vista de um aluno da escola Niessen (escola tradicional que de fato existe na Noruega), entre eles, uma muçulmana e um menino homossexual.

A primeira temporada tem Eva como protagonista. Uma garota que acabou de entrar no ensino médio e é muito dependente do namorado já que ainda não tem amigos na escola nova e ainda tem inimigas, de desavenças da escola antiga, sobre as quais ainda não se sabe. Ela começa a ser mais independente quando conhece Noora, Vilde, Chris e Sana.

Juntas formam um grupo para o Russ (figura 2). O Russ é uma tradição na Noruega. Os alunos se juntam em grupos de, em geral, 20 a 25 estudantes para comprar um ônibus, que enfeitam e transformam em uma discoteca sobre rodas para fazer festas durante um mês após a formatura. O planejamento do Russ começa logo no início do ensino médio, pois as pessoas precisam arrumar dinheiro e tratar de tudo.

As personagens principais e as perguntas que as criadoras usaram para definí-las são: (SÉRIE SERIES, 2016)

- Eva - ser o que os outros querem que eu seja ou o que eu realmente sou?
- Noora - manter sua moral ou seguir seus desejos?



- Sana - se preocupar com os outros é sua força ou fraqueza?
- Chris - ser um indivíduo livre ou aceitar responsabilidades?
- Vilde - ser alguém *fake* ou um ninguém real

**Figura 2 – Da esquerda para direita: Chris, Vilde, Eva, Noora e Sana**



Fonte: PORTAL SKAM

A ideia inicial para a série era começar com Noora, protagonista da segunda temporada, e tratar de seu caso com William. Mas Julie considerou que era preciso criar uma tensão maior entre os dois personagens. Segundo ela, o público tinha que perceber, na primeira temporada, a garota forte que Noora era, mas que tinha dificuldade de deixar alguém entrar na sua vida. Noora era aquela amiga que sempre dizia que não é preciso fazer o que não se quer, que não se tem que estar com alguém popular e que o importante é se sentir bem consigo mesma. Enquanto as outras garotas queriam ser populares e sair com caras mais velhos, ela não ligava. (PORTAL SKAM. Q&A, 2018)

William também tinha dificuldade em se envolver, mas diferentemente de Noora, que tentava ser sempre correta, William tratava mal e magoava todas as garotas. No final da primeira temporada, vemos que ele começa a se interessar por Noora, mas só na segunda temporada que descobrimos a história de vida difícil por trás de sua armadura. (PORTAL SKAM. Q&A, 2018)

A autora considerou os dois como um par perfeito, opostos que têm algo a oferecer um para o outro. No entanto, nem todos os fãs concordaram, principalmente pelo desejo de continuar a ver Noora como aquela garota forte que não se dobraria para um cara que já fez tantas coisas ruins como o William. E a forma como o romance

começou foi meio chantagista, o que não ajudou muito. No entanto, ao longo dos episódios, William conquistou não só o coração de Noora, como o de muitos fãs, mas, diante de tudo, foi difícil que fosse mantido um consenso a respeito de se William era bom para Noora. Opiniões à parte, Julie diz que seu intuito foi criar uma história com uma jornada ao contrário do que se espera. De uma garota que é forte e independente, mas que precisa deixar as pessoas entrarem em seu coração. Ela tentou mostrar muitas camadas do William para que as pessoas o vissem não só como um babaca. (PORTAL SKAM. Q&A, 2018)

A autora diz que nunca mudaria a jornada de um personagem por conta do público, mas que quando percebia que eles já estavam contando com algo como certo, mudava alguma coisa pequena, o suficiente para gerar uma surpresa.

O protagonista da terceira temporada é Isak. O desejo de que houvesse uma temporada com sua perspectiva surgiu na metade da primeira temporada, quando Julie percebeu o interesse dos fãs pela homossexualidade quando em uma cena na cabana, após um comentário displicente de Jonas zoando que ele era gay pela escolha das músicas no violão, os fãs se mostraram intrigados. (MEDIAMORFOSIS TRANSMEDIA, 2017)

Vale lembrar que essa escolha talvez tenha afastado o objetivo para com o público alvo inicial, mas ajudou a levar skam para outro patamar.

O romance entre Isak e Evan foi uma história de amor que emocionou como um todo a base de fãs e ainda levou mais gente a buscar pela série. Os desafios a serem superados foram além dos clichês esperados, envolvendo conflitos para se encaixar em estereótipos e de como respeitar todos os perfis homossexuais, além de outros tipos de problemas que podem surgir em qualquer tipo de casal e a relação do homossexualismo com a religião e a biologia.

Em 2017, o casal Isak e Evan ganhou o reconhecimento de *casal do ano* pela revista americana de entretenimento *E! Online*, com cerca de 3 milhões de votos. (TEDX TALKS. SKAM, 2017)

Inicialmente, o plano de Julie era fazer 3 temporadas e depois entregar o roteiro e direção para outra pessoa, mas não conseguiu fazer isso, decidindo então fazer mais uma temporada para encerrar a série. Pela popularidade da série, Julie considerou que deveria passar a perspectiva narrativa para Sana, acreditando assim poder contribuir para as garotas muçulmanas da nossa sociedade. A atriz que interpreta Sana, Iman, ser muçulmana foi imprescindível para que se evitasse qualquer compreensão equivocada que a roteirista pudesse ter sobre os anseios das garotas muçulmanas. A maior



dificuldade foi porque não há uma uniformidade de pensamentos, diferentes garotas possuem distintas opiniões. Algumas queriam que se falasse como se sentem socialmente controladas ao usar o Nihab, outras que o usam por escolha própria. Para conciliar essas divergências foi preciso muita pesquisa. (PORTAL SKAM. Q&A, 2018)

De uma forma geral, Skam ajudou a cruzar fronteiras mostrando menos homofobia e tolerância. Muitos fãs relataram que a história de amor entre Isak e Evan os ajudou a assumir sua homossexualidade e a história de Sana, uma garota forte e que enfrenta seus desafios diários com seu Nihab, foi tida como tendo importância para muitas jovens muçulmanas em países como Turquia, Rússia e Estados Unidos. (PORTAL SKAM. Q&A, 2018)

### **Questão do ponto de vista**

Existe uma teoria dos fãs a respeito da mudança de perspectiva a cada temporada implicar na mudança dos outros personagens a partir de como são vistos pelo protagonista.

Quando lhe perguntaram sobre essa teoria em um vídeo, Julie disse que nunca instruiu os atores a atuarem de maneira diferente, mas que é verdade que cada temporada é vista por um personagem diferente, por outro ponto de vista e que, conseqüentemente, isso acaba por alterar a forma com que os personagens interagem. Ela acredita que a possível mudança na atuação pode ocorrer pelo ator perceber que precisa alcançar um outro nível emocional para seu personagem. (PORTAL SKAM. Q&A, 2018)

Ainda que não tenha sido proposital, talvez só o fato do roteiro eleger um olhar, já acabe influenciando no que é escrito para os personagens, ainda que de modo inconsciente, pelo que pareceu. Talvez isso naturalmente tenha contribuído para uma diferença nos demais personagens.

Trazendo para o artigo um pouco da minha própria experiência com a série, eu vi todas as temporadas sem ler ou ver nada sobre, pois não queria sofrer influências externas na minha percepção. Preciso concordar com muitos fãs com a estranheza que as mudanças de perspectiva me causaram em relação a alguns personagens. Eva, por exemplo virou quase uma “louca perdida” quando deixou de ser protagonista, já a personagem de Vilde se manteve mais coesa em todas as temporadas, mas ela não protagonizou nenhuma. Mas queria me ater às mudanças da personagem Noora, que foi primeiramente a personagem que mais gostei. Se pensarmos em sua trajetória por

completo, fazendo um arco de todas as temporadas, parece que houve uma certa inconstância na construção da personagem.

Na primeira temporada Eva a vê como uma menina *super cool* e dona de si. Na segunda temporada, que temos o seu próprio ponto de vista, já não a vemos tão forte assim, mas confesso que, apesar de isso ter incomodado muitos fãs, nem me incomodou tanto, uma vez que era o momento de focar os seus drama e inseguranças. Na terceira temporada, na visão de Isak, ela parece uma chata que só sabe reclamar e na quarta, não sabemos o que se passa com ela, fazendo-a parecer uma amiga omissa.

Analisando a jornada completa dos personagens da série, parece que essa divisão de ponto de vista por temporada gerou inconstância para o desenvolvimento dos personagens.

Talvez essa mudança de percepção dos personagens funcionasse melhor se a divisão fosse mais episódica do que pela temporada completa ou se a personalidade de cada personagem tivesse sido mantida mais constante apesar do ponto de vista. Ainda que explorar como cada personagem vê os outros também possa ser uma premissa interessante. Ou talvez o problema tenha sido porque claramente não havia um arco prévio de desenvolvimento para os personagens desenvolvido. A série começou totalmente como uma obra aberta e, pelo que me pareceu, sem saber onde queria chegar.

Essa mudança de perspectiva também me atrapalhou no início da terceira temporada, pois como a visão passou a ser a de Isak, o relacionamento que eu havia desenvolvido com aquele grupo de 5 amigas se perdeu um pouco. Era como se eu quisesse saber delas e no lugar me obrigassem a saber dele. Somava-se a isso o fato de que eu não tinha uma maior simpatia pelo personagem, pois me parecia meio mesquinho e, já tinha de propósito contribuído para estragar o relacionamento do casal Eva e Jonas, na primeira temporada, que eram seus melhores amigos.

Ao longo da temporada, acabei me reconectando com a série, até porque a história de amor entre ele e Evan foi muito bem apresentada, explorando também vários subtemas interessantes. No fim acabei melhorando a minha simpatia pelo Isak, mas fiquei feliz pela quarta temporada ser sobre a Sana, porque assim, além de gostar da personagem, ia poder voltar a estar com o grupo das meninas.

Faz sentido que essas diferenças aconteçam uma vez que sempre se sabe de outros personagens a partir do ponto de vista de quem narra, mas me questiono se essa divisão contribui para o arco da série. Ou se o mais importante seria valorizar a relativização das construções dos personagens.

Na série *The Affair* também temos mudanças de pontos de vista, mas acredito que lá tenha funcionado melhor. Como o episódio é dividido em duas partes, onde temos os mesmos momentos narrativos ou momento narrativos consecutivos representados a partir de diferentes pontos de vista no mesmo episódio, essas perspectivas não abalam a construção dos personagens. A série conta a história do caso de amor extraconjugal entre Noah e Alison através de seus próprios relatos, na primeira temporada, e também de seus conjugues, a partir da segunda temporada.

A história é narrada após, aproximadamente, dois, três anos do desenrolar dos eventos representados, sendo assim, sofrem não só a influência de suas perspectivas, mas também à ação da memória e todos os mecanismos aos quais esta recorre para preencher lacunas e criar coerência, além de suas falhas.

Em um primeiro momento, ouvir as duas histórias faz parecer que um dos dois está mentindo, mas entendendo a narrativa como passível de ter sido reconfigura pela construção da memória, podemos entender que essa é a legítima forma com que cada um se lembra do fato. As diferenças presentes nos relatos não buscam um senso de verdade, mas antes um senso de visão. Ainda que em alguns momentos possamos saber pela palavra de outros quem está mais perto da realidade.

Ao longo da série acompanhamos a trajetória de cada personagem em cada uma das visões. As diferenças de percepção assim não são capazes de abalar a identidade do personagem. Imaginamos que na realidade a personalidade real de cada um deve estar em algum lugar entre cada perspectiva, mas todas as construções se prolongam no tempo coexistindo de maneira até natural.

## **Conclusão**

Por ser uma série local que se tornou um sucesso global, Skam acabou por exportar os valores culturais noruegueses para o mundo.

Acredito que tenha sido sensata a forma escolhida de deixar a opção para a audiência de ver o programa em tempo real, tendo uma experiência super imersiva na trama, podendo acompanhar também as redes sociais dos personagens, ou ver um episódio no fim da semana completo e de maneira fácil.

Na Noruega, dentro de seu público alvo, Skam superou a audiência de *Game of Thrones*. (MEDIAMORFOSIS TRANSMEDIA, 2017)

Parte do sucesso provém da seriedade e delicadeza com que foram tratados temas realmente relevantes para sua audiência. Muitos fãs já relataram em suas redes sociais como Skam os ajudaram a enfrentar sua própria vida.

Ao redor do mundo, fãs continuam vendo as adaptações como uma forma de manter o contato com um conteúdo que os tocou. É interessante notar que muitas vezes essas adaptações acabam por preencher lacunas que muitas vezes são preenchidas pelas *fanfictions*. Fãs que não gostaram do desfecho original da personagem de Eva, por exemplo, estão quase fazendo campanha para que na adaptação ela fique com o personagem correspondente ao de Chris Penetrator ou que tenha uma relação lésbica com Noora.

O conteúdo estando presente na internet, de maneira legal e ilegal, permite que novos fãs ainda tenham acesso a série e que sua comunidade continue crescendo, ainda mais com as adaptações conquistando o público de outros países.

## Referências

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. 2. Ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry. Transmedia 202: Further Reflections. *Confessions of an Aca-Fan: the Official Weblog of Henry Jenkins*, 1 ago 2011. Disponível em: <[http://henryjenkins.org/2011/08/defining\\_transmedia\\_further\\_re.html](http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html)>. Acesso em: 20 jan. 2014.

TEDEBRING, Edvin. SKAM - *Enbra serie ellerettutmärkttransmediafenomen? Enstudie om RKKs framgangsrikatransmediaproduktion SKAM*. Projeto de Licenciatura em Produção de Mídia Digital no Mestrado Umea: UmeaUniversity: 2017.

## Vídeos:

MEDIAMORFOSIS TRANSMEDIA. *SKAM Case Julie Andem / Mari Magnus - ENGLISH - Mediamorfosis 2017*, Publicado em 26 de out de 2017 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i6gCzxrtIPs>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

PORTAL SKAM. Q&A / *Julie Andem e Mari Magnus [16/09 - São Paulo, Brazil*

Publicado em 10 de jan de 2018. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=caTZc\\_DNv\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=caTZc_DNv_0)>. Acesso em: 24 jun. 2018.

SÉRIE SERIES. *Case study: Skam & #hashtag*, Publicado em 30 de set de 2016

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-quRTMXfd2k>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

SKAM SERIESABLE. *The Problematic Elements in Skam*, Publicado em 6 de mar de 2018. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_uz4Zn5bSlE](https://www.youtube.com/watch?v=_uz4Zn5bSlE)>. Acesso em: 24 jun. 2018.

TEDX TALKS. SKAM -*Everything is love / Håkon Moslet / TEDxArendal*,

Publicado em 17 de out de 2017. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=qTsruyZ1HEw>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

Sites e redes sociais:

PORTAL SKAM. *Facebook*. Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/PortalSkam/>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

\_\_\_\_\_. *Internet*. Disponível em: <<http://portalskam.com>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

\_\_\_\_\_. *Twitter*. Disponível em: <<https://twitter.com/portalskam>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

SKAM WIKI. *Internet*. Disponível em: <[http://skam.wikia.com/wiki/Skam\\_Wiki](http://skam.wikia.com/wiki/Skam_Wiki)>. Acesso em: 24 jun. 2018.

---

<sup>i</sup>Shipagem vem do termo shipar, uma adaptação do termo em inglês ship que vem de *relationship* significa torcer. A ideia é juntar os dois nomes de um casal em um único nome. Pega-se o início do nome de um e junta-se com o final do nome do outro. Assim, Evan mais Isak fica Evak.

<sup>ii</sup>Livre tradução de: *Skam aims to help 16-year-old girls, strengthen their self-esteem through dismantling taboos, making them aware of interpersonal mechanisms, and showing them the benefits of confronting their fears*. (SÉRIE SERIES, 2016)

## **Música no audiovisual, produção de identidades e do espaço a ser consumido\***

Ana Teresa Gotardo \*\*

### **Resumo**

Este trabalho visa compreender o papel da trilha sonora, mais especificamente da música que a compõe, na produção de sentidos sobre identidades e sobre a marca-cidade, assim como na construção das emoções acerca dos sujeitos e dos espaços representados em documentários de televisão produzidos por estrangeiros por ocasião da realização dos megaeventos esportivos no Rio de Janeiro. Para tanto, desenvolve uma breve revisão bibliográfica e análise crítica do episódio *Peace* da série documental *Welcometo Rio*, exibida pela BBC em 2014. Na produção audiovisual das redes de televisão internacionais sobre a cidade, a trilha sonora também entra em cena na construção desses imaginários, produzindo sentidos sobre os sujeitos documentais e o espaço a ser consumido.

**Palavras-chave:** música; documentários; televisão; marca Rio; imaginários.

### **Introdução**

Nos últimos anos, o Rio de Janeiro esteve sob os olhos do mundo. Especialmente após a eleição da cidade como sede dos Jogos Olímpicos e do Brasil como sede da Copa do Mundo, e com a reconfiguração da imagem da cidade em decorrência dos megaeventos por meio de técnicas de *city branding*, multiplicou-se o número de documentários televisivos produzidos por redes de televisão estrangeiras sobre a cidade. Esses produtos audiovisuais buscavam não apenas “desvelar-nos” enquanto outro, mas, em consonância com o discurso de reconstrução da marca-cidade, contribuíam também para a construção de uma sensação de segurança para a chegada de turistas, o consumo da cidade e dos megaeventos (GOTARDO, 2016).

As mudanças políticas e econômicas vividas no país a partir de 2013 reverberaram na mídia internacional e deram início a uma série de questionamentos a respeito da imagem de “perfeição” construída mercadologicamente, com o envolvimento de diversos agentes e grande adesão da mídia. Inicia-se, então, um processo de deslocamentos das narrativas documentais da televisão internacional,

---

\* Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos durante o XV PoscomPUC-Rio, de 6 a 9 novembro de 2018.

\*\*Doutoranda em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ. Mestree em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ (2016). Especialista em Marketing Estratégico pela PUCRS (2008). Bacharel em Comunicação Social – Relações Públicas pela UFRGS (2004). E-mail: aninhate@gmail.com.

promovendo o que pode ser entendido como uma “desconstrução” da marca-cidade. Com as narrativas midiáticas pré-olímpicas desenvolvidas em torno do medo da violência e da epidemia do vírus zika e, posteriormente, as mudanças políticas e a atual crise financeira pela qual passa o estado do Rio de Janeiro, com a já prevista “falência” do projeto das UPPs (podemos incluir também as jornadas de junho 2013 e as narrativas pré/anti-copa), questionam-se a cada dia os problemas relacionados a esse projeto de “cidade mercadoria”, “cidade global”, seus rumos, seus interesses, a quem serve, seus impactos, dentre outras problematizações.

Na produção audiovisual das redes de televisão internacionais sobre a cidade, a trilha sonora entra em cena também na construção desses imaginários, produzindo sentidos sobre os sujeitos documentais e o espaço a ser consumido. Nesse sentido, este trabalho visa, por meio de uma breve revisão bibliográfica e análise crítica do episódio *Peace* da série documental *Welcometo Rio* (exibida pela BBC em 2014), compreender o papel da trilha sonora, mais especificamente da música que a compõe, na produção de sentidos sobre identidades e sobre a marca-cidade, assim como na construção das emoções acerca dos sujeitos e dos espaços representados.

### **A trilha sonora e suas narrativas musicais**

A presença de intervenções sonoras existe desde o surgimento do cinema, por meio dos acompanhamentos musicais ou de dublagens ao vivo feitas atrás da tela (CARVALHO, 2007; SBABO, 2017). A partir do momento que o cinema torna-se falado (em oposição a tornar-se “sonoro”, já que o é desde seu surgimento), em 1927, entende-se que ele é construído em duas bandas da película: a sonora e a visual. A banda sonora é conhecida como “trilha sonora” e é composta por elementos como música, efeitos sonoros (tais como ruídos e outros sons) e voz, integrando a linguagem cinematográfica (CARVALHO, 2007). Nesse sentido, “a trilha sonora [...] participa da articulação e da organização da narrativa cinematográfica compondo um elemento de sua montagem. E desse modo, a percepção filmica é ‘áudio (verbo) visual’ e permite numerosas combinações entre sons e imagens visuais” (CARVALHO, 2007:2).

O sincretismo das linguagens sonora e imagética no audiovisual, especialmente no cinema documental, foi por muito tempo pouco explorado (SBABO, 2017), ou objeto de uma crítica cotidiana que ignorava ou até mesmo não compreendia a materialidade sonora do cinema (CARVALHO, 2007). Nos últimos anos, no entanto, há um emergente interesse acadêmico pelo campo (MIRANDA, 2016; COSTA, 2013), especialmente no que diz respeito a estudos que contemplem a materialidade da música



(e da trilha sonora, de forma mais ampla), na construção de sentidos no audiovisual, compreendendo imagem e som como elementos integrantes do mesmo valor, e não como se o som fosse apenas um acessório da imagem. Cresce o entendimento de que se faz necessário explorar os sentidos construídos pelo som no audiovisual.

A produção científica sobre a sincronização das imagens com os sons no cinema (e que usaremos aqui para os produtos audiovisuais de televisão) segue modelos teóricos relacionados à semiótica, à linguística, a estudos da psicologia aplicada à música e a técnicas cinematográficas (BAPTISTA, 2007). Os estudos clássicos / dominantes a respeito do tema trazem a abordagem de uma “impressão da realidade”, de convenções que visam

espacializar os elementos sonoros oferecendo-lhes correspondentes na imagem visual, o que garante uma combinação redundante e simplista. Esta concepção de trilha sonora respeita a linearização da narrativa e de seu impacto dramático para a obtenção dos efeitos realistas e da mobilização emocional do espectador. (CARVALHO, 2007:2)

O entendimento de que a música também tem funções narrativas dentro dos filmes tem em seu expoente o trabalho de Claudia Gorbman. A autora propõe que, “ao favorecer os elementos narrativos do filme, a música típica do cinema narrativo clássico permanece a maior parte do tempo ‘transparente’ e imperceptível para o espectador”, contribuindo para um processo de “sutura” narrativa (MIRANDA, 2011). Ángel Rodríguez, por sua vez, considera que a linguagem audiovisual é uma organização da imagem e do som feita artificialmente de forma a transmitir ideias e/ou conceitos que deve ser ajustada à capacidade humana de percepção e interpretação, ou seja, engloba uma vontade prévia do enunciador com a cultura iconográfica, literária e dramática da civilização atual, e tem como característica a capacidade de simulação (ou dissimulação) do real, buscando expor uma ideia ou situação que seja “a mais parecida possível com a realidade” (MARQUES, 2016:798). Marques (2016:802) salienta ainda que, tal

[...] como atesta Rodríguez (2006, p. 278): “o áudio não atua em função da imagem e dependendo dela; atua como ela e ao mesmo tempo que ela; nossos ouvidos não dependem de forma alguma de nossos olhos para processar informação; atuam em sincronia e em coerência com eles”. Acrescentaríamos à “sincronia” e “coerência” pontuadas pelo autor, que o som pode atuar em desconexão com a imagem, com o intuito de causar outros efeitos de sentido, negando-a ou ironizando-a, por exemplo. Portanto, se outrora a análise de imagens era tecnicamente mais fácil, deixando o som à deriva de interpretação, atualmente com o recrudescimento de novos artefatos e técnicas, os quais resultam em maior facilidade para trabalhá-lo, não cabe mais colocar o visual à frente do sonoro em pesquisas que tomam o audiovisual como objeto analítico.

Assim, é possível afirmar, tal como Sbabo (2017), que a sincronização de sons e imagens é capaz de gerar diversos efeitos de sentidos nos espectadores, levando-os a

estados passionais, e que sua compreensão no contexto do audiovisual é essencial para a análise mais completa da produção de sentidos, entendendo que não deve haver uma hegemonia da visualidade. Nesse mesmo sentido, Born (2013) aborda o crescimento dos estudos do som nas ciências humanas e sociais como parte de uma “crítica à visualidade” que visa contestar a produção do conhecimento baseada na hegemonia do visual, em textos e em modelos representacionais com uma metodologia que propõe “ouvir a cultura” como forma de compreender essa cultura de forma mais profunda e traçando elos entre som e espaço (o desenvolvimento do conceito de “paisagem sonora”, segundo a autora, se dá nesse contexto). Não se trata, contudo, ainda segundo a autora (BORN, 2013), de uma dicotomia entre visão e audição, mas de desenvolver estudos interdisciplinares entre os sentidos, englobando os estudos do som e a antropologia dos sentidos.

Embora a autora traga esse viés antropológico para seus estudos, é possível fazer uma relação entre seu trabalho e o estudo do audiovisual. Se considerarmos, como diz Born, que a música é uma forma de mediação social, do som e do espaço, “seja na perspectiva de sua capacidade de engendrar modos de ser público e privado, sua constituição de formas de subjetividade e personalidade, sua ressonância afetiva ou sua incorporação na dinâmica capitalista de mercantilização e reificação” (BORN, 2013:7), podemos considerar que ela também o é no audiovisual, quando atua na produção sentidos sobre essas questões. Mas, no caso específico dos documentários de televisão produzidos por estrangeiros, a música está inserida em um produto veiculado por um meio de comunicação de massa, a televisão, ou seja, em “uma estrutura produzida e sustentada através da articulação de momentos distintos, mas interligados – produção, circulação, distribuição / consumo, reprodução” (HALL, 2013:428). O objeto, neste processo “é composto por significados e mensagens sob a forma de signos-veículo de um tipo específico, organizados, como qualquer forma de comunicação ou linguagem, pela operação de códigos dentro da corrente sintagmática de um discurso” (HALL, 2013:429).

Tal como Vila (2014), entendo que o processo de construção de identidades é discursivo, considerando que o discurso “é toda prática que carrega e confere significado” e que “as práticas musicais (e, em geral, quaisquer práticas culturais) também são consideradas discursos com capacidades identitárias precisas” (VILA, 2014:18). E, considerando, ainda como o autor, que os processos de identificação não estão ligados apenas de uma base discursiva, mas também a uma origem narrativa, é necessário apontar que esta é uma forma específica de discurso e que

[...] permite a compreensão do mundo ao nosso redor de determinada forma que ações humanas são relacionadas umas com as outras e adquirem significado devido ao seu efeito na realização de objetivos e desejos. Em outras palavras, [...] a narrativa seria uma das mais importantes formas cognitivas que os seres humanos têm para entender a causalidade das ações dos agentes sociais. (VILA, 2014:17)

Os produtos audiovisuais são discursos e, mais especificamente, são também narrativas. As músicas que compõem a trilha sonora desses produtos audiovisuais também atuam no processo de construção de sentidos e, assim, também possuem sua função narrativa e discursiva, com uma particularidade importante: sua grande capacidade interpelatória, “porque ela[s] trabalha[m] com experiências emocionais intensas, experiências que são muito mais poderosas que aquelas produzidas por outros artefatos culturais” (VILA, 2014:22). Embora o autor faça essa diferenciação comparando, por exemplo, música com televisão, é necessário questionar o quanto dessa capacidade interpelatória da música é usada na construção de sentidos do audiovisual, especialmente neste momento em que emergem estudos nesse sentido, conforme já abordado anteriormente.

Na articulação desses pensamentos com a ideia de materialização das identidades pela música e desta como mediadora (BORN, 2011), é necessário observar (em recorte para este estudo, tendo em vista que o trabalho da autora traz mais questões para debate) que a música, (1) embora não tenha essência material, possui materialidade (e talvez, poderíamos dizer, se “materialize”, de certa forma, com certa intenção, nas imagens do audiovisual); e (2) a mediação da música se dá bilateralmente nas relações sujeito-objeto, na medida em que condiciona e gera subjetividades e sociabilidades humanas, mas também é construída discursivamente e nas práticas sociais. A partir dessas observações a autora salienta que

[...] se a música gera uma miríade de formas sociais, ela requer uma análise social que englobe quatro planos de mediação social. No primeiro plano, a música produz suas próprias relações sociais diversas - nas socialidades íntimas da performance e da prática musical, nos conjuntos musicais e na divisão musical do trabalho. No segundo, a música evoca e anima comunidades imaginadas, agregando seus ouvintes a coletividades virtuais e públicos baseados em identificações musicais e outras. No terceiro plano, a música é atravessada por formações mais amplas de identidade social, das mais concretas e íntimas às mais abstratas das coletividades - a refração musical das relações hierárquicas e estratificadas de classe e idade, raça e etnia, gênero e sexualidade. No quarto, a música está ligada às formas sociais e institucionais que fornecem os fundamentos para a sua produção, reprodução e transformação, seja patrocínio de elite ou religiosa, mercado ou troca não mercantil, arena de instituições culturais públicas e subsidiadas ou economia cultural do capitalismo. (BORN, 2011:378)

Por fim, a autora ainda desenvolve três argumentos em relação à capacidade da música de mediar e mobilizar formações identitárias. O primeiro diz respeito ao fato de

que as socialidades engendradas pela performance musical são atravessadas por relações sociais mais amplas; o segundo, relacionado ao segundo plano de mediação social, “as comunidades musicalmente imaginadas podem reproduzir ou memorizar formações de identidade existentes, gerar identificações puramente fantasiosas ou prefigurar formações de identidade emergentes forjando novas alianças sociais” (BORN, 2011:381); e o terceiro trata da interação entre o segundo e o terceiro planos da mediação social: o gênero é o mecanismo primário para a articulação de comunidades e identidades, considerando as relações sociais mais amplas e sistemas de gênero musical.

Há que se estabelecer, aqui, que os trabalhos de Born e Vila estão ligados às sociabilidades (em um sentido mais antropológico), mas que tento, aqui, entendê-los também dentro do processo de construção narrativa de documentários de televisão produzidos por estrangeiros e exibidos por redes internacionais por ocasião da realização dos megaeventos esportivos no Rio de Janeiro. Embora haja um deslocamento no objeto de estudo, entendo que é possível observar as questões dos autores aqui destacadas na medida em que os produtos audiovisuais também são artefatos da cultura que atuam na produção de sentidos, de localidades, de alteridades em um momento de consumo da cidade do Rio de Janeiro, de (re)construção de sua marca, de uma marca-cidade que se pretende mercadoria global.

### **Música e a produção de sentidos em *Welcometo Rio***

Como exemplo para essas associações, trago a série documental *Welcometo Rio*, produzida pela emissora inglesa BBC e veiculada na última quinzena de junho e primeira semana de julho de 2014 (durante a Copa do Mundo no país), cujo objetivo era explorar “as favelas do Rio e a campanha militar do governo para arrancar os traficantes de drogas do controle” e revelar “a verdade sobre a vida dentro das famosas favelas do Rio, por meio das vidas das pessoas que moram lá”. É composta por três episódios: *Peace*, *War* e *Ingenuity*, com pouco mais de 58min de duração cada. A série aborda, respectivamente, uma favela pacificada, uma não-pacificada (controlada por traficantes – em detrimento da escolha de uma favela controlada por milícias) e a busca de alternativas à pobreza, tendo como foco a preparação do país para a Copa do Mundo e Jogos Olímpicos, e considerando que “a pacificação ameaça todo o modo de vida das favelas, criando novos problemas mesmo que resolva os antigos”.

Para este artigo, abordarei questões relacionadas ao primeiro episódio da série: *Peace*. A narrativa gira em torno da vida de dois personagens: o primeiro, Rocky, é um carregador (de objetos, principalmente, mas também de pessoas com dificuldades

de locomoção). O segundo, Acme, é um grafiteiro (artista premiado internacionalmente com muitos trabalhos nas ruas do Rio de Janeiro, no entanto, isso não parece estar claro no episódio). Suas histórias de vida são contadas destacando o antes e o depois da pacificação. O episódio ainda acompanha o trabalho do BOPE – Batalhão de Operações Especiais na implantação das UPPs. Dentro deste contexto de construção da marca-cidade, dramas pessoais são explorados, buscando estabelecer uma relação emocional e afetiva desse “outro” com o espectador.

[...] a figura do outro cultural – o indivíduo que é definido por quão longe está do mundo da vida ou a subjetividade do espectador – emerge como um objeto particularmente convincente de desejo no documentário. Isso pode se materializar de diferentes maneiras. [...] Alternativamente, o desejo pode assumir a forma de uma antecipação para possuir ou assimilar o outro através do conhecimento, ou para observar / experimentar, à medida que a narrativa progride, seu triunfo ou fracasso. Tudo isso assume um tipo de sentimento para o outro. Isto muitas vezes se apresenta como empatia, mas não exclusivamente – também pode assumir a forma de desgosto, esperança ou medo. O desejo espectador também pode ser dirigido como uma esperança para algum tipo de transformação no mundo do documentário e, portanto, no mundo do ator social representado. (SMAILL, 2010:17)

Exibido pela BBC Two, que se apresenta como um canal de voltado a “programas factuais [...], incluindo artes, história, ciência e documentários de interesse humano”, o programa segue certos estilos “clássicos” da narrativa documental, como por exemplo, a presença da narração em voz *over*, ao mesmo tempo em que busca mais “participação” dos personagens, por meio da enunciação em primeira pessoa, inclusive na narração.

Na página da BBC destinada ao episódio (BBC, 2014), encontramos os créditos das músicas utilizadas em sua trilha sonora, que foram decupadas de forma a compreender o gênero associado à música e a qual contexto imagético/narrativo se refere:

**Tabela 1 – Decupagem: contexto do documentário, música e gênero musical**

Contexto do programa	Autor - Música	Gênero <sup>i</sup>
Abertura	Yaiza Varona - Olinda 60's	samba
Apresentação da cidade e dos preparativos para os megaeventos	Mozart - Turkish March	clássica
Apresentação do filho adolescente de Rocky	Oliver Ledbury - Empty City	Sparse, mysterious soundscape with flugelhorn, wood bass & drone
Rocky interagindo com pessoas na rua (asfalto), com uma certa malandragem	Tim Garland - freeway beat	Solid 60's cruising jazz
Rocky sobe as escadas carregando uma geladeira, escadarias infinitas	Tina Guo - Sanctus	new age?

Rocky organiza o trânsito na entrada da favela	Barker & Lomax - Little Nemo	rock?
Apresentação de Acme, falando que ele cresceu entre traficantes	Verdi - Les vèpressiciliennes	clássica
Apresentação do programa de pacificação e do Bope	Rap das Armas, MC Júnior e MC Leonardo	funk
Treinamento do Bope (artes marciais)	Paris Dreamer - Bob Bradley, Lincoln Grounds	Vintage quirky Parisian waltz with magic, mystery, comedy & romance
Bope invade uma favela	Pete Masitti & John Andrew Barrow - Farewell	rock
Cenas aéreas da favela após corte seco da invasão do Bope	Hallelujah Chorus	clássica
Felipe empina pipa em prisão domiciliar pelo tráfico, solidão	Oliver Ledbury - Empty City 3	Solo, nocturnal jazz flugelhorn
Sobre a relação dos moradores das favelas com os traficantes	Afro Cuban Groove - Bill Bruford	Solo drum groove with an Afro Cuban feel in 7/4
Sobre os custos das obras na cidade	Afro Cuban Groove - Bill Bruford	
Sobre a gentrificação no morro	Last Dance - Tim Garland	Classic, early jazz with lazy trumpet leading clarinet, trombone & banjo
Sobre o turismo no morro e a especulação imobiliária, Rocky e o amor ao futebol	Swing Thing - Christopher Ashmore	Fun New Orleans big band
Torcida fala palavrões durante jogo de futebol, com ápice no gol	Lohengrin - Richard Wagner	clássica
Rocky desce o morro para fazer um "dinheiro fácil" procurando lixo na zona sul - apresentação da riqueza da zona sul	Glory to the god in the highest	clássica
Rocky recolhe televisões do lixo	Down Orange Street - Crispin Taylor, Ernie McKone, Toby Baker	ska?
Vascomóvel e o sonho impossível de Rocky. O risco do Bope. Morte no Bope.	The cuckoo in the depth of the forest - Arthur Fiedler, Leo Litwin, Samuel Lipman, Martin Hoerman, Boston Pops Orchestra	clássica
Encontro de policiais do Bope para "relaxar"	(não identificada ainda, talvez "Farewell")	rock
Introdução para o trabalho "heróico" de Rocky: carregar uma mulher que não pode andar	(não identificada ainda)	clássica
Amanhece na favela, Acme tenta mobilizar as pessoas para acabar com as demolições	Tequila - The Champs	rock 50's



<i>The government tread a fine line between helping and interfering.</i>	Peer Gynt Suite n.1 - Anitras Dance - Edvard Grieg	clássica
Sobre os protestos anti-copa	Impressions of Twilight - Tim Devine, Francisco Renno	Haunting, beautiful & nostalgic classical romantic solo piano
Felipe trabalha duro e Rocky tem esperança em deixar um legado ao filho, Rocky encerra sua loja de produtos usados a mando da polícia e tenta vender seu material na zona sul.	Clair de Lune - Claude Debussy	clássica
Acme desce o morro para fazer um grafite, polícia acompanha / interrompe / questiona	Alley Catz - Barrie Gledden, Richard Lacy, Richard Kimmings	Tom tom swing jazz groove with cool guitar & Rhodes melody
Acme termina seu painel, favelas e polícia “talvez tenham mais em comum do que imaginam”	Royale St. - Keith Nichols	jazz
Morte do subtenente Gripp	The cuckoo in the depth of the forest - Arthur Fiedler, Leo Litwin, Samuel Lipman, Martin Hoerman, Boston Pops Orchestra	clássica
Rocky anda pela orla no Vascomóvel	Galloping Home– Tema de “The Adventures Of Black Beauty” - London String Chorale	Clássica?
Encerramento	Voodoo Nights - Keith Nichols	Medium tempo Creole jazz complete with tom-toms and fluid clarinet

Fonte: tabela elaborada pela autora com base em dados extraídos de BBC Two, Audio Network e Welcometo Rio (2018).

É interessante observar como o episódio é dominado musicalmente por temas clássicos e jazz. Na abertura do programa, o samba, um estereótipo musical da cidade, é apresentado como fundo de imagens que compõem os mais sólidos clichês da cidade: um *travelling* que passa sobre a mata, sobre a favela e que termina em um panorama de um bairro nobre da zona sul, com a praia e o Pão de Açúcar ao fundo, talvez no intuito de garantir a compreensão sobre o território a que diz respeito o documentário. Nesse sentido, portanto, poderíamos inferir que as músicas, nos documentários de televisão produzidos por estrangeiros, podem ser usadas para garantir entendimento por meio dos estereótipos que carregam.

Mas, se entendermos que músicas também são narrativas e, portanto, carregam sentidos, elas também são centrais na construção de imaginários no documentário,



afinal, produz-se um efeito ao se colocar como trilha sonora *HallelujahChorus* na chegada da polícia a uma favela pacificada e outro quando se coloca um rock mais pesado quando o Bope invade o território. De um lado, a “força” ou “opressão” policial, caracterizada pelo rock que acompanha homens fortemente armados em cenas noturnas dentro de um caveirão, em sons/imagens que produzem sentidos de um caminho para a guerra (reforçando efeitos de sentido do filme *Tropa de Elite*, cuja trilha sonora é revisitada em outro momento do documentário); de outro, a polícia que chega em carros de passeio em cenas diurnas, acompanhada por uma música clássica com um sentido de “finalmente chegou a solução”. Se invertêssemos a trilha sonora das duas passagens, certamente teríamos a produção de outros sentidos. Assim, os significados que as músicas carregam são essenciais para o entendimento/identificação/reafirmção das “verdades” construídas em relação às intervenções urbanas, e em especial ao Programa de Pacificação, realizadas na cidade “em nome do esporte internacional”, tal como mencionado na narração.

Em relação ao domínio das músicas clássicas e jazz, é necessário esclarecer que, de acordo com Miranda (2011), o uso do gênero clássico faz parte da história do cinema desde antes da sincronização entre som e imagem, sendo composta tanto por melodias do repertório erudito quanto por peças originais, organizadas de acordo com possíveis situações dramáticas. Há, inclusive, o termo leitmotiv – “uma técnica de composição, sobretudo da ópera wagneriana, que articula motivos musicais com ideias narrativas diversas, o que resulta em uma lógica sintática que não necessariamente prioriza a forma musical em si – em detrimento das necessidades dramáticas do texto” (MIRANDA, 2011:23). A autora reitera que, embora haja, a partir dos anos 1960, um maior uso de compilações de música popular no cinema,

modelo clássico hollywoodiano é constantemente revisitado. Principalmente por autores que, como KathrynKalinak (1992) e AnahidKassabian (2001), refletem, mesmo que por caminhos bem distintos, sobre a persistência de determinados padrões, que não apenas abundam no cinema, mas na televisão, nos jogos eletrônicos, na internet e em outros meios audiovisuais. (MIRANDA, 2011:27)

Embora o uso da música clássica seja um modelo, é possível também inferir que ela atribui sentidos à cidade que se prepara para os megaeventos: tal como nas orquestras, onde muitos instrumentos devem estar em sintonia para que a música seja tocada, na construção da cidade-mercadoria há múltiplos agentes que devem “operar” de forma consoante para seu funcionamento. Os preparativos da cidade para receber os jogos, a arte/o trabalho como salvação em meio ao tráfico, a chegada do “ordenamento”

policial na favela, o “futebol-arte” (e a ironia com os palavrões da torcida), a riqueza da zona sul da cidade, o sonho, o heroísmo, a “retomada” do território da favela pelo Estado, os protestos anti-copa e a violência policial, a esperança no futuro dos jovens, o triunfo do personagem principal da série, são algumas das representações acompanhadas pela música clássica no episódio e compõem tanto um leque de imaginários sobre os supostos “benefícios/legados” da realização dos megaeventos na cidade quanto possíveis deslocamentos na produção de sentidos sobre esses imaginários – por exemplo, ao mostrar a violência policial na repressão das manifestações anti-copa, passagem que é exibida no documentário como uma luta dos moradores da favela contra as demolições promovidas pelo estado (e, portanto, como uma luta pelo direito à moradia e à ocupação daquele território que, nos próprios termos do documentário, pertence a seus moradores).

Outro ponto interessante para observação é em relação às músicas que acompanham o Bope. A apresentação da corporação é feita com acompanhamento do *Rap das Armas*, música do início da década de 1990 que também foi tema do filme *Tropa de Elite* em 2007. Única música nacional presente na trilha sonora do documentário britânico, a música é uma denúncia contra a violência (inclusive policial) e o poder bélico. No filme brasileiro, é tocada logo na primeira cena, um baile funk na favela – ou seja, relacionada a um território específico. No documentário, ela é usada para apresentar o Bope<sup>ii</sup> e o programa de pacificação: há, portanto, um deslocamento do “território” do funk, que sai da favela para atribuir sentidos a um poder institucionalizado de “segurança”. Vale salientar, ainda, que no filme o Bope é identificado pela música *Tropa de Elite*, um rock da banda Tihuana.

O rock também é um gênero associado à corporação: tanto em um momento de “guerra” (a preparação dentro do caveirão para a invasão de uma favela), como já abordado acima, como em um momento de descanso – quando os policiais se encontram para “relaxar” após a morte de um colega. Os sentidos de força e luta presentes nos textos e imagens parecem ser corroborados pela música “pesada”: sujeitos que matam e morrem no exercício de sua função, “em nome do esporte internacional”. Curiosamente, no entanto, uma valsa rege as cenas de treinamento da corporação, e seus golpes são construídos como passos de dança, o que poderia ser um misto de ironia com leveza, já que o episódio, apesar de demonstrar a força dos policiais, também busca construir empatia pelo Bope, pelas pessoas que o compõem e pelo programa de pacificação (GOTARDO, 2017).

No processo de construção de empatia com o Bope, a música clássica tem papel central. Desde a entrada na favela do carro da polícia ao som de *HallelujahChorus*, como se esse local estivesse, agora, em “salvação” (o poder público que simboliza a ordem e a “civilidade”), até quando se constrói a fragilidade desses sujeitos pela morte: “Os políticos que decidiram que a pacificação é a resposta para o Rio não são os que arriscam suas vidas marchando no território do traficante de drogas. Essa honra recai para o BOPE e eles estão se tornando vítimas”, diz a narradora enquanto imagens de policiais andando calmamente em meio ao mato e do enterro de um policial são exibidas ao som de *The cuckoo in the depth of the forest*. A mesma música é tocada 15min depois, quando a morte do subtenente Gripp, principal personagem da corporação no episódio, é anunciada.

Desta forma, observa-se que a música (ou a materialidade sonora) nos documentários internacionais de televisão, possui papel central na construção de sentidos e de emoções acerca dos territórios e dos sujeitos a serem consumidos por ocasião da realização da Copa do Mundo de Futebol e dos Jogos Olímpicos no Rio de Janeiro, com especial atenção para o gênero como mecanismo primário desta articulação.

### **Considerações finais**

Na representação do território pelo documentário de televisão e na construção de sentidos sobre identidades e alteridades de sujeitos e espaços, observa-se uma articulação entre o audiovisual (suas imagens e sonoridades), o projeto de cidade almejado (uma cidade “ideal”), os territórios a serem “desvelados” pelo gênero documental e consumidos por meio da televisão ou durante os megaeventos e as emoções que visam criar empatia com esses sujeitos documentais e esses espaços a serem consumidos.

Fica claro o papel da música e do gênero musical nessas produções de sentidos no produto audiovisual e como servem para a construção de uma representação possível e desejada da cidade pelos produtores da série, seja em sua capacidade interpelatória e de produzir experiências emocionais intensas (VILA, 2014), seja em sua capacidade de engendrar modos de ser, de constituir subjetividades e até mesmo de ser incorporada na dinâmica de mercantilização ou reificação na sociedade neoliberal (BORN, 2013).

É interessante observar ainda como os gêneros musicais mediam a produção de sentidos das imagens (que poderiam ser outra interpretação em caso de uma trilha sonora distinta) por meio dos significados que carregam. A partir dessas observações,

ratifica-se a necessidade de aprofundamento na temática, deixando de lado a centralidade da imagem e da fala para compreender a produção de sentidos de forma integrada no audiovisual, especialmente se considerarmos que a escolha da música não é arbitrária.

## Referências

AUDIO NETWORK. *140,000+ original tracks, cleared for use on multiple platforms, anywhere in the world, forever*. UK: Audio Network Limited, 2018. Disponível em: <<https://www.audionetwork.com/>>. Acesso em 14 de agosto de 2018.

BAPTISTA, André. *Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais*. 2007. Belo Horizonte, 2007. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

BBC. *About the BBC > Inside the BBC>What we do > Television*. Londres, 2014. Disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/aboutthebbc/insidethebbc/whatwedo/television>>. Acesso em 14 de agosto de 2018.

BBC TWO. *Welcometo Rio: Peace*. Londres, 2014. Disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/programmes/b045h914>>. Acesso em 14 de agosto de 2018.

BORN, Georgina. Introduction – music, sound and space: transformations of public and private experience. In \_\_\_\_\_ (ed). *Music, Sound and Space: Transformations on Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013

\_\_\_\_\_. Music and materialization of identities. *Journal of Material Culture*(Sage), v. 16, n. 4, p. 376-388, 2011.

CARVALHO, Marcia. A trilha sonora do Cinema: proposta para um “ouvir” analítico. *Caligrama* (São Paulo. Online), [S.l.], v. 3, n. 1, apr. 2007.

COSTA, Fernando Moraes da. Entrevista concedida a Jéssica Agostinho. *Revista Universitária do Audiovisual* (RUA), 15 fev. 2013.

GOTARDO, Ana Teresa. Rio de Janeiro, favelas e favelados: construção da empatia e consumo da alteridade em Welcometo Rio - Peace. *Anais do XIV Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação - PÓSCOM 2017*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2017. v. 4. p. 27-41.

\_\_\_\_\_. *Rio para gringo: a construção de sentidos sobre o carioca e a cidade para consumo turístico*. 2016. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Faculdade de Comunicação Social: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

HALL, Stuart. Codificação / decodificação. In: SOVIK, Liv. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013. p. 428-447.

MARQUES, Welisson. Intersonoridade no Discurso Audiovisual: por uma memória no âmbito sonoro. *Domínios de Linguagem*, Uberlândia, vol. 10, n.3, jul./set. 2016.

MIRANDA, Suzana Reck. A clássica música das telas: O uso e a formação do tradicional estilo sinfônico.. *C-Legenda* - Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, [S.l.], v. 1, n. 24, p. 19-28, julho 2011.

SBABO, AlexandreProvin. Os efeitos de sentido do som no cinema documental e o contrato de veridicção. *Doc On-line*, n. 22, setembro de 2017, pp. 85-94.

SMAILL, Belinda. *The Documentary: Politics, Emotion, Culture*. London: PalgraveMacmillan, 2010.

VILA, Pablo. Narrative Identities and Popular Music: Linguistic Discourses and Social Practices. In: \_\_\_\_\_ (ed.). *Music and youth culture in Latin America: identity construction processes from New York to Buenos Aires*. New York: Oxford University Press, 2014. p.17-80.

WELCOME TO RIO: Peace. Editor: Sunshine Jackson; Diretor: Edward Watts; Narração: Cleo Roccas. Londres: BBC, 2014. Acesso em 20 ago. 2017.

---

<sup>i</sup> Ainda há dúvidas sobre alguns dos gêneros musicais. As descrições mais completas foram extraídas do site <https://www.audionetwork.com/> em 20 jun. 2018.

<sup>ii</sup> “A corporação é apresentada pelo Subtenente Gripp não somente em seu trabalho, mas também nos simbolismos, no sentimento de coragem, no treinamento duro, na entrega a um projeto que consideram ser a salvação para a cidade e seus moradores: ‘São pessoas de bem que vivem em um local que é dominado por traficantes... com certeza, todas as comunidades do Rio de Janeiro que ainda não foram beneficiadas pela Unidade de Polícia Pacificadora esperam ansiosamente nossa chegada. E se Deus quiser, vamos estar em todas em breve’.” (GOTARDO, 2017:10)

## **Mito e Hegemonia: reconfigurações da masculinidade em entrevista com o ator Reynaldo Gianecchini \***

Roberto Abib \*\*

### **Resumo**

O trabalho se constitui numa análise da entrevista do ator Reynaldo Gianecchini concedida a Revista Época após a sua recuperação dos procedimentos terapêuticos decorridos de um câncer linfático. O conteúdo foi capa da revista com uma chamada de exclusividade: *A história de fé e superação do ator Reynaldo Gianecchini, livre do câncer depois de um transplante de medula*. A conversa transcrita pela jornalista é analisada sob a ótica do mito da masculinidade a partir do pensamento de Barthes e das reconfigurações flexíveis do padrão masculino na contemporaneidade à luz do conceito de hegemonia de Gramsci, apropriado por Connell na elaboração da reflexão sobre a masculinidade hegemônica.

**Palavras-chave:** mitologias; gênero; comunicação; biografia; saúde.

### **1. Introdução**

De acordo com Barthes, o poder não está somente no Estado e nas classes, mas nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nas relações familiares. Essa onipresença, segundo o autor, se deve à língua, “um parasita de um organismo transsocial, ligado à história interior do homem, e não somente à sua história política” (BARTHES, 1992:10). Nesse sentido, a linguagem deixa de ser pensada como um sistema de regras abstrato, mas articulada com os sujeitos “que não só criam essas regras através de suas práticas sociais cotidianas, mas que também as tornam vivas através dessas mesmas práticas” (RIBEIRO, 2003).

Neste contexto, este trabalho se constitui numa análise da entrevista do ator Reynaldo Gianecchini à Revista Época (AQUINO, 2012), logo após o ator ter passado por procedimentos terapêuticos devido a um câncer linfático. O conteúdo foi capa da revista com uma chamada de exclusividade: *A história de fé e superação do ator Reynaldo Gianecchini, livre do câncer depois de um transplante de medula* (Figura 1).

---

\* Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, narratividade e discursos midiáticos, durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 de novembro de 2018.

\*\* Mestrando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. (2018).E-mail:comunicacaoabib@gmail.com

Trata-se de um dos exemplos do nosso pressuposto de que relatos de celebridades masculinas sobre os infortúnios da vida, como a experiência de uma doença, têm atravessado constantemente os conteúdos midiáticos. Composta por uma linguagem terapêutica da contemporaneidade, esses testemunhos são caracterizados por ideais de superação diante da doença, na qual a narrativa se baseia na necessidade de *vencer este obstáculo*. Desta forma, atravessados por essas narrativas, tais relatos mobilizam novos sentidos de saúde e masculinidade, considerando que os ideais de masculino no âmbito da saúde são caracterizados pelo mito de que o homem precisa ser forte e que a doença é algo que o identifica como frágil.

Com o título no conteúdo interno: *Reynaldo Gianecchini: Meu transplante foi um renascimento*; e subtítulo: *o ator fala de seu tratamento, de como quase morreu num acidente cirúrgico – e também de espiritualidade, fofocas, trabalho, sexualidade e futuro*, a entrevista enfatiza questões relacionadas à sexualidade masculina do ator. Por isso, na análise priorizamos a construção semiológica concernente ao mito da masculinidade que atravessa a biografia comunicacional (SACRAMENTO, 2014)<sup>i</sup> de Gianecchini, compreendendo o mito como uma ideologia que tem o objetivo de “imobilizar o mundo” (BARTHES, 1980). Na perspectiva de gênero, entendemos o mito da masculinidade representado nas características como força, virilidade, coragem e racionalidade. Ideias formadoras e permanentes na memória da sociedade na conceituação do que é ser um homem.

A mobilização do mito da masculinidade ocupou mais espaço na conversa em detrimento ao tratamento do câncer. Podemos até depreender que o relato da experiência terapêutica foi um pressuposto para falar da sexualidade masculina de Gianecchini, principalmente, a partir do boato de que o ator estava com o vírus HIV (doença ainda relacionada à homossexualidade), pois é nesta matéria que ele se pronuncia sobre o assunto. Após a sua publicação, outros veículos de comunicação se apropriaram deste conteúdo para a produção de notícias sobre o ator nos seus próprios canais.

Por fim, o trabalho analisa o conteúdo dito pelo ator e interpretado pela jornalista tendo como base teórica o conceito de hegemonia de Gramsci, apropriado por Connell para desenvolver o conceito de masculinidade hegemônica. Apesar de Barthes e Gramsci elaborem o conceito de mito e hegemonia, respectivamente, considerando as noções de política e sociedade, pode-se entender deste trabalho como uma leitura no âmbito da cultura destes conceitos, mas por meio de aspectos históricos e sociais da política de gênero. No campo da comunicação, a análise vai ao encontro da relação que



Coutinho faz entre os processos comunicacionais e o conceito de hegemonia. Para o autor, todo processo de hegemonia é necessariamente um processo comunicacional: “é pela interação semiótica, pela reelaboração e compartilhamento dos signos, que os sujeitos constroem suas identidades, organizam a sua visão de mundo” (COUTINHO, 2014: 3).

Por entendermos que os padrões de masculinidade estão em crise, notamos nesta análise uma intertextualidade que criam paradoxos nos valores de ser homem na contemporaneidade, onde ser um homem sensível ou forte dependerá do seu lugar de enunciação.

**Figura 1 – Capa Revista Época, ed.719**



Fonte: *Revista Época online*. Acesso em: 22 jul. 2018

## 2. A forma da enunciação e do mito

A jornalista Ruth de Aquino inicia a matéria fazendo uma descrição do ambiente onde ocorre a entrevista com o ator Reynaldo Gianecchini. O lugar é a própria casa do ator. A descrição sugere que as disposições dos objetos estão em associação com a maneira com que o ator observa a vida após ter passado pela experiência de um câncer:

Pequenos objetos como elefantes, bicicletas, velocímetro de táxi, placa de carro de Montevideu e girassóis artificiais preenchem cada canto da sala de estar de Reynaldo Gianecchini. Na estante do apartamento em que o ator mora, na região paulistana dos Jardins, há DVDs de músicas de Carnaval, do filme argentino *Um conto chinês* e de *O artista*, sensação deste Oscar. Um imenso livro de fotos de Steve McCurry, o lendário fotógrafo da revista *National Geographic*, domina a mesa de centro. Uma poltrona de Sergio Rodrigues fica em frente à televisão de plasma. Uma instalação colorida da artista plástica e grafiteira Nina Pandolfo anima a entrada da cozinha.

Ruth destaca uma fala do autor a qual diz adorar pinturas que remetem a desenhos animados e lúdicos, ressaltando que há uma eterna criança no seu modo de ser. Mas em seguida, é comentado que nem sempre foi assim. Antes do câncer, a casa não tinha muita cor, basicamente composta por móveis preto e branco e sem nenhum objeto animado e colorido como de agora. Após a experiência da doença, o ator diz que começou a transformar livros antigos em mesa e a pintar parede de laranja, por exemplo. Ressalta que por meio de terapia, descobriu que a casa diz muito do morador: “mudei tudo internamente com a doença. Tenho uma nova medula. E mudei minha casa. Agora tenho cantinhos que representam meu desejo de aventura, de pegar uma moto e sair pela América Latina”.

Ao começar a entrevista em que será comentada a experiência terapêutica do câncer pelo ator e outras questões como boatos e sexualidade, a jornalista descreve os objetos, as cores e a sensação do ambiente com o intuito de associá-la à subjetividade do ator, transformada ou descoberta após o câncer. O que pretendo destacar é que essa associação entre a descrição e o modo de ser do ator vai ao encontro da compreensão de Barthes (1980) em relação à Semiologia. Para ele, esta ciência estuda as significações, que não se restringem apenas ao conteúdo, ao que e como é dito, mas o lugar em que é dito, ou seja, às formas enunciativas. “A semiologia só pode comportar uma unidade no nível das formas, e não dos conteúdos” (BARTHES, 1980: 204). Neste caso, os objetos descritos na casa do ator, em associação com o significado e as intenções daquela entrevista formarão um signo, ou as significações desta enunciação, que não está restrita somente ao conteúdo dito. As descrições no início da entrevista, que destacamos na análise, são indícios de uma leitura, por parte do jornalista, também das formas em que se estabelece a conversa.

Após essa descrição da forma enunciativa da entrevista, o texto discorre sobre uma breve trajetória da carreira de Gianecchini, de como conheceu a cidade de São Paulo, a partir de um estágio num escritório de advocacia no qual tinha a função de um “quase *office boy*”, e de como foi o início da carreira como ator na primeira novela, fazendo o galã principal. Em seguida, apresenta novamente a forma como é enunciada a conversa para que o texto passe a ser configurado no modelo de pergunta/resposta:

“Sentado no sofá do apartamento cada vez mais personalizado, Gianecchini falou sobre o câncer, a espiritualidade, as fofocas, a sexualidade, o trabalho e o futuro”.

Ao observar a carreira do ator a partir das entrevistas, testemunhos e manifestações nas redes sociais, a discussão de sua sexualidade masculina é sutilmente, ou amplamente exposta à mídia. Uma prática comum que pertence ao mundo das celebridades. No entanto, entendemos que a masculinidade em pauta expressa o que Barthes entende do mito, como uma forma estável que se naturaliza na história, neste caso, na narrativa biográfica de Gianecchini. Porém, para Barthes, o mito “é uma fala escolhida pela História, não poderia de modo algum surgir da natureza das coisas” (BARTHES, 1980: 200). O autor explica que o sistema mítico pode ser compreendido como termo final do sistema linguístico, que produz o sentido. No plano do mito, o sentido passa a ser denominado de forma. A partir destas denominações, entende-se a forma do mito como algo que transcende os aspectos de uma construção pela linguagem para o aspecto de algo natural e que permanece como a-histórico. Na superfície da linguagem, algo se imobiliza: o uso da significação está escondido sobre o fato, dando-lhes um ar notificador; mas, simultaneamente, o fato paralisa a intenção e impõe-lhe como que uma desconfortável imobilidade; para a inocentar, ele a congela. (BARTHES, 1980: 217).

Entendemos que as interpelações em relação à sexualidade do ator são motivadas pela ideia (mito) de uma masculinidade, construída ao longo do tempo por imagens míticas de deuses e heróis, que revelavam valores para o homem de uma determinada época. (SOUZA e CARNEIRO, 2014), classificam, a partir de algumas referências, alguns atributos associados ao homem em determinado período histórico. Na idade antiga e média, surgem as características da força, do poder, da coragem, da astúcia, excluindo-se o medo. Já o ideal moderno de masculinidade é apoiado por uma mentalidade patriarcal reforçada pelo cristianismo. O homem deveria ser assertivo no trabalho, ser provedor, forte e ter uma boa performance sexual.

### **3. Um jogo de analogias do mito da masculinidade**

Ao analisar a entrevista no contexto geral, entendemos que o ator mobiliza esses mitos por testemunhar um momento de fragilidade da autonomia do sujeito, que é o tratamento de uma doença. Mas também em situações particulares e com ênfase na masculinidade, como na primeira resposta dada a Ruth de Aquino quando pergunta se ele se sente curado após o câncer. O autor comenta sobre o autotransplante que fez: “A operação de medula para mim foi um renascimento. Meu transplante é um pouco menos

cabeludo do que os que se fazem com a medula de outra pessoa, quando pode rolar uma rejeição. Eu super me aceitei (*risos*)”. Para explicar seu processo terapêutico o ator usou uma expressão que também é utilizada no sentido de uma possível aceitação de uma sexualidade homoafetiva. Tal expressão é destacada no texto da jornalista acompanhada com uma forma gráfica de um gestual feito por Gianecchini. Num outro momento da entrevista, quando o ator conta da sua volta ao trabalho, depreende-se um paradoxo no que se seria rude e sensível quando fala do seu personagem e dos cuidados que tem que ter com a saúde, a jornalista se apropria das expressões em diminutivo:

A partir de 13 de março, vou começar bem devagar minha peça *Cruel* às segundas e terças. Faço o vilão, o cruel. Isso vai ser meio louco. Lidei com tanto amor, tanta gente vai me assistir, as pessoas tão carinhosas, querendo me rever no palco. E vou estar lá fazendo **horrores** (*risos*), **supermalvado**. Mas vou continuar muito **cuidadinho**. Tenho de me **alimentar direitinho**.

Podemos compreender que essas expressões são analogias que remetem à masculinidade do ator, pois para Barthes, o mito joga com a analogia do sentido e da forma, dados pela história. O exemplo mais emblemático na entrevista foi o questionamento do boato de que ele poderia estar com o vírus HIV, assim que começou a fazer exames para descobrir o que tinha. Antes da descoberta do câncer, na incerteza de um diagnóstico, é feita uma associação a uma doença historicamente atrelada à homossexualidade:

*ÉPOCA*: Como surgiu a história de que você seria HIV positivo?

*Gianecchini*: Foi quando procurei o infectologista por causa da dor na garganta e dos gânglios. Logo se espalhou o boato: o cara tem HIV. **Nunca desmenti nada. Porque eu ficaria eternamente nesse jogo**. Mas agora acho melhor falar, até por respeito às pessoas que gostam de mim e nem comentam comigo. Eu não poderia jamais fazer o tratamento agressivo que fiz se tivesse aids. Primeiro chequei todos os vírus, todas as bactérias, para depois chegar ao câncer. Por isso posso dizer com toda a alegria do meu coração para quem se preocupa realmente comigo: “Eu não tenho aids”. Poderia mostrar um exame aqui, mas não é o caso. Já fui invadido com tantas mentiras absolutamente infundadas. Fui dado como morto. Alguém resolveu soltar essa notícia – e chegou às redações.

Na resposta, Gianecchini comenta a possibilidade de se pronunciar ou não faria com que ele ficasse eternamente num jogo de ter ou não ter HIV. O fato é que pelo mito da masculinidade que permeia sua biográfica midiática o faz estar nesse jogo constantemente em relação a sua sexualidade. Alguns termos utilizados na entrevista como palavras diminutivas, a descrição de um ambiente agora mais colorido e, principalmente, a circulação midiática de que ele poderia estar com o vírus HIV diante de uma incerteza do diagnóstico são formas motivadas do mito que permeia a sua masculinidade. De acordo com Barthes (1980), a imprensa é um espaço em que se

manifesta essas analogias míticas: “a imprensa se encarrega de demonstrar todos os dias que a reserva dos significantes míticos é inesgotável” (BARTHES, 1980: 219).

Após essa pergunta, a jornalista o interpela com outro infortúnio da vida do ator em associação com uma suposta relação homoafetiva:

*ÉPOCA:* Foi o que aconteceu também com a história de seu ex-empresário, que disse ter recebido de presente um apartamento seu?

*Gianecchini:* Outro caso tratado de forma muito leviana. Essa é uma história que tem muitos desdobramentos, que envolve dinheiro, bens e contas. Ele não era meu empresário. Era uma espécie de administrador. Administrava toda a minha vida profissional e até minha casa. Como eu estava sempre viajando, precisava de alguém assim. É uma história que vai levar dez anos na Justiça. Eu o estou processando, porque tem muito dinheiro meu de que ele precisa prestar conta. **Não é uma questão amorosa, definitivamente, que está em jogo. Não é uma questão homossexual.** Fui ameaçado no meu patrimônio maior, a minha imagem. Mas é uma questão de trabalho, e precisa ser comprovado por A mais B onde foi parar meu dinheiro.

Na sequência, de maneira mais enfática, a jornalista o interroga sobre sua sexualidade:

*ÉPOCA:* *Você se considera hétero ou bissexual*

*Gianecchini:* Penso que essa questão da sexualidade é muito mais complexa do que as pessoas tendem a achar. Cada um tem sua sexualidade. Nunca tive uma história com um homem, nunca fui casado com um homem, nunca tive um romance com um homem. Mas a sexualidade, ou a sedução, é outra coisa. A gente é sexual no dia a dia sem transar. Conheço amigos que seduzem homem, mulher, seduzem a porta. A gente é mais sensual nos trópicos. **Mas essas coisas são muito íntimas e, no meu caso, sou tão discreto que, se a história está publicada numa revista como fofoca, pode ter certeza de que é mentira.**

Gianecchini responde utilizando o comportamento de amigos como exemplos, tentando conceituar sexualidade como algo mais complexo. Não responde objetivamente a pergunta, e a única certeza é de que se for publicada numa revista de fofoca sobre a sua sexualidade a notícia é falsa. Dessa maneira, o ator alimenta o jogo dos sentidos e formas do mito de sua sexualidade masculina que atravessa sua biográfica midiática.

As analogias apresentadas até o momento parecem obedecer a uma sequência lógica e natural, mas trata-se de uma construção semiológica a partir dos mitos da masculinidade que envolvem o ator. O que permite o leitor não observar o mito pelo sistema semiológico é por que ele se apresenta por um sistema indutivo: “onde existe apenas uma equivalência, ele vê uma espécie de processo casual: o significante e o significado mantêm, para ele, relações naturais” (BARTHES, 1980: 223). No caso da entrevista, uma interpelação vai puxando a outra de maneira natural. Desta forma, o mito é entendido como um sistema de fatos, mas o entendimento do mito se dá por um sistema de valores, como uma construção semiológica.

#### 4. A mobilização dos mitos e a crise do padrão de masculinidade

A matéria que tinha como destaque o testemunho de Reynaldo Gianecchini sobre o enfrentamento do câncer vai ganhando outro enfoque do meio da conversa até o final. As interpelações da jornalista Ruth de Aquino giram em torno de questões que fazem analogias à sexualidade do ator, como no questionamento feito sobre a possibilidade de ter filhos. O ator responde: “meus amigos do interior falavam já aos 14 anos em casar e ter filhos. Comigo, nunca foi assim. Sempre fui uma alma muito solta. Adoro criança e sou um ótimo tio dos filhos de meus amigos”. Nesta resposta, o ator evidencia o seu modo de ser diferente da maioria dos homens da cidade na qual nasceu, mesmo que no decorrer da resposta, ele comenta da possibilidade em repensar sobre filhos após a experiência da doença e a morte do pai. As intertextualidades sobre a ideologia da masculinidade, como a trajetória comum de um homem do interior, da maneira que aparece na entrevista enunciam a ideologia no contexto social. De acordo com Bakhtin, o signo (ideologia) é resultado de um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo de interação. “Razão pela qual as formas do signo são condicionadas tanto pela organização social de tais indivíduos como pelas condições em que a interação acontece” (BAKHTIN, 1997: 44).

A ideologia de masculinidade e feminilidade é reforçada nos relatos seguintes do ator. Ao ser provocado pela jornalista com a pergunta: Quando você ficou solteiro, passou a usar uma camiseta com a inscrição “Me Pega. *Era um convite às mulheres?*” O ator responde:

*Gianecchini:* Faltou informação nisso. Era uma fase em que eu estava meio soltinho, querendo curtir a vida. Homem é muito mais solto, separa o sexo mais facilmente. Vi uma frase: “Me pega mas não se apegas”. E mandei fazer a camiseta, só que o complemento da frase estava nas costas e ninguém fotografou. As mulheres se apegam. Não dá para curtir um pouco de sexo sem se apegar tanto?

Na sequência, a jornalista o interroga: Você disse que hoje as mulheres estão oferecidas demais:

*Gianecchini:* É, acho mais graça na sutileza. Pode esfregar o peito na minha cara, mas depois. Primeiro me conquista. Claro que às vezes tem uma graça na sedução barata. Homem pode ser bagaceiro demais. Mas a mulherada perdeu um pouco o rumo. **Tem mulher que chega assim: vai me comer ou não? Porque, se não me comer, é gay. Logo respondo: não vou te comer e não sou gay.** Gosto de mulher ousada, mas os dois precisam ter a sensibilidade de saber como chegar lá.

Nessa passagem, o ator evidencia e faz um julgamento sobre uma mobilização de algumas mulheres em relação a um padrão de feminilidade construído socialmente no século XIX, de acordo com Kehl. A autora argumenta que “trata-se de uma



adequação entre a mulher e o homem a partir da produção de uma posição feminina que sustentasse a virilidade do homem burguês” (KEHL, 2016: 38). Desta maneira, o lugar da mulher é ser desejo dos desejos dos homens. No caso, quem deveria tomar a iniciativa de um desejo seria o homem. Gianecchini expressa deslocamentos em relação a essas posições, fato que também põe em questão sua sexualidade. Nesta passagem, nota-se um jogo de deslocamentos e afirmações do mito-ideia tanto da masculinidade, pelo testemunho do ator sobre si, quanto da feminilidade, pela compreensão do ator sobre as posturas das mulheres de maneira geral na contemporaneidade.

No entanto, na interpelação seguinte, o ator relata qual é o tipo de mulher que lhe agrada, diferente de um padrão de feminilidade em que a mulher é caracterizada como um sexo frágil. Evidencia que, por valorizar a inteligência, citando como exemplo a sua ex-mulher e jornalista Marília Gabriela, e não a beleza, sua sexualidade é colocada em dúvida:

*ÉPOCA*: O que o atrai numa mulher?

*Gianecchini*: **Gosto de mulher forte. Tenho admiração. Diferentemente da maioria dos homens que costuma se concentrar se a bundinha está durinha, para mim o que é sexy é um conjunto de coisas, e a inteligência faz parte disso.** No caso da Marília, tem vários fatores que a deixam super sexy. Não só a inteligência, mas a postura, a segurança, uma coisa de peitar o mundo. **Quando as pessoas criticavam e preferiam acreditar que eu era gay por estar com uma mulher mais velha que não era “a gatinha”, eu falava: “Vocês não entendem nada do que é uma mulher sexy, ou têm outro conceito”.** Tenho muita dificuldade em levar uma relação com uma pessoa que só tenha uma bundinha e um peitinho, pode ser uma delícia uma noite, mas ter uma relação envolve muitas coisas. Fui criado no universo feminino, com mãe, tias, vizinhas, primas, irmãs. Aprendi a respeitar a natureza da mulher. **Nós, homens, somos mais esrachados. Mas gosto muito de ser um homem sensível.**

## 5. Masculinidades: as posições do homem na contemporaneidade

O que fica evidente nas manifestações do ator pode ser compreendido como um sintoma de uma crise da masculinidade na contemporaneidade, na qual os fundamentos do masculino foram abalados pela história, pela vida e pelas transformações sociais. Para Souza e Carneiro (2014) trata-se de um gênero em devir, pois há uma perda da estrutura dominante e mitológica da masculinidade. Para Souza há uma noção de um novo modelo de homem: “o que chora, que é fragilizado e assustado e que necessita dividir o peso das grandes responsabilidades que lhes são culturalmente e socialmente impostas” (SOUZA, 2009: 134). O que o autor compreende dessas responsabilidades pode ser notado nas interpelações da jornalista e nas respostas de Gianecchini que tenta ora corresponder ora mobilizar valores em relação a ser forte/sensível ou ter uma família cedo e ser o provedor como ocorre na maioria das colegas da cidade onde



nasceu. E essa mobilização, essa falta de assertividade com o padrão mitológico de masculinidade coloca o ator num jogo de analogias que envolvem a sua sexualidade. De acordo com Connell e Messerschmidt (2013), o homem homossexual representa uma masculinidade marginalizada.

Conforme Connell e Messerschmidt, o conceito e a ideia de masculinidade hegemônica são dinâmicos e se transformam no decorrer da história pelas novas definições que a sociedade atribui sobre o que é ser masculino. Nesse sentido, os autores, influenciados pelo pensamento *gramsciano*, entendem que o conceito de masculinidade hegemônica não significa dominação, mas uma ideia construída por noções de consenso<sup>ii</sup>. Trata-se de uma “rede de padrões múltiplos, dos quais o hibridismo é a melhor estratégia possível para a hegemonia externa. Um processo constante em que ocorrem negociação, tradução e reconfiguração” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013: 261). Em relação às práticas discursivas, os autores acrescentam que a masculinidade também se define de acordo com a posição do homem em determinados contextos:

Os homens podem adotar a masculinidade hegemônica quando é desejável, mas os mesmos homens podem se distanciar estrategicamente da masculinidade hegemônica em outros momentos. Consequentemente, a masculinidade representa não um tipo determinado de homem, mas, em vez disso, uma forma como os homens se posicionam através de práticas discursivas (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013: 257).

Na última inferência da jornalista, o ator se posiciona na ideia de que era preciso ter força e ser ativo no tratamento da doença, dizendo não lembrar se teve momento de tristeza. Mas demonstra ser um homem que chorou durante o processo terapêutico, mas de emoção ao perceber o carinho dos amigos e do público, negociando e se reposicionando no papel de homem forte/sensível:

*ÉPOCA*: Sua mãe disse que você nunca chorou de tristeza durante o tratamento.  
*Gianecchini*: É louco eu falar isso, mas nem sei se tive momentos de tristeza. Eu pensava: tenho de ter uma **participação ativa** na minha cura. Não quero ficar aqui sentado na minha cama de hospital recebendo os remédios. Para falar a verdade, **só chorei de emoção ao constatar o amor que vinha para mim. Uma carta ou uma pessoa que me parava no hospital com um sorriso enorme, força, estou junto com você. Falo e me arrepio. Eu embarquei muito nisso.** De trazer o amor para mim. Voltar para o sentido real da vida. E o sentido era este: troca. Um aprendizado. Só pode ser esse o sentido. Trocar um olhar de amor. É isso que move a gente para um outro patamar. É isso que faz a gente até se curar.

## 6. Considerações finais

A construção narrativa da matéria analisada apresenta nuances de uma semiologia que não se restringe ao sentido do conteúdo dito, mas descreve as formas da enunciação da entrevista com o ator Reynaldo Gianecchini, tanto das formas do ambiente em associação com a subjetividade do entrevistado quanto às formas estáveis do mito da masculinidade, que permeiam as interpelações da jornalista por meio de um sistema semiológico de intertextualidades significantes e históricas da força, virilidade e coragem do ser masculino.

O conteúdo também apresenta analogias míticas que reforçam uma ideia hegemônica de masculinidade, como o uso das expressões em diminutivo e termos relacionados à sensibilidade do entrevistado. No entanto, a interpelação sobre o boato de que o ator poderia estar com Aids é a mais emblemática analogia à sexualidade masculina de Gianecchini, já que a matéria destacou na capa a exclusividade do seu testemunho de fé e superação de um câncer, o que no decorrer da conversa foi se tornando pano de fundo para se discutir sobre a sexualidade do ator.

Ao se pronunciar sobre o comportamento de homens e mulheres, o ator ora ressalta padrões estáveis de feminilidade e masculinidade ora se declara procurar mulheres fortes e inteligentes, que sejam sujeitos do desejo ao invés de apenas desejadas, fatos que também é utilizado como argumento para questionar sua sexualidade masculina. Tais deslocamentos e afirmações podem ser manifestações do que os estudiosos do gênero masculino compreendem como uma crise do padrão de masculinidade. Na contemporaneidade, os homens são desafiados a ocupar novas posições frente às próprias fragilidades que se evidenciam com as transformações históricas e políticas de gênero. Nota-se um reconhecimento da conquista pela autonomia da mulher, porém o homem fica “aprisionado na exigência de corresponder aos ideais de alto desempenho, de potência e de sucesso, o homem padece e não pode reconhecer em si os defeitos devastadores de tal condição de submissão” (SOUZA; CARNEIRO, 2014).

Considerando o conceito de masculinidades e de hegemonia (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013), as manifestações de Gianecchini, que deslocam ideais do masculino e feminino, são indícios desta crise do gênero que engendra novas negociações e reconfigurações sobre o ser homem, proporcionando pensar em masculinidades no plural, cujas expressões levarão em conta as contingências do contexto social e das situações da enunciação como na entrevista analisada, reforçando

ou desestabilizando o mito da masculinidade. Ora homem forte e viril ora homem sensível e frágil.

## Referências Bibliográficas

- AQUINO, R. Reynaldo Gianecchini: “*Meu transplante foi um renascimento*”. Revista Época. São Paulo: Globo S.A. ed.719, 27 fev. 2012. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/vida/noticia/2012/02/reynaldo-gianecchini-meu-transplante-foi-um-renascimento.html> Acesso em: 22 jul. 2018.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1980.
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- CONNELL, R.; MESSERSCHMIDT, J. W. *Masculinidade hegemônica: repensando o conceito*. Estudos feministas, vol. 21, n. 1, 2013.
- COUTINHO, C. N. *GRAMSCI: Um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- COUTINHO, E. G. “Gramsci: a comunicação como política” in: COUTINHO, E.G. *A comunicação do oprimido e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Mórula, 2014.
- HALL, S. A relevância de Gramsci para o estudo de raça e etnicidade. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. SOVIK, Liv (org.); RESENDE, Adelaine La Guardiã et alli (trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: representações da UNESCO no Brasil, 2003.
- KEHL, M. R. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- RIBEIRO, A.P.G. *Discurso e Poder - A contribuição barthesiana para os estudos da linguagem* - Compós 2003 (Congresso, Apresentação de Trabalho). Belo Horizonte, MG.
- SACRAMENTO, I. *A biografia do ponto de vista comunicacional*. Revista Matrizes. São Paulo: ECA-USP, v.8, - Nº 2, jul./dez. 2014.
- SOUZA, L. M. S.; CARNEIRO, H. F. *Masculino: Mito e Declínio*. Estudos Contemporâneos da Subjetividade, v.4, 2014.
- SOUZA, M. F. *As análises de gênero e a formação do campo de estudos sobre a(s) masculinidade(s)*. Mediações, Londrina, v. 14, n.2, 2009.

<sup>1</sup> A biografia comunicacional considera os textos produzidos pelo indivíduo, os textos sobre ele e aqueles sobre seus textos com o objetivo de entender como se formaram a singularidade, a representatividade, a exemplaridade e a notoriedade deste indivíduo dentro de um conjunto específico de mediações socioculturais de produção, de circulação e de reconhecimento dos sentidos propostos em determinados enunciados. Trata-se de uma biografia dialógica, na qual as ações individuais são relacionadas a contextos sociais, ou seja, os marcadores sociais da individualidade se dão no diálogo entre o eu e o nós, entre indivíduo e sociedade. Uma das características da biografia comunicacional é identificar a construção social da trajetória individual em espaços públicos, neste caso, o espaço midiático.

<sup>ii</sup> Gramsci foi um filósofo, político e comunista, antifascista italiano, suas principais reflexões foram em torno da estrutura e superestrutura, aparelhos privados de hegemonia em contraposição de Althusser (aparelhos ideológicos do Estado), e a ideia de sociedade civil, ampliando o conceito da sociedade política. Para Coutinho (1999), o núcleo da estratégia *gramsciana* é o da guerra de posições, ou seja, a ideia de que a conquista do poder de Estado deve ser precedida por uma longa batalha pela hegemonia e pelo consenso no interior da sociedade civil, que representa o Estado no seu sentido amplo. Em relação aos estudos de raça e etnicidade, Hall (2003) compreende que a contribuição de seu pensamento não se trata de pensar a hegemonia como uma vitória absoluta de um lado sobre o outro (de um grupo sobre o outro), nem a incorporação de um conjunto de forças em outra, mas uma questão a ser resolvida em termos de consentimentos construídos na sociedade civil.

## **Reportagem como ‘literatura da vida real’: representação dos personagens ‘invisíveis’ em trabalhos de imersão\***

Luiza Gould\*\*

### **Resumo**

Propomos nesta investigação exploratória entender como a narrativa pode ser um elo entre o jornalístico e o literário, a partir de reportagens cujos protagonistas sejam personagens comuns do cotidiano. Para tanto, discutiremos conceitos como visibilidade e silenciamento, abordaremos o *newjournalism*, falaremos sobre reportagem-conto (Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari, 1986), para além de análise mais minuciosa de duas reportagens da jornalista Eliane Brum. Sob a nomenclatura de ‘invisível’ (Eliane Brum, 2017), ‘ordinário’ (Michel de Certeau, 2014), ou ‘qualquer um’ (Jacques Rancière, 2005), o indivíduo comum e sua representação, a partir de técnicas da literatura somadas à imersão jornalística, são o nosso foco.

**Palavras-chave:** Reportagem; narrativa literária; Eliane Brum.

### **Antes de tudo, a narrativa: discussões e notas introdutórias**

Narrativa, humanização do relato, texto de natureza impressionista e objetividade de fatos narrados. Esses são para Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari os atributos da reportagem. Das quatro características, segundo os autores, três “poderão aparecer com maior destaque, mas será sempre necessário que a narrativa (ainda que de forma variada) esteja presente numa reportagem. Ou não será reportagem” (SODRÉ; FERRARI, 1986: 15). Constituinte por excelência dos diferentes tipos do gênero aqui trabalhado, a narrativa é entendida pelos autores, segundo essa perspectiva, como “todo e qualquer discurso capaz de evocar um mundo concebido como real, material e espiritual, situado em um determinado espaço” (Ibidem, p.11), o que a faria estar presente também no noticiário diário.

Nilson Lage (2001) tem outro entendimento a respeito da questão. Ao escrever sobre o texto, como menor unidade de significação linguística, ele o diferencia em duas modalidades. Para o autor, enquanto o texto narrativo é organizado a partir de sequência de acontecimentos, sendo expresso por verbos de movimento (LAGE, 2001: 51), o texto expositivo se constitui a partir de tópicos frasais e recorre a documentos (Ibidem, p.54). Diante da distinção, Lage (Ibidem) aproxima “as notícias construídas classicamente”

\* Trabalho apresentado no **GT 4 – Comunicação, narratividade e discursos midiáticos durante o XV Póscom PUC-Rio**, de 6 a 9 novembro de 2018.

\*\*Mestranda em Mídia e Cotidiano na Universidade Federal Fluminense e pesquisadora vinculada ao Laboratório de Pesquisas Aplicadas (LaPA), do PPGMC/UFF. Bacharel em Comunicação Social-Jornalismo pela Universidade Federal Fluminense (2014). E-mail: luizagould@gmail.com

daquelas expositivas, já que são compostas tanto pelos “tópicos ou *leads*”, quanto pelas documentações, que “requalificam o sujeito e ação, detalham as circunstâncias, historiam antecedentes, consequências, modos, tempo e lugar” (Ibidem).

Já quanto à reportagem, Nilson Lage a classifica de três formas, aproximando uma delas da narrativa. Ao contrapor as reportagens do tipo investigação e interpretação das integrantes do *new journalism*, do qual falaremos mais adiante, o jornalista atesta que neste tipo de trabalho, a busca é por “apreender a essência do fenômeno aplicando técnicas literárias na constituição de *situações e episódios narrados*” (Ibidem, p.77, sem grifo no original). Narrados e não expostos, cabe ressaltar, traço que demonstra como a aproximação com a literatura, para ele, é também a aproximação com a narrativa<sup>i</sup>.

Quem igualmente trabalha tal temática é Ana Beatriz Magno (2006). A pesquisadora analisa a narrativa principalmente a reportagem que denomina como social. Na análise acerca dos trabalhos vencedores do prêmio Esso, Magno (2006: 8) constata a concentração de abordagens políticas nas pautas “em detrimento das grandes matérias com temáticas sociais”, tais como “migração, doença mental, seca, integração regional, infância, habitação, meio ambiente, índio e conflitos agrários” (Ibidem, p.83). Essa mudança de perfil leva a afirmar a existência de uma “agonia”: “[...] o funeral da reportagem social é também o funeral da narrativa. Uma morte lenta, um calvário” (Ibidem, p.8). Logo, Magno acaba distanciando a narrativa de outros tipos de reportagem, o que vai de encontro a Sodré e Ferrari, mas, comparativamente, a aproxima de Lage.

Para além da narrativa, a reportagem social é caracterizada pela autora como aquela com textos longos e ricos em vocabulário; fontes mistas entre cidadãos comuns, autoridades e a própria percepção do repórter; além de casamento com a fotorreportagem (Ibidem, p.78). Se considerarmos tais aspectos, podemos localizar as imersões de Eliane Brum nesta seara. Duas contribuições da repórter constituem o corpus de análise deste artigo, que pretende investigar em caráter exploratório, como o investimento na narrativa literária pode ser útil no relato das histórias de personagens “invisíveis”<sup>ii</sup>. Referimo-nos a “invisíveis” em referência à diferenciação da própria Brum (apud BAZZO, 2011: 25): “Os visíveis, gente importante, rica, famosa, ainda que seja no crime, viram notícia, ganham espaço, ocupam páginas. Os ‘invisíveis’, as pessoas ditas comuns, ganham no máximo uma nota”. O termo dialoga com outra nomenclatura, a de “ordinário”, cunhada por Michel de Certeau na dedicatória da obra *A invenção do cotidiano* (2014).

Em nosso percurso neste artigo, buscaremos discutir visibilidade e silenciamento, entender o que é a narrativa literária e como se dá sua contribuição ao ato de contar histórias também em outros gêneros, como na crônica de Eduardo Galeano, além de abordar as possibilidades abertas ao personagem e ao leitor a partir dessa aproximação entre jornalismo e literatura. É este diálogo que Brum sintetiza como “literatura da vida real” em coletânea com algumas de suas produções para a *Época*.

### **Dois sentidos do corpo humano, duas formas de abordar a ausência**

Visibilidade e vozes a serem ouvidas aparecem como duas faces da mesma problemática. Afinal, personagens “invisíveis” são ao mesmo tempo personagens silenciados. No que tange ao primeiro aspecto, recorremos a John Thompson (1998), com sua percepção de mudança na natureza da esfera pública e na publicidade. Tomando como exemplo a política, o inglês atesta que, se antes o rei ficava restrito à sua corte, e “a manutenção da distância atestava o caráter sagrado do poder” (THOMPSON, 1998: 122), no século XX, em que escreve, “políticos de sociedades líbero-democratas não têm outra escolha senão se submeterem à lei da visibilidade compulsória” (Ibidem, p.124). Isso porque deixa-se a publicidade tradicional da copresença, “pluralidade de indivíduos fisicamente presentes à sua ocorrência” (Ibidem, p.114), ou seja, a interação face a face, e passa-se à quase-interação mediada. Na nova interação, “[...] a publicidade de eventos, ações e pessoas é religada à capacidade de serem vistas e ouvidas por outros” (Ibidem, p.117).

A visibilidade, nessa perspectiva, é importante, mas consegui-la não é tão fácil para o homem ordinário quanto o é para o político. Tanto que ao utilizar esta classificação, Certeau (2014: 55) tem a pretensão de dar ares de protagonista a quem demora a consegui-lo, o que é possível aferir a partir da expressão “pouco a pouco” da qual ele se vale para contar como os projetores abandonam “os donos de nomes próprios e brasões sociais para voltar-se para o coro dos figurantes amontoados dos lados, e depois fixar-se enfim na multidão do público”.

Até quando se volta para o povo, não são raros os interesses escondidos por trás do olhar repentino, um olhar seletivo, como o intelectual francês mostra em outro texto, no qual busca as origens do conceito de cultura popular. Ele aborda o fato de, no fim do século XIX, o popular aparecer em revistas folclóricas francesas “associado ao natural, ao verdadeiro, ao ingênuo, ao espontâneo, à infância” (CERTEAU; JULIA; REVEL, 1989: 57) e conclui: “Não é por acaso que ‘popular’ passa a ser, a partir daí, sempre identificado com o ‘campesino’. A cultura das elites, as próprias elites estão ameaçadas



numa outra frente: as classes trabalhadoras e perigosas das cidades” (Ibidem). E mesmo do campesino, “os folcloristas apagam as guerras” (Ibidem, p.71).

Eliane Brum também toca no assunto da “invisibilidade” em seu livro *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real* (2017). A obra reúne reportagens, depoimentos da própria jornalista sobre os desafios para desenvolvê-las<sup>iii</sup> eum prólogo, onde Brum relata os dois momentos em que se viu confrontada com a palavra escrita. Um deles foi na apuração para a reportagem sobre os camponeses bolivianos vítimas do Mal de Chagas, causado pelo barbeiro, a quem a repórter chama de “vampiro”. Como ela explica, trata-se de uma doença negligenciada, que por afetar “pobres de países pobres, recebe pouca atenção e pouca pesquisa” (BRUM, 2017: 358). Ela conta, então, encontro com Sonia, menina de 11 anos já tomada pela doença.

Quando fui até sua casa pela última vez, para me despedir e voltar para o Brasil, Sonia me agarrou pelos dois braços e disse: Não me deixe morrer. [...] Eu disse à Sonia o que digo sempre, e digo porque acredito, que eu contaria sua história para o mundo. Mas eu e Sonia sabíamos que contar sua história para o mundo não seria suficiente para salvar a vida dela, nem para salvar a vida de todas as meninas e meninos que eram rasgados por vampiros de dois centímetros que só não tinham sido erradicados porque essas crianças habitam a porção do mundo dos que podem morrer. Contar sua história para o mundo não seria suficiente porque *o mundo pouco se importa com a vida e com a morte de meninas e meninos com olhos de velho* (BRUM, 2017: 361, sem grifo no original).

Se com Certeau (1989) vemos o interesse de uma elite por trás da visibilidade do campesino, para controlar as manifestações populares, no Mal de Chagas da Bolívia é possível evidenciar, a partir das palavras da repórter, uma falta de interesse de outras elites em olhar para o problema. Por esse motivo, é também possível falar em silenciamento, já que, como afirma Eni Orlandi (1993: 75, sem grifo no original), “[...] a política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, *mas indesejáveis*”. Aquilo com que “o mundo pouco se importa” na avaliação de Brum é sinônimo do “indesejável” de Orlandi, diferente do silêncio fundante, defendido pela autora, aquele responsável pela significação. O silêncio fundante é o que Brum (2017: 35-36) parece intuir ao afirmar que se cala para deixar os personagens dizerem, em palavras ou sem elas: “Escutar é mais do que ouvir. Escutar abarca a apreensão do ritmo, do tom, da espessura das palavras. Escutar é entender tanto o que é dito quanto o que não é dito”.

Porém, quando o silêncio é silenciamento, quando necessariamente exclui o não dito, quando apaga o discurso, passa a ser necessária outra forma de pluralidade de sentidos que, para Cremilda Medina (apud LIMA, 2004: 23), está ancorada na reportagem: “É a pluralidade de vozes e a pluralidade de significados sobre o real que

fazem com que a reportagem se torne um instrumento de expansão e instrumentação plena da democracia, uma vez que a democracia é polifônica e polissêmica”.

Mas até que ponto é possível tornar a voz audível por meio da reportagem? Sylvia Moretzsohn (2008) aborda limites éticos, em artigo sobre os repórteres que empregam disfarces para obter informações. A autora cita o exemplo de Elizabeth Cochrane, repórter do *New York World*, que finge ter problemas mentais para poder frequentar por dez dias o asilo feminino *Blackwell's Island Insane Asylum*, sob o pseudônimo de Nellie Bly. Moretzsohn (2008: 10) defende um senso crítico por parte do jornalista, já que “por mais que esteja imbuído de sua *persona* – isto é, por melhor que seja seu desempenho como ator –, ele sabe que retornará ao seu *status* original, o que, só por isso, já deveria pôr em causa o sentido de autenticidade do seu relato”.

Por fim, há que se resgatar observação de Lage (2001: 77) acerca de não bastar o desejo do repórter na longa imersão: “[...] para que uma boa reportagem se realize é necessário que a indústria tenha interesse em produzi-la – eventualmente por questão de sobrevivência na luta pela conquista de leitores ou de prestígio”. Buscar a polifonia de Medina exige batalhas diárias no que tange às condições de produção no jornalismo.

### **Em busca do elo perdido: encontros entre o literário e o jornalístico**

O realce dado ao anônimo na reportagem muitas vezes a aproxima do estilo literário. As palavras publicadas no jornal e as do livro se associam principalmente a partir de Truman Capote, Tom Wolfe, Gay Talese e Norman Mailer. São os quatro expoentes do *newjournalism*: “Pegando emprestadas técnicas da literatura, eles iniciariam nos anos 1960 nos Estados Unidos um processo de tornar a informação mais saborosa ao leitor, como classifica Humberto Werneck” (SOUZA, 2014: 12). Tal “sabor” buscado serve, no entender de Lage (2001: 77), “[...] não só para nutrir um conceito de *belo* e de *arte*, mas também para testemunhar, de modo inigualável, a experiência humana”. Com este intuito, os repórteres apresentaram personagens reais, porém romanceados, por meio dos fluxos de consciência, da reconstrução das cenas vividas com a descrição minuciosa de pessoas, gestos, traços, e do registro de diálogos completos para envolver os leitores na trama contada (WOLFE, 2005, apud CUIAIS, 2010: 13).

Do que até agora foi exposto é possível concluir que a narrativa é o elo entre um e outro campo, o que nos faz retornar a ela. No dicionário, narrativa é a “ação de narrar; narração; *conto*; exposição de fatos” (BUENO, 1980: 764, sem grifo no

original). Destacamos o conto, pois ele é crucial para as reflexões de Sodré e Ferrari (1986: 75, sem grifo no original) a respeito do diálogo sob o qual nos debruçamos:

Na narrativa literária, o conto costuma ser a forma mais curta; em jornalismo a reportagem é a mais longa. Mas as duas formas muito se assemelham: pode-se dizer que a reportagem é o conto jornalístico – *um modo de propiciar a personalização da informação ou aquilo que também se indica como “interesse humano”*. Na literatura, o conto apresenta uma centelha, um momento, uma fatia temporal da existência de um personagem. No jornalismo[...]a reportagem amplia a cobertura de um fato, assunto ou personalidade, revestindo-os de intensidade, sem a brevidade da forma-notícia.

Os autores se aprofundam nesta comparação. Citam o russo Anton Tchekhov, que afirmava ter o bom conto força, clareza, condensação e novidade; agregam essas características à tensão, em uma referência ao escritor Edgar Allan Poe, e pontuam como cada aspecto está igualmente presente na reportagem. Surge nesse ínterim a categorização dos autores a respeito da reportagem-conto, na qual “os dados documentais entram dissimuladamente na história e o texto aproxima-se tanto do conto que incorpora até fluxos de consciência dos personagens” (Ibidem, p.81).

*Este boi é meu*, trabalho de Roberto Freire para a *Revista Realidade*, em março de 1967, é um dos exemplos da reportagem-conto de Sodré e Ferrari (Figura 1). O repórter acompanha um magarefe, como é chamado o homem que mata bois para os açougues.

**Figura 1 – Capa da reportagem *Este boi é meu***



Fonte: *Revista Realidade*, ano I, número 12, hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Acessado em 22 jul. 2018.

No lead, o leitor é apresentado ao amanhecer do magarefe João, morador de bairro popular nas redondezas de Feira de Santana, na Bahia.

Quatro horas da manhã: João veste-se, Rosa prepara o café, os filhos ainda dormem. São seis, mulatos como os pais, deitados na cama larga, em todas as direções. –Tive aquele sonho hoje de novo– diz ele apertando o cinturão. Ao vestir a camisa de pano de saco, ela rasga nas costas. Rosa a apanha e vai remendá-la junto ao lampião. João abaixa-se para pegar a faca e o amolador debaixo da cama. Para um instante, olhando o rosto dos meninos. *Sente um amolecimento no peito e nas ideias*, parecido com o que sentia por Rosa antes do casamento (Revista Realidade, mar. 1967, sem grifo no original).

Nesse parágrafo, já é possível perceber o fluxo de consciência na frase “Sente um amolecimento no peito e nas ideias”, assim como o cuidado na descrição das ações. O último parágrafo remete ainda ao sonho que fora deixado no ar no lead. O mistério inicial pode ser entendido aqui como o intuito de causar curiosidade e uma consequente reação, técnica que na classificação de Tchekhov para o conto, recordada por Sodré e Ferrari (1986), corresponderia à força.

Os autores atestam que a aproximação com o conto por meio da narrativa literária era um recurso frequente em *Realidade*. Mas, em nota de rodapé, criticam o que consideram o risco de tal reportagem. Segundo eles, a revista “penetrava, às vezes, no perigoso terreno da inverossimilhança, por tentar suavizar a dureza dos temas através de uma excessiva carga lírica” (SODRÉ; FERRARI, 1986: 77). Seria o mesmo que pontua Certeau, Julia e Revel (1989) ao falar no caráter ingênuo que é dado ao popular na França do século XIX?

Jacques Rancière (2005: 50) parece não compartilhar do mesmo entendimento, ao declarar que “o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro”. Em defesa do “invisível”, do “ordinário”, ou do “qualquer um”, expressão que escolhe usar, Rancière (Ibidem, p.48) o liga diretamente à estética, ao asseverar: “[...] a revolução estética é antes de tudo a glória do *qualquer um* – que é pictorial e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica”. O francês vê na literatura a base primeira para o “qualquer um”, de acordo ainda com o trecho:

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico (Ibidem, p.49).

Neste ponto, é possível uma abordagem junto a Milene Sousa, Luciana Vasconcelos e Maria Malcher (2015: 1), que trabalham com a estética do cotidiano<sup>iv</sup> e buscam na arte, a mesma que é a “glória do *qualquer um*” para Rancière, pistas para investigar o “jornalismo literário” de Eliane Brum”. As autoras recorrem a Michel Maffesoli para constatar que o extraordinário da vida comum é artístico. “[...] E é toda a existência cotidiana que pode ser considerada uma obra de arte (MAFFESOLI, 1996:

22). Portanto, por ser extensão da vida, cada ser humano – por mais (in)comum que seja – é, também, arte” (Ibidem, p. 10).

Unir personagens reais longe dos “projetores” (CERTEAU, 2014: 55) à literatura remete ainda a Eduardo Galeano. Em *O Livro dos Abraços*, por exemplo, as lembranças dele “se unem às belas e doloridas vivências” dos seus personagens, “como num abraço” (GODOY, 2016: 47). Interessa-nos histórias como *Noite de Natal*, em que é narrado o encontro entre Fernando Silva, diretor de hospital para crianças na Nicarágua, e um dos pacientes ali atendidos.

[...] Passos de algodão: virou e descobriu que um dos doentinhos andava atrás dele [...] Fernando reconheceu a sua cara marcada pela morte e aqueles olhos que pediam desculpas ou talvez pedissem licença. Fernando aproximou-se e o menino roçou-o com a mão: – Diga para... – sussurrou o menino – Diga para alguém que estou aqui (GALEANO, 2015, apud GODOY, 2016: 53).

Para Godoy (2016: 53) “a sensibilização trazida pelo autor na apresentação desse ‘grito’ social [...] abre a possibilidade para um olhar mais profundo sobre a situação de diversas crianças e grupos à margem e sem voz”. O personagem, caso fosse descrito por Brum (2017: 361), poderia receber a classificação de menino com “olhos de velho”, diante da semelhança entre a cena protagonizada por ele e por Sonia, a menina boliviana que pede para não morrer. Todavia, uma diferença é evidente entre o trabalho do uruguaio e o da brasileira: o gênero jornalístico. Galeano escreve crônicas, textos sintéticos marcados pela “subjetividade no relato cotidiano” (GODOY, 2016: 47). Brum faz reportagens, trabalhos que exigem maior imersão.

Antes de analisarmos duas contribuições de Eliane Brum, é necessária ressalva referente ao diálogo com o literário. Trata-se do que diz Gay Talese (2004: 9), como vimos um dos precursores do *new journalism*. Para ele, o estilo “‘é, ou deveria ser, tão fidedigno quanto a mais fidedigna reportagem’, o que significa uma abordagem mais imaginativa, mas não uma distorção do real” (SOUZA, 2014: 12). A necessidade é também atestada por Francielly Godoy (2016: 40): “Essa aproximação com a literatura, no entanto, é importante destacar, não exige o jornalista, de acordo com Juarez Bahia (1995), de suas funções informativa e formativa”.

### **Início e fim: os dois extremos na literatura da vida real de Eliane Brum**

O livro *O olho da rua* (2017) reúne dez reportagens assinadas pela gaúcha Eliane Brum para a revista *Época* ao longo da década em que trabalhou como repórter especial para o veículo. Escolhemos analisar aqui dois exemplos. Se em uma reportagem o olhar de Brum percorre as mãos da parteira trazendo a criança ao mundo (Figura 2), em outra

acompanha cada traço do rosto de Ailce no último momento da personagem (Figura 3). Falando do começo e do término da existência, atando as duas pontas da vida, Brum costura as narrativas a partir da linguagem literária.

**Figura 2 – Karipuna Maria dos Santos Maciel, a Dorica, em uma das fotos de Denise Adams que ilustram a reportagem *A floresta das parteiras***



Fonte: *O olho da rua*, 2ª edição, 2017, Arquipélago Editorial. Digitalização da obra.

Em *A floresta das parteiras*, publicada em 27 de março de 2000, a repórter viaja ao Amapá para conhecer as parteiras do estado que à época tinha “menos de meio milhão de habitantes, e a maioria deles estreou no mundo pelas mãos de setecentas pegadoras de menino” (BRUM, 2017: 19-20). Já nesse trecho, fica claro o tipo de tratamento dado à informação ao apresentar a estatística. A entrada no território danarrativa literáriaprossegue no perfil que é traçado das personagens: “São mulheres que conjugam os verbos no plural, abusam dos pronomes coletivos. Na lógica de sua vida o eu é estrangeiro e não detém privilégios” (Ibidem, p.20).

As personagens de Brum se encaixam na “invisibilidade” discutida neste artigo, como é possível atestar ainda *nolead*: “O país não as escuta porque perdeu o ouvido para os sons do conhecimento antigo” (Ibidem, p.19). A linguagem faz repercutir a poética dos cantos das parteiras, repletos de um caráter místico, que estaria em xeque caso a opção fosse por texto objetivo. Se o país perdeu a sensibilidade, conforme a afirmação da jornalista, ela mesma não a poupa, chegando a trazer trechos das cantigas. O caráter descritivo é outra marca registrada:



Das entranhas do corpo feminino Dorica nada arranca, apenas espera. Puxa a barriga da mãe, endireitando a criança. Lambuza o ventre com óleo de anta, arraia ou mucura para apressar as dores, recita rezas e encantamentos para consumir o mistério. Perfura a bolsa com a unha e corta o cordão umbilical com a flecha. Ou com os dentes. “Pegar menino é esperar o tempo de nascer”, ensina. “Os médicos da cidade não sabem e, porque não sabem, cortam a mulher”(Ibidem, p. 20-21).

Por meio da fala de Dorica, Brum coaduna críticas à cesariana, como o faz em outros momentos. “Parto é mistério de mulher. Feito por mulheres, entre mulheres. Assunto delas. Está além da compreensão das parteiras da floresta que a vida se desenrole em berço de morte, no hospital, como se doença fosse” (Ibidem, p.27), escreve. São os lampejos da subjetividade da jornalista.

Por fim, atestamos o cuidado de Brum quanto ao emprego exato de como as parteiras falam, que ela pega emprestado para inserir, vez por outra, no discurso indireto. Na autocrítica que realiza sobre o trabalho, a repórter relata que o pouco tempo disponível para apurar – logo, as condições de produção de que tratamos – prejudicaram a reportagem, mas julga ser acertado o respeito à “[...] riqueza da linguagem das parteiras e a forma como cada uma se expressa” (Ibidem, p.36).

**Figura 3 – Ailce de Oliveira Souza no registro de Marcelo Min para a reportagem *A mulher que alimentava***



Fonte: *O olho da rua*, 2ª edição, 2017, Arquipélago Editorial. Digitalização da obra.

Eliane Brum não utiliza a primeira pessoa na reportagem sobre as parteiras, mas o faz em *A mulher que alimentava*. O “eu” surge entremeado com a terceira pessoa, no



próprio fluxo da narrativa, enquanto a repórter conta a história da cozinheira aposentada Ailce de Oliveira Souza. Em um desses momentos de ápice da subjetividade, publica: “Na segunda-feira, 14 de julho, seu quarto tem cheiro de morte. E seu corpo parece menor sobre a cama. ‘Meu tempo está acabando’, ela diz. E eu sei que é verdade porque ela parou de brigar” (BRUM, 2017: 341). A repórter acompanhou a paciente terminal de câncer por quase quatro meses, os últimos 115 dias da vida de Ailce. Juntas, estabeleceram um pacto: enquanto uma permitiria o testemunho, a outra manteria sua história viva através da escrita (Ibidem, p.352). A partir deste acordo de tamanha convivência, Brum externaliza na reportagem os motivos de sua intervenção.

Ela logo descobre que sou um terceiro fio na vida dela. Nunca tivera a oportunidade de falar muito de si mesma. Desse dreno de palavras ela gosta. “A gente fica guardando coisas por toda a vida. Quando eu falo, parece que elas vão se soltando dentro de mim. Me liberto”. Na outra ponta desse fio eu também me sinto presa à ela (Ibidem, p.326).

A repórter passa a se envolver com a personagem, em uma experiência “radical” de jornalismo e de vida (Ibidem, p.353), como atesta. Tem consciência, porém, de seu papel de narradora. O “eu” aparece no texto junto de explicações dos diálogos de Ailce, mas também descobrimos, nos comentários sobre o trabalho, uma preocupação da repórter para alterar o mínimo possível as situações. A jornalista explica, por exemplo, como nunca usou a palavra “câncer” nas conversas, o que a permitiu descobrir que Ailce também não a pronunciava. Caso tivesse feito alguma pergunta incitando o uso do termo, “não compreenderia algo crucial da forma como ela lidava com a doença que a mataria” (Ibidem, p.354).

Aqui cabe reempregarmos conceito utilizado por Ana Cláudia Peres em artigo sobre esta mesma reportagem. A pesquisadora vai buscar no narrador-jornalista, portanto dentro de todo o escopo da nossa argumentação, as referências para entender o trabalho de Brum.

Fernando Resende (2002) nos oferece uma categoria que ajuda a entender melhor o lugar que o jornalista ocupa no texto, quando narra. Trata-se do “narrador-jornalista”, que se coloca um passo além disso e dar [sic] a ver a cena de outros modos, entendendo que a realidade é complexa, feita de texturas, de cheiros, de muitas vozes, de silêncios. Um narrador-jornalista que aparece na cena de forma explícita e incisiva. Um narrador-jornalista que oferece ao leitor as nuances do real (PERES, 2014: 6).

Nesse percurso de narradora-jornalista, voltada a uma personagem lidando com a morte, Brum investe ainda mais na abordagem literária. Pede auxílio aos versos – “Temos, todos que vivemos / Uma vida que é vivida / E outra vida que é pensada / E a única vida que temos é essa que é dividida / Entre a verdadeira e a errada” (Ibidem, p.327); recorre a metáforas para explicar os drenos de Ailce – “E agora está amarrada

não aos fios invisíveis que sempre a ligaram às convenções do mundo, mas às duas mangueiras de material sintético que drenam o rio poluído do seu interior” (Ibidem, p.326); volta no tempo – “Ailce, que já não consegue comer, delicia-se em banquetes de lembranças, lambuza-se com a comida da mãe, morta anos atrás” (Ibidem, p.329); faz alusões – “Depois ela rodopia ao som do violino cigano e ali, finalmente, sem tocar o chão, apalpa com os pés no ar uma liberdade que até então ela só pressentira. E por ter um passado depois do nascimento, terá um futuro depois da morte” (Ibidem, p.334); desvenda pensamentos – “Seus olhos amarelos me perfuram. ‘Não sabe?’ Eu minto. ‘Acho que não falta mais nada’. Ambas sabemos que falta a morte” (Ibidem, p.344).

### **Considerações finais**

Em artigo no qual procura avaliar as possibilidades do jornalismo para narrar a dor, Sylvia Moretzsohn (2013: 15) atesta: “De todo modo restará sempre a dúvida: como dizer o indizível?”. Ela conclui que não é tentando em vão apagar a emoção, mas sim aceitando a subjetividade inerente: “Se pudermos aceitar a emoção como componente do jornalismo e incorporar – ou, antes, recuperar – a sensibilidade dos campos da arte e da literatura ao relato jornalístico, talvez possamos enfrentar melhor aquela pergunta” (Ibidem). É o que Brum (2017: 326-327) parece fazer na reportagem *A mulher que alimentava*, ao abordar uma “mulher comum” que “nunca pensou que sua vida dava um romance. Nem mesmo uma reportagem. Ela não alcançou o pico do Everest, nem decifrou uma espiral do DNA ou compôs uma sinfonia [...] Ailce viveu”.

Agora, retomamos nosso questionamento inicial: como o investimento na narrativa literária pode ser útil no relato das histórias de personagens “invisíveis”? O que podemos inferir, sem almejarmos uma resposta acabada, é que o investimento no estilo cujos traços advêm da literatura, combinado com uma abordagem de imersão, permite ao personagem ter novas perspectivas frente à sua própria história. E permite ao leitor não só conhecer mais vozes como mergulhar em “nuances do real” (PERES, 2014: 6) que o ligam a tessituras outras, em enredamento de vozes e olhares.

### **Referências**

- BAZZO, G. S. *Jornalismo dos invisíveis: os diferenciais no jornalismo de Eliane Brum*. Florianópolis, 2011. 90 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo). Departamento de Jornalismo: Universidade Federal de Santa Catarina.
- BUENO, F. da S. 1980 – *Dicionário escolar da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, FENAME.

- BRUM, E. *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida*. 2ª edição. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2017.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 22ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- CERTEAU, M. de; JULIA, D.; REVEL, J. A beleza do morto: o conceito de cultura popular. In: REVEL, Jacques. *A invenção da sociedade*. Rio de Janeiro: Difusão Europeia do Livro, 1989.
- CUIAIS, P. B. P. B. *A grande reportagem: O jornalismo literário de Zuenir Ventura*. Rio de Janeiro, 2010. 74p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social-Jornalismo). Escola de Comunicação: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- FREIRE, R. *Este boi é meu*. Revista Realidade, São Paulo, mar. 1967. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=213659&PagFis=11&Pesq=boi>> Acesso em: 21 jul. 2018.
- GODOY, F. K. B. de. *Os (a)braços abertos da América Latina: As relações entre jornalismo e literatura em O Livro dos Abraços, de Eduardo Galeano*. Niterói, 2016. 68p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social-Jornalismo). Instituto de Arte e Comunicação Social: Universidade Federal Fluminense.
- LAGE, N. *Ideologia e técnica da notícia*. 3ª edição. Florianópolis: Ufsc-Insular, 2001.
- LIMA, E. P. *Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Edição. Tamboré: Manole, 2004.
- MAGNO, A. B. *A agonia da reportagem. Das grandes aventuras da imprensa brasileira à crise dos mais fascinantes gêneros jornalísticos: uma análise das matérias vencedora do Prêmio Esso de Jornalismo*. Brasília, 2006. 168 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação: Universidade de Brasília.
- MORETZSOHN, S. O repórter infiltrado: algumas questões éticas e epistemológicas para a prática do jornalismo. *Anais do XXXI Intercom*. Natal, RN: Intercom – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2008.
- \_\_\_\_\_. Noticiar a dor: possibilidades e dificuldades do jornalismo na tragédia de Santa Maria. *Anais da XXII Compós*. Bahia: Compós – Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, 2013.
- ORLANDI, E. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 2ª edição. Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 1993.
- PENA, F. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- PERES, A. C. Narrar o outro: notas sobre a centralidade do testemunho para as narrativas jornalísticas. *Anais da XXIII Compós*. Pará: Compós – Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, 2014.
- SERELLE, Marcio. A reportagem autorreflexiva: o encontro com o Outro entre textos e paratextos jornalísticos. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 25, n.3, p.1-15, set., out., nov. 2018.
- SODRÉ, M. e FERRARI, M.H. *Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. 6ª edição. São Paulo: Summus, 1986.

SOUSA, M. C.; VASCONCELOS, L. M.; MALCHER, M. A. Crises (in)visíveis: a estética do cotidiano no jornalismo literário de Eliane Brum. *Anais do XXXVIII Intercom*. Rio de Janeiro: Intercom – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015.

SOUZA, L. G. de. *A sobrevivência da grande reportagem: o cenário contemporâneo e as contribuições da plataforma online*. Niterói, 2014. 86 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social-Jornalismo). Instituto de Arte e Comunicação Social:Universidade Federal Fluminense.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. 34ª edição. São Paulo: EXO Experimental org.: 2005.

TALESE, G. *Fama e anonimato*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

THOMPSON, J. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

---

<sup>i</sup>Uma ponderação se faz necessária. Não empregamos aqui narrativa como sinônimo de literatura, haja vista o fato de que a narrativa literária é um tipo de narrativa. No caso específico da classificação de Lage, o que ele faz é perceber nas reportagens do *new journalism* traços da narrativa literária.

<sup>ii</sup>Utilizaremos a expressão entre aspas por ela ser empregada por Eliane Brum e por entendermos que precisa ser problematizada. Afinal, os indivíduos a que nos referimos não são invisíveis, mas sim tornados como tais por parte da sociedade.

<sup>iii</sup>Em artigo sobre a relação entre texto e paratexto, o autorrelato presente em livros como o de Brum, Marcio Serelle questiona se “ao expor uma série de dificuldades, a autorreflexão buscaria exaltar a tarefa da reportagem, afirmando um caráter heróico do jornalismo que deve lidar com esses entraves” (Ibidem, p. 12). Serelle acaba por concluir que, no caso de *O olho da rua* e outras obras que analisa “essa não parece ser a orientação preponderante” (Ibidem). Ele trabalha com a hipótese de que esta relação, na realidade, coloca “em relevo as incompletudes da mediação jornalística” (Ibidem, p. 3). A ressalva, no entanto, é bem colocada e abre margem a discussões em torno da subjetividade, para trabalhos futuros.

<sup>iv</sup>As autoras utilizam o filósofo francês Marc Jimenez como referencial para falar na “estética do cotidiano”. “Em uma espécie de ‘momento de inquietude’ da própria ciência, a estética passa a analisar o cotidiano e o sensível – e não mais apenas a arte – de forma mais aprofundada. E é esta ciência do conhecimento e da representação sensíveis que toma, a partir da segunda metade do século XVIII, o nome de estética (Jimenez, 1999)” (SOUSA; VASCONCELOS; MALCHER, 2015, p.4).

<sup>v</sup>São variadas as definições de jornalismo literário, discussão que, por sua abrangência, não seria passível de abordagem neste artigo. Limitamo-nos a ressaltar a de Felipe Pena: “Significa potencializar os recursos do Jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do *lead*, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade dos relatos” (PENA, 2006, p.13).

## Os sentidos da paixão nos dossiês da Revista Cult\*

Janderson Silva\*\*

### Resumo

O artigo busca realizar uma breve reflexão a respeito do conceito de paixão, procurando alargar nossa compreensão do termo realizando uma aproximação deste com o conceito de política e cuja observação empírica se dará no âmbito comunicacional. Ao tomarmos a paixão como campo de ações cotidianas, propomos aqui uma tentativa de elevar o conceito para além de uma concepção amorosa, por exemplo, fazendo-o transitar sobretudo no campo das tensões sociais. Para isso, tomamos a Revista *Cult*, mais precisamente seus dossiês publicados nos anos de 2016, numa perspectiva voltada para o contexto de midiaticização, como possível espaço de expressão/retomada dessas paixões incidindo na maneira como construímos e damos sentidos às nossas ações e as interpretações que fazemos do mundo.

**Palavras-chave:** paixão, política, cultura, revista cult, midiaticização.

### 1. Introdução

Partindo dos conceitos de paixão e amor trabalhados por Kehl (1987) e Konder (2007), respectivamente, o artigo busca compreender as particularidades das ações que emergem desse afeto, que também será tomado como meio de afirmação da liberdade (LEBRUN, 1987), assim como a política (ARENDT *apud* TORRES, 2007). A ideia é examinar as diversas interpretações dos problemas contemporâneos que se originam dos sentidos atribuídos às paixões. Para isso, será feito um movimento de observação a partir da análise dos dossiês publicados pela Revista *Cult* nas edições de fevereiro a dezembro de 2016. A hipótese é a de que esses dossiês, em sua maneira de produzir conteúdos e de abordar certos temas, funcionam como *locus* de representação desses sentidos da paixão.

---

\* Trabalho apresentado no GT 4 - Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 novembro de 2018 foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

\*\* Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Membro do Grupo de Pesquisa em Mídia e Interação Social (GIRO) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: silva2janderson@gmail.com.

A Revista *Cult* nasce em 21 de julho de 1997, em São Paulo, sob responsabilidade de Manuel da Costa Pinto, com direção de Paulo Lemos e publicada, à época, pela Lemos Editora (SILVA, 2001). Em maio de 2002 a revista é adquirida pela Editora 17, atualmente Editora Bregantini, que ainda detém dos direitos da publicação. A revista, desde sua primeira edição, contou com a presença de colunas sobre arte, política e literatura, além dos dossiês, que é o nosso foco de observação. A palavra *dossiê*, segundo definem alguns dicionários, diz de uma série de documentos importantes que tratam, revelam a vida de um ou mais indivíduos de um país, de uma instituição, etc., ou ainda uma coleção de documentos relativos a um indivíduo ou a um processo relacionado a qualquer assunto. Segundo descrição do próprio periódico<sup>5</sup>, o dossiê na revista é “um conjunto de textos aprofundados e escritos por especialistas sobre assuntos e pensadores relevantes”.

Apesar de o material ter figurado de maneira não muito abrangente na publicação em anos anteriores (OLIVEIRA, 2015), são notórias a visibilidade e a importância que os dossiês vêm ganhando na atualidade. Essa visibilidade e relevância justificam a análise aqui proposta, visto que os dossiês têm, cada vez mais, inspirado as capas das edições da revista, por exemplo. Logo, o que propomos é investigar as respostas oferecidas pelos dossiês de *Cult* a partir dos temas elencados pela revista. Para tanto, se torna caro ao nosso percurso dizer a respeito do modo como a própria revista se organiza e se configura enquanto produto jornalístico.

Nas edições selecionadas, o periódico executa uma lógica de produção de seus dossiês, que acaba por resultar em um movimento que não apenas olha para o social e retira dele sua matéria prima para as produções, mas que *é* e faz parte dele. É comum, e foi amplamente observado em quase todas as edições em questão, a organização/editoração/produção dos dossiês serem realizadas por professores de departamentos de importantes universidades do Brasil, assim como os colaboradores (seus “pares”) na produção do material. Tal maneira de entender como *se faz* consiste em nossa segunda problemática, que toma os dossiês enquanto circuito de uma sociedade midiaticizada (BRAGA, 2006). Esperamos com essa abordagem visualizar de maneira mais explícita o processo de produção dos dossiês na revista, bem como compreender a que propriamente essas ações na revista visariam atender.

---

<sup>5</sup> O anúncio da disponibilidade dos dossiês online foi publicado na edição de número 235 de junho de 2018 e também nas redes sociais da revista. Os dossiês podem ser encontrados na Loja Cult ([www.cultloja.com.br](http://www.cultloja.com.br)).



## Paixão para o que propomos

É possível que todos tenhamos uma ideia branda sobre o que seja a paixão. Comumente, o sentido da palavra é associado apenas às relações amorosas em que se apaixonar se torna uma situação de desenfreada falta de controle sobre as ações e os sentidos que as envolve. Porém, é precisamente este sentimento desordenado que primeiramente nos chama atenção. Segundo formulação de Gérard Lebrun (1987: 18), a partir de uma leitura aristotélica, a paixão é precisamente sempre provocada “pela presença ou imagem de algo que [nos] leva a agir, geralmente de improviso [...] é então o sinal de que [vivemos] na dependência permanente do outro”, pois, é somente na (re)ação a algo ou a alguém que podemos ser afetados por alguma coisa.

Porém, preza-se sobre a formulação de Lebrun, a tomada de consciência do estado de paixão, pois, o indivíduo não seria capaz de escolher por si suas paixões. Ele, então, não seria responsável pelo reconhecimento de sua instituição, mas sim pelo modo como este faz com que sejam significadas a partir dos elementos de sua ação. Ainda segundo formulação de Lebrun (1987), em Aristóteles, a existência da paixão residiria propriamente na relação ruidosa que o indivíduo tem com o mundo, a própria imperfeição em *ser* que é a sua força motriz de percepção da própria mudança. Tal formulação nos indica a paixão ser, por si, uma expressão - para além da linguagem, heterogênea, pois evoca expressões distintas acionadas de maneiras diferentes nos indivíduos. “Toda conduta, inclusive a que se conforma ao *logos*, deve servir-se das paixões” nos lembra o autor (LEBRUN: 22).

Tal observação leva-nos a instaurar o lugar das paixões como sentimento cerne da expressão do próprio *ser*, enquanto pulsão de vida, pois do incômodo em estar vivo é que nos alteramos da posição de meros espectadores do mundo para nos tornar atuantes ao acionarmos a dimensão dos afetos, pois estes são mecanismos plenos de prolongamento das emoções que dão sentido ao existir, ser e estar no mundo e nos fornece condições para atuarmos criticamente sobre ele. Nenhum mudança de grande magnitude, de grande eficácia se faz sem a força motora da paixão nos lembra novamente Lebrun (1987) e cuja origem é proveniente de nossos desejos, de nossas pulsões mais profundas. O apaixonado é um ser inquieto o suficiente e sabe que é incapaz de controlar as condutas sociais, mas vive em meio e consegue criar condições para falar sobre ele.

A partir das concepções acionadas, buscamos propor uma compreensão de paixão que diria a respeito de como lidamos com os acionamentos, de um *sentir* que a

paixão evoca, tomando como ponto de partida um contexto social. Estaríamos lidando, neste caso, com lógicas temporais que incidem na duração dos acontecimentos no mundo e que precisam ser percebidas como pautas aptas a criticar o social para perceber as clivagens que alteram ou fazem permanecer o curso das coisas. Estamos dizendo de um retorno da paixão pelo pensamento crítico, proposta que os dossiês levam à frente, pois, tal como observa Kehl (1987: 472) “a paixão intelectual tem uma característica oposta à paixão sexual: enquanto esta quer exclusividade, aquela quer adesões”.

Porém, mais do que uma questão de adesão (embora também seja), estaríamos lidando com uma paixão pelo compartilhamento de ideias e pensamentos; uma paixão pelo conhecimento e pelo senso crítico e da vontade de que isso seja um bem comum e libertador. Estamos dizendo pelo modo de fazer emergir novas leituras críticas sobre o mundo e das coisas que o compõem, tendo diversos atores e instituições figurando no pano de fundo dessas ações. Nossa hipótese, portando, tomando os dossiês de *Cult* como expressão máxima das paixões intelectuais, reside de nossa concepção em considerar o material objeto que vai contra uma lógica de dominação dos sentidos, tomando como força central a acepção da paixão como força para o *eu*: o retorno das paixões como pulsão para vida, pois, retorna-se com o *eu* (ou como um nós) perante o mundo enquanto ser(es) pensante(es), capaz(es) de vislumbrar novas utopias, possibilidade de sonhos e de imaginar mundos possíveis. Kehl (1987: 476) diz ser “daí que numa certa dose de representação, de contenção das paixões ser uma necessidade interna da *psique*, e o papel ideal dos adultos [*ou da revista*] seria simplesmente o de ajudar a criança a lidar, a dar contingente e ter um certo controle sobre suas emoções”.

A partir daqui, tomamos a construção dos dossiês de *Cult* como mecanismo de força que visa dar condições de lidarmos com o contingente de emoções no nebuloso do contemporâneo. A proposta é compreender o modo como os dossiês se constituem e sua materialidade enquanto tentativa de dar forma às paixões, tendo o dossiê (seus acionamentos, suas formas de constituição) como expressão da prática por liberdade, por formas de interpretação do mundo e de atribuição de sentidos às abordagens propostas, pois, é no movimento de constituição dos dossiês que visualizamos a retomada dos desejos, da capacidade de se imaginar, se projetar para frente; a retomada de um amor sublime já que “o amor sublime é a possibilidade de troca (também) no plano simbólico” (KEHL, 1987: 484) e tal como propõe a formulação de Kehl, o amor sublime é amor de escolha, portando, de liberdade, do voo livre de cada um pela vida.

## **Política, liberdade e o campo das paixões: aproximações**

A política, no sentido que entende Arendt (*apud* TORRES, 2007) seria uma ação em conjunto, reflexo da condição plural do homem, da capacidade de reconhecer suas alteridades e de reconhecimento do outro enquanto sujeito histórico (capaz de criar a ser ator de narrativas no mundo), capaz de interferir no fluxo dos acontecimentos. “A liberdade não era obtida no relacionamento do eu consigo mesmo, mas sim na interação com seus semelhantes, pressupondo tanto a presença de outros “eus”, quanto a existência de um espaço público organizado que permitiria a todos os homens livres ‘aparecer’, isto é, agir” (ARENDT *apud* TORRES, 2007: 238).

O indivíduo só é livre quando está agindo, pois a ação política (e porque não a paixão?) somente se realiza em conjunto, na construção de possíveis entre iguais; explicita-se aí a necessidade do outro para que a ação seja efetivada. A política, assim como a capacidade de sentir paixão, logo, só existe entre homens, mas enquanto elemento de sua essência, por isso a necessidade da presença do olhar do outro: um estado de relações no entre.

Nessa perspectiva, a capacidade de agir politicamente é ter como força motriz a possibilidade de se apaixonar, de querer retornar com a força do pensamento que pretende fomentar a crítica, dar espaço para o novo, do inesperado, vigoroso, do que é vivo. Todos somos capazes de pensar, afirma Arendt (*apud* TORRES, 2007), a dimensão constitutiva do *ser* perante o mundo, da ordinariiedade própria da vida humana.

## **Os dossiês de Cult no contexto da midiaticização**

Apesar dos dossiês estarem presentes em uma publicação que reivindica ser a mais longeva revista de jornalismo cultural do país, observamos que o periódico parece trabalhar com uma concepção mais alargada de cultura, o que poderia implicar em um outro modo de construção de suas edições, sobretudo de seus dossiês. Avançando para além de uma noção de “indústria cultural” ou situações puramente simbólico-representativas, por exemplo, a revista passa a trabalhar e ser atravessada por questões de outros setores sociais que se organizam em suas mais diferentes formas, respondendo com interpretações do social (e não menos cultural) com auxílio intelectualizado de certos atores dessas instituições na composição da revista.

A partir disso, visualizamos que os dossiês acabariam por se configurarem como circuitos midiáticos (BRAGA, 2012) que tem em sua dinâmica de produção outros interesses que não somente os próprios de uma “cultura midiática”, mas provenientes de demandas sociais/institucionais que aplicam na geração de suas pautas - que são pautas sociais, sobretudo, e que encontram na política, na paixão pelo conhecimento e pelo compartilhamento desse conhecimento, na busca pela liberdade de pensamento o resultado que são os trabalhos realizados no âmbito da intelectualidade na própria revista - seus dossiês, e que só conseguiriam ser canalizados hoje para um determinado grupo de pessoas por meio dos processos de mediação.

Mas, com propósito de pensar as consequências da abordagem de uma sociedade mediática, logo, faz-se necessário entendermos inicialmente o conceito de mediação. Com pretensões de superar uma visão objetivista dos meios para uma concepção relacional da comunicação, é preciso considerar alguns aspectos como o lugar da cultura nesse processo entre indivíduos e a sociedade. Segundo Braga (2012: 32), inicialmente, entende-se por mediação:

Em perspectiva epistemológica [*a mediação*], trata-se do relacionamento do ser humano com a realidade que o circunda, que inclui o mundo natural e a sociedade. A ideia de mediação corresponde à percepção de que não temos um conhecimento direto dessa realidade - nosso relacionamento com o “real” é sempre intermediado por um “estar na realidade” em modo situado, porém do ponto de vista - que é social, cultural, psicológico. O ser humano vê o mundo pelas lentes de sua inserção histórico-cultural, por seu “momento”.

A ideia de mediação se baseia, inicialmente, na concepção de não existir um conhecimento direto da realidade e, por isso, nossas relações e nossas capacidades de contato com o “real” serem sempre intermediadas por um ponto de vista, de um estar na realidade. A perspectiva apresentada por Braga (2012) além de chamar atenção para uma dimensão cultural do processo, que se configura nas lentes pelas quais olhamos o mundo, deixa entrever algumas questões temporais na dinâmica da mediação. Evoca em si distintas temporalidades, pois diz de questões histórico-culturais que acionam diferentes *estados* do tempo, por exemplo, pois podem atuar em níveis hierárquicos diferentes em uma mesma sociedade. Diz de tempos materiais diferentes também, como o da publicação ou tempo biológico e social dos pares, das diferentes audiências, dos acontecimentos narrados, etc.

Tal perspectiva supera já em si uma visão objetivista dos meios e volta nosso olhar para uma visão relacional na sociedade, o que altera o modo como lemos ou compreendemos determinadas narrativas. Não se trata mais de apenas conhecer um

mundo representado, mas diz das qualidades (das discriminações) e condições para o enfrentamento social. Reconhecer tal postura é reconhecer que as condições pelas quais uma coisa ainda perdura diz de características e de configurações das situações que fazem esta ação ecoar na duração, por isso vigora, ou se rompe, requerendo análises e novas interpretações para sua reinserção (reiterando, mais uma vez, a motivação de nossa observação).

Nessa visada, consideramos que o produto se molda ao ambiente e ao mesmo tempo procura se moldar em relação a estes ambientes pelos quais circula, tornando-se um objeto caro à observação sobre os processos pelos quais se inscreve, pois não se trata mais de considerar uma centralidade dos meios no processo de construção do social (ANTUNES; VAZ, 2006. TAVARES, 2007), mas reconhecer que o processo comunicativo está em transformação por ele mesmo e por existência e atuação de outras áreas. Fausto Neto (2008: 92) sublinha que

Já não se trata mais de reconhecer a centralidade dos meios na tarefa de organização de processos interacionais entre os campos sociais, mas de constatar que a constituição e o funcionamento da sociedade - de suas práticas, lógicas e esquemas de codificação - estão atravessados e permeados por pressupostos e lógicas do que se denominaria a “cultura da mídia”. Sua existência não se constitui fenômeno auxiliar, na medida em que as práticas sociais, os processos interacionais e a própria organização social, se faz tomando como referência o modo de existência desta cultura, suas lógicas e suas operações.

Todos os espaços são igualmente “responsáveis” pela mediação da sociedade, pois tendo a mídia ocupado lugar de ponta na viabilização das ações, é de se esperar que movimentos como o de mediação cresçam, seja por vias de visibilizar as suas pautas seja pela tomada de consciência das instituições de que é na mídia que se faz corpo mais presente suas práticas e suas ações na contemporaneidade. “Os processos sociais se *mediatizam*, tomam para si características do funcionamento da cultura da mídia” (BRAGA, 2012: 34) tal como podemos observar nos objetos que consideramos na presente reflexão.

Cada setor ou processos da sociedade participa de circuitos múltiplos e essas práticas, esses processos, em toda sua variedade, tornam-se objetos possíveis para nossa investigação desde que, de algum modo, produzam ação interacional. Tal proposição gera respaldo para nossa abordagem sobre o modo de produção dos dossiês em Cult uma vez que consideramos lidar com um objeto que reclama uma ação de troca, operando na lógica da mediação, com foco na atuação de pares para além de meras fontes especializadas.

## **A que os dossiês visariam responder?**

Observamos que os dossiês em questão (fevereiro a dezembro de 2016) dizem de um retorno das paixões pelo pensamento, pela política, pela problemática, pelo heterogêneo. Lançamos a hipótese dos dossiês produzirem respostas apaixonadas pela crítica, a partir da tomada de consciência do conhecimento como fonte primária para libertação pessoal, tendo a comunicação - propriamente o jornalismo cultural, denominação que a revista ainda toma para si, como elemento central de partilha enquanto dispositivo para autonomia.

Observamos também uma resposta criativa, fruto da sublimação do pensamento, pois diz de uma “relação de transferencia e contratransferência que outra coisa não é são uma relação de amor” (KEHL, 1987: 492). Os dossiês visam dar ou mesmo lembrar aos indivíduos de suas capacidades ou da capacidades de outros de pensar criticamente, e que ainda há uma saída representativa contra o nebulosos que se tornou o contemporâneo. Os dossiêspodem bem figurar como esse mecanismos de resposta social em vias de publicizar ou, no melhor sentido que pudemos encontrar, de deixar claro a que veio no fomento às capacidades intelectuais, dos pares e da própria massa intelectual do país, que está atenta as clivagens sociais e que continua a criticar posições e acontecimentos do cotidiano.

Outra chave de pensamento que nos ocorreu foi a capacidade dos dossiês em autonomizar o indivíduo para a vida. Os dossiês visam dar autonomia a quem lê; mas não é um conteúdo neutro, a quem da publicação, pois estamos tratando de uma revista e todo seu histórico de segmentação. Mas até mesmo o público iniciado precisa retomar a paixão pelo pensamento crítico, precisa recuperar sua força, sua paixão pelo pensamento e pelo olhar atento ao social e suas disparidades.

O dossiê de março de 2016, por exemplo, intitulado “Percepções e ações feministas”, mostra-se como mecanismo de ação e aciona paixões em dois momentos 1) um dossiê sobre mulheres que representariam um determinado posicionamento expresso em editorial; de fora para dentro e de dentro para fora e 2) a criação de um mutirão em benefício da luta das mulheres com o pedido de sugestão de pautas e ideias externas ao corpo editorial da revista, ambas ideias expressas em editorial. É um chamamento aberto à crítica por e para outras instâncias que não só a revista ou outros produtos e meios de de mídia em específico. A produção da revista é feita a partir de situações compartilhadas, tanto no âmbito do próprio periódico quanto nos espaço para além dele,



evidenciando o trabalho e o esforço em fomentar de maneiras para além-mídia, como o Espaço *Cult*, os encontros promovidos pela revista em outros espaços, simpósios, palestras, cursos.

Outra evidência de um trabalho em compartilhamento - e precisamente realizado com a devida paixão, diz dos dossiês produzidos/editados diversas vezes por outro indivíduo que não o editor da revista em si, mas por professores titulares ou livre-docentes de diversas instituições pelo país (como é o caso das edições de maio, junho, junho, agosto, setembro, outubro e novembro), por exemplo. O dossiê da edição de dezembro “A quarta onda - a revolução será feminista, negra, jovem, vadia, *queer*, ou não será nada”; Daisy Bregantini, diretora da revista, expressa em editorial o que vimos tentando apreender: “salve a liberdade de querer, desejar, sentir, expressar, na medida de suas necessidades e de acordo com a sua consciência e fé”, seja pela política, pela paixão, mas sobretudo visando a liberdade e o senso crítico necessários na atualidade.

Estas palavras, assim como todo o modo como a revista propõe e constrói os dossiês, vem de maneira a evidenciar que existem pares que estão fora do contexto midiático, servindo de termômetro para o social e fazendo da mídia palco para suas paixões que são levadas mundo a fora.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, E.; VAZ, P. B. Mídia: um aro, um halo e um elo. In: GUIMARÃES, C.; FRANÇA, V. V. (orgs). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2006.
- BRAGA, J. L. Circuitos *versus* campos sociais. In: MATTOS, M. Â.; JUNIOR, J. J.; JACKS, N. (orgs.). *Mediação e midiatização* [Edição do Kindle]. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2012.
- LEBRUN, G. O conceito de paixão. In: CARDOSO, S [et al]. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia de Letras, 1987.
- MIGUEL, L. F. Violência e política. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* (UnB), vol. 30, n. 88, p. 29-44, junho de 2015.
- KEHL, M. R. A psicanálise e o domínio das paixões. In: CARDOSO, Sérgio [et al]. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia de Letras, 1987.
- KONDER, L. Marx: Os revolucionários também amam. In: *Sobre o amor*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- OLIVEIRA, G. M. V.S. *Da popularização da filosofia à expertise: uma problematização do papel do intelectual da mídia (Revista CULT 1997-2013)*. São Paulo, 2015. 189 p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

SILVA, F. A. Primeira análise da Revista Cult. *Boletim de Pesquisa NELIC: Em defesa, em percurso*. (UFSC) v. 4, n. 5, p. 72-77, 2001.

TAVARES, F. M. B. Os processos midiáticos para além da mídia. *Animus* (Santa Maria), v. VI, p. 9-27, 2007.

TORRES, A. P. R. O sentido da política em Hanna Arendt. *Trans/Form/Ação* (Unesp), vol. 30, p. 235-246, 2007.