

Revista  
**IniciaCom**

Revista Brasileira de Iniciação Científica  
em Comunicação Social

VOL. 8, Nº 2 (2019) - 14ª Edição



---

**INICIACOM – REVISTA BRASILEIRA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM  
COMUNICAÇÃO SOCIAL**

**(e-ISSN: 1980-3494)**

**VOL. 8, Nº 2 (2019)**

**A DÉCIMA-QUARTA**

A Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – comemora a publicação da décima quarta edição da Iniciacom. Apresentamos o último conjunto de textos submetidos em 2018 e que resultaram em três números da revista tendo sido o primeiro publicado em 2018 durante o 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado na Univille, em Joinville-SC, de 2 a 8 de setembro, e os demais no primeiro semestre de 2019. A próxima Iniciacom e última edição de 2019 será lançada em setembro, durante o 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, no Pará.

É com orgulho que apresentamos nesta décima quarta edição 17 artigos que passeiam por temáticas diversas e complexas que instigam os pesquisadores da Comunicação. Você, leitor, acompanha, a seguir, um breve resumo dos textos propostos por jovens pesquisadores e seus orientadores, um indicativo da seriedade com que a pesquisa é tratada nos cursos de graduação do país. Este compromisso, sem dúvida, nos incentiva a abrir espaço para pesquisadores em formação e acreditar no futuro da pesquisa brasileira em Comunicação.

Os primeiros cinco artigos trazem a articulação entre a arte, a estética, a comunicação e a produção audiovisual. Em “Artistas, Público Jovem e Questões Éticas: Uma Pesquisa Exploratória”, os autores abordam as relações entre a ética de artistas e a experiência estética de jovens brasileiros. O texto “Presença / Ausência: notas sobre um certo cinema contemporâneo pós-nacional” aciona o conceito de pós-nacionalidade para cartografar as relações entre espaço e subjetividade nos filmes *A Quarta Dimensão* (2001), *Lá* (2006) e *Agreste* (2010). Como o próprio título indica “A Estética Documental no longa-metragem *Baile Perfumado*” reflete sobre a dimensão documental e o movimento da câmera pelo espaço fílmico

---

em diálogos metalinguísticos com a *mise-en-scène*. O lugar de experiências imersivas no audiovisual e na arte bem como a construção de narrativas cinematográficas é o tema de “Realidade Virtual no Audiovisual: Possibilidades Narrativas na Cinemática Imersiva”. Ainda no campo do audiovisual, “A narrativa audiovisual como recurso de conscientização para doação de medula óssea” reforça a importância do documentário para a formação e a divulgação do conhecimento.

Os cinco textos a seguir nos transportam para o universo dos games, do design no cinema, da ficção televisiva, da pornografia na internet e dos *podcasts*. O artigo “Identidade e Construção Social: Os meios de comunicação como formadores da realidade em Jogos Vorazes” discute a obra ficcional e suas similaridades com a realidade permeada por desigualdade, exclusão, estigmatização e relações de poder. Explanar sobre a intervenção do design na produção cinematográfica e analisar o design de produção e a interação nos elementos do filme constituem a proposta de “Uma breve análise sobre a intervenção do design na esfera do cinema”. “A importância do espaço para a produção de sentidos na ficção televisiva: as bases cenográficas do prefeito de *Asa Branca* na telenovela Roque Santeiro de Dias Gomes” revela os resultados de uma pesquisa de iniciação científica sobre a importância do espaço para a produção de sentidos na telenovela brasileira. O artigo “Pornografia e Imaginário: a problemática reprodução de corpos e subjetividades fetichizados dentro dos filmes pornô” discorre sobre os filmes pornográficos veiculados e distribuídos via internet e os estereótipos criados neste estilo de pornografia. O que atrai um público fiel e engajado de podcast? Esse é um dos questionamentos do texto “Nerdcast: conteúdo, cotidiano e a perspectiva do ouvinte”, que analisa um dos fenômenos da produção de áudio em ambientes digitais.

Outros seis textos constituem a última parte desta Iniciacom. “Impessoalidade incompleta no discurso biográfico: identidade e escrita do outro no livro *Padre Cícero: Fé, Poder e Guerra no Sertão*, de Lira Neto” se propõe a debater como se dão as imbricações da narrativa biográfica sobre a escrita do outro. Já “O discurso de memória em textos autobiográficos de Primo Levi” debate o discurso de memória na obra biografia do escritor ítalo-judeu, um dos autores mais conhecidos pelas obras testemunhais sobre a Segunda Guerra Mundial. A produção acadêmica brasileira relacionada às biografias integra o texto “Narrativas biográficas: Análise de

---

produções acadêmicas”, resultante de um projeto de iniciação científica cuja centralidade do corpus é a articulação entre jornalismo e biografia. O objetivo de “A Utilização dos Webforms para a produção de pesquisas de Opinião Pública” é discutir o papel e a eficiência das pesquisas de opinião pública feitas em plataformas de pesquisa online. “A institucionalização da Comunicação no Brasil: uma análise dos Grupos de Pesquisa em Comunicação e Política” apresenta os resultados da segunda etapa de uma pesquisa que busca mapear as teorias que alicerçam o campo da Comunicação com a análise de 25 grupos do campo da Comunicação no país. Refletir acerca das novas dinâmicas organizacionais a partir de dispositivos de comunicação móvel em rede, a fim de compreender e explicitar as relações e práticas profissionais de sujeitos inseridos nos contextos de trabalho remoto é o que propõe “Organizações em movimento: Relações e práticas profissionais no contexto de trabalho remoto”. “Relações entre análise de imagens: a descrição como método básico em áreas de estudos transdisciplinares” revela o resultado inicial de uma pesquisa que objetiva buscar semelhanças e diferenças entre processos metodológicos de áreas distintas que utilizam análise de imagens.

Esperamos que você, leitor, encontre aqui ideias e reflexões que provoquem novos questionamentos e diálogos possíveis para novas investigações tão necessárias ao campo da Comunicação e à formação de novos pesquisadores.

Com desejos de boa leitura,

Sônia Caldas Pessoa  
Diretora Científica Adjunta  
Intercom

---

**REVISTA INICIACOM - VOL. 8, Nº 2 (2019)**

**EXPEDIENTE**

**Editoras**

Profa. Dra. Nair Prata (UFOP)

Profa. Dra. Sônia Caldas Pessoa (UFMG)

**Comissão Editorial**

Nair Prata (UFOP): Diretora Científica da Intercom

Sônia Caldas Pessoa (UFMG): Diretora Científica Adjunta da Intercom

Roseméri Laurindo (FURB): Diretora Editorial da Intercom

Iury Parente Aragão (UNEB/FASJ): Diretor Editorial Adjunto da Intercom

Genio Nascimento (UAM): Editor Associado

Flávio Santana (Universidade Metodista de São Paulo), Karla Scarmigliat (UFMG) e Stephanie Boaventura (UFMG): Assistentes editoriais

**Conselho Científico**

O Conselho Científico da Iniciacom é composto pelos coordenadores e vice-coordenadores das Divisões Temáticas do Intercom Júnior e pelas representantes da Diretoria Científica da Intercom:

Patrícia Cardoso D'Abreu (ECO-UFRJ): Coordenadora IJ01 - Jornalismo

Hendry Anderson André (Positivo/UFSC): Vice-coordenador IJ01 - Jornalismo

---

Vanessa Cardozo Brandão (UFMG): Coordenadora IJ02 - Publicidade e Propaganda

Maicon Ferreira de Souza (Unicentro/UTP): Vice-coordenador IJ02 - Publicidade e Propaganda

Simone Antoniaci Tuzzo (UFG): Coordenadora IJ03 - Relações Públicas e Comunicação Organizacional

Izani Pibernat Mustafá (UERJ): Coordenadora IJ04 - Comunicação Audiovisual

Katia de Lourdes Fraga (UFV): Vice-coordenadora IJ04 - Comunicação Audiovisual

Francisco Machado Filho (Unesp): Coordenador IJ05 - Comunicação Multimídia

Mayra Fernanda Ferreira (USC/Unesp): Vice-coordenadora IJ05 - Comunicação Multimídia

Dario Brito Rocha Júnior (Unicap): Coordenador IJ06 - Interfaces Comunicacionais

Tatiane Cruz Leal Costa (UFRJ): Vice-coordenadora IJ06 - Interfaces Comunicacionais

Patrícia Gonçalves Saldanha (UFF): Coordenadora IJ07 - Comunicação, Espaço e Cidadania

Allysson Viana Martins (Unir): Coordenador IJ08 - Estudos Interdisciplinares da Comunicação

Andre Kron Marques Zapani (UFPR): Vice-coordenador IJ08 - Estudos Interdisciplinares da Comunicação

Nair Prata (UFOP): Diretora Científica da Intercom

Sônia Caldas Pessoa (UFMG): Diretora Científica Adjunta da Intercom

### **Contato Principal**

INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicações

Rua Joaquim Antunes, 705 – Pinheiros – 05415-012 – São Paulo – SP – Brasil

Fone: (11) 3596-4747/ (11) 3596-4747 / [www.intercom.org.br](http://www.intercom.org.br)

### **Secretaria Editorial**

---

Maria do Carmo Barbosa e Genio Nascimento

Fone: (11) 3596-4747 / (11) 3596-4747 / [iniciacom@intercom.org.br](mailto:iniciacom@intercom.org.br)

## **ARTIGOS**

---

**Artistas, Público Jovem e Questões Éticas:  
Uma Pesquisa Exploratória.**

**Artists, Young Audiences and Ethical Issues:  
An Exploratory Research.**

**Carolina Hidaka Chaim<sup>1</sup>**

**Maria Cristina Dias Alves<sup>2</sup>**

Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

**RESUMO**

Este texto aborda as relações entre a ética de artistas e a experiência estética de jovens brasileiros. Para tanto, além do diálogo com autores, como Silva, Chauí, Bourdieu e Nietzsche, foi realizada uma pesquisa exploratória para verificar se os jovens abrem mão de obras cujos artistas têm atitudes pessoais contrárias aos preceitos éticos/morais da sociedade, com resultados que reafirmam a importância de ampliar as discussões sobre o tema.

**Palavras-chave:** ética; cultura; estética; artistas; jovens.

**ABSTRACT**

This text explores the relations between the artists' ethics and the aesthetics experience of the Brazilian youth. Thus, besides drawing parallels with authors like Silva, Chauí, Bourdieu and Nietzsche, an exploratory research was carried out in order to verify if they avoid work by artists holding different ethical or moral societal beliefs. The results reaffirm the need for expanding the discussions on the subject.

**KEYWORDS:** ethics; culture; aesthetics; artists; young people.

**1. Introdução**

Neste trabalho é discutida a relação entre a ética do<sup>3</sup> artista e a sua produção artística frente ao público jovem com o objetivo de verificar se, ao entrar em contato com a obra de arte (cinema, fotografia, literatura, teatro, música etc.) ou mesmo a manifestação artística no caso de atores e bailarinos, o conhecimento prévio da vida pessoal de artistas interfere na fruição da obra. A discussão não aborda o conceito de *ethos*, ainda que este seja relevante devido à

---

<sup>1</sup> Graduanda do 7º semestre de Publicidade e Propaganda no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (FEBASP). E-mail: carolinahchaim@gmail.com

<sup>2</sup> Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Docente dos cursos de Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (FEBASP) e da Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA/USP). Orientadora do trabalho. E-mail: cristina.dias@belasartes.br

<sup>3</sup> Adotou-se o gênero masculino para uniformizar a escrita, não por um juízo de valor.

configuração do “caráter do orador”, como se refere Aristóteles (2000), mas, sim, à ética, uma vez que interessa debruçar sobre os valores éticos e morais do artista e não àqueles expressos por meio de suas obras.

A motivação de investigar esse objeto decorre da observação de práticas socioculturais de alguns artistas, consideradas inadequadas (machistas, por exemplo), que têm ganhado visibilidade na mídia oficial e na rede *on-line*. A questão que a pesquisa propõe é se ao saber de comportamentos considerados fora dos padrões éticos/morais da sociedade em que vive (práticas socioculturais), o interesse pela experiência com as obras de arte ou a admiração pelos respectivos artistas permanecem. Ou se os indivíduos discriminam determinadas obras ao conhecer a vida pessoal de artistas, por considerá-la fora de padrões de condutas aceitáveis.

A pesquisa se justifica, primeiramente, por tratar de uma temática inexplorada até pouco tempo, que vem ganhando destaque desde o aumento da vigilância sobre o cumprimento de leis que regulam questões discriminatórias e/ou de violência, como a lei Maria da Penha<sup>4</sup>, a lei contra discriminação e preconceito<sup>5</sup> e a lei contra a homofobia, esta última ainda em aberto<sup>6</sup>. E por trazer à tona a discussão da “auratização” do artista, como mecanismo de blindagem a críticas, devido à inefabilidade da obra de arte, a partir de Bourdieu (1996).

O conceito de ética tem sido revisto desde a modernidade e, mais atualmente, com a crise do humano. Contudo, concorda-se com as discussões de Silva sobre a experiência e os valores morais dos sujeitos:

É a dimensão suprassensível do sujeito, que só existe no universo prático, cenário de liberdade e criação. O que caracteriza, pois, essa concepção ética é a incondicionalidade do ato moral. Mas será possível mantê-la? Não será mais realista considerar que o peso dos fatores psicológicos, sociológicos, históricos, etnológicos, religiosos em nenhuma hipótese poderá ser abstraído da escolha moral? Pelo contrário, só existiria escolha na medida em que todos esses fatores, como motivações internas e externas, se colocam diante do indivíduo, fazendo parte da sua vida e dos seus atos, favorecendo, dificultando, esclarecendo ou obscurecendo as situações de opção ética. Muitos viram na superestimação formal da liberdade um esvaziamento da concretude que caracteriza a escolha moral. A liberdade não será sempre inseparável da situação concreta em que é exercida? [...] Há muita diversidade nos valores em que as pessoas creem e nos quais baseiam a conduta. A Ética consiste no discernimento para encontrar, entre todos esses fatores, o critério de justa escolha (SILVA, 2009, s/p).

<sup>4</sup> Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm)>. Acesso jun. 2018.

<sup>5</sup> “A proposta modifica, ainda, o Código Penal, somando à denominada ‘injúria racial’ as motivações decorrentes de “gênero, sexo, orientação sexual e identidade de gênero, ou a condição de pessoa idosa ou portadora de deficiência”. Disponível em <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2011/05/10/projeto-amplia-abrangencia-de-lei-contradiscriminacao-e-preconceito-1814007920>>. Acesso jun. 2018.

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/06/28/ideia-legislativa-propoe-criminalizacao-da-homofobia-e-recebe-mais-de-50-mil-apoios>>. Acesso jun. 2018.

Se há um critério de justa escolha, que é subjetivo e íntimo, como escreve Silva, o julgamento leva em conta tanto as ações como os valores que fazem parte dela, que são “vivenciadas e julgadas na experiência”. Da mesma maneira, a pesquisa investiga a importância da percepção do espectador, ainda que não vivencie as escolhas da vida do artista concretamente na fruição da obra (especialmente os jovens que se autodenominam mais engajados em movimentos sociais<sup>7</sup> e de conscientização política). Ou seja, é investigada a relevância dada aos critérios de escolha da vida pessoal do artista no momento de fruir uma obra de arte.

Não se trata de opinião pessoal, mas de trazer à discussão as implicações decorrentes do ressurgimento de movimentos sociais, como contra a xenofobia, o preconceito racial, o feminismo e questões LGBT. No caso de acusação de assédio sexual, temos o exemplo de *Casey Affleck*, premiado com o Oscar de melhor ator, em 2016<sup>8</sup>, mesmo tendo um processo em andamento. Se o poder de voto estivesse na mão da audiência, talvez essa premiação pudesse ficar comprometida.

Também no Brasil, mais recentemente, casos de assédio tiveram visibilidade, como ocorreu com o ator *José Mayer*, acusado de abuso sexual<sup>9</sup> e expulso da emissora em que era considerado galã, resultado de mobilizações de atrizes que se manifestaram na mídia ou uma causa “abraçada” mercadologicamente para manter a audiência feminina e, especialmente, a jovem, que está em queda.<sup>10</sup>

Para dar conta dessas inquietações, foi realizada uma pesquisa exploratória com indivíduos entre 18 a 30 anos, em sua maioria universitários, na composição de um *corpus* que pudesse representar uma amostra jovem que se manifesta envolvida ou participante de questões sociais e de sustentabilidade. Esta investigação partiu do pressuposto de que esses jovens levam em consideração a postura do artista e evitam as respectivas obras (cinematográficas, teatrais, gráficas ou musicais) ao tomarem conhecimento de atitudes que contrariam os preceitos morais da sociedade em que vivem.

Como escreve Silva, ações grandiosas ou mesquinhas, antes são valores que dependem da experiência para serem vivenciadas e julgadas. “É esta aparente ambiguidade que faz com que qualquer decisão envolva risco, que é apenas a consequência de não sermos oniscientes” (SILVA, 2009, s/p). Nesse sentido, o tema abordado na pesquisa joga luz sobre um assunto

---

<sup>7</sup> “Pesquisa aponta que jovens estão mais interessados em política e se dizem engajados”. Disponível em: <<http://bit.ly/2vJf9eD>>. Acesso jun. 2018.

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://bit.ly/caseyoscar>>; <<http://abcn.ws/2vEMSaQ>> e <<http://abcn.ws/2uQE0fp>>. Acesso jun. 2018.

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://bit.ly/2vJUeIu>>. Acesso jun. 2018.

<sup>10</sup> Disponível em: <<http://bit.ly/2jwjtNw>>. Acesso jun. 2018.

---

ainda pouco discutido no dia a dia e que, do mesmo modo que ocorre na mídia, merece ser discutido na academia, apesar dos riscos que suscita.

## 2. Estética e ética

De acordo com Chauí (2000), a moral pessoal é resultante do julgamento das ações individuais, ao indicar o “correto” ou o “errado”, a partir da obediência a valores geralmente ditados por instituições, como a religião, por exemplo. Por sua vez, ética é “o estudo dos valores morais (as virtudes), da relação entre vontade e paixão, vontade e razão; finalidades e valores da ação moral; ideias de liberdade, responsabilidade, dever, obrigação etc.” (CHAUI, 2000, p. 67). Ou seja, os valores morais muitas vezes medeiam à ética, que influencia o modo de viver e dita posturas.

A moral e a ética se complementam, cada indivíduo possui seus próprios valores morais, e esses valores são influenciados pela cultura do meio em que está inserido. Esse indivíduo necessita pensar em valores morais, não só para tomar decisões, mas para realizar qualquer tipo de ação.

A arte muitas vezes é “consumida” apenas pela questão estética, sendo dificilmente avaliada além disso. Para Chauí (2011, p.411), a estética consistia de uma teoria sobre a arte como produto da sensibilidade, da imaginação e da inspiração do artista, e que o intuito era de apenas contemplá-la. O artista, para isso, precisava produzir algo belo e não necessariamente útil. O público teria apenas de julgar a beleza da obra.

Contudo, a arte é apreciada por cada indivíduo de forma diferente, de acordo com a vivência pessoal e modos de existência, mesmo que o intuito seja transportar o indivíduo a outra dimensão, com toda a sua singularidade absoluta, “a obra de arte aurática é aquela que torna distante o que está perto, porque transfigura a realidade, dando-lhe a qualidade da transcendência” (CHAUI, 2000, p. 409).

A transcendência desejada com a obra de arte busca um estado de anestesia da vida, de modo que se possa nela imergir e esquecer por um momento o cotidiano e seus problemas, mas

por que tantos críticos, tantos escritores, tantos filósofos põem tanto empenho em professar que a experiência da obra de arte é inefável, que escapa por definição ao conhecimento racional; por que se apressam assim em afirmar sem luta a derrota do saber, de onde lhes vem essa necessidade tão poderosa de rebaixar o conhecimento racional, esse furor de afirmar a irredutibilidade da obra de arte ou, numa palavra mais apropriada, sua transcendência [...] citando Kant: ‘nossa opinião é de que convém ao homem supor que há algo de incognoscível, mas ele não deve colocar limites à sua busca’ (BOURDIEU, 1996, p.12, 13).

Nessa busca, não de uma interpretação da obra, mas do sujeito artista, questiona-se a ética envolvida no momento de consumir um produto artístico criado/interpretado/moldado por um indivíduo cujas atitudes são consideradas abusivas (e até violentas) para a cultura brasileira. Mesmo que não transpareçam em suas obras, contemplar a beleza e valorizá-la pode ou não significar concordância com o comportamento e padrões éticos e morais desse artista.

Nietzsche defende a separação entre obra e artista, uma vez que este “é apenas a precondição para a obra, o útero, o chão, o esterco e o adubo no qual e do qual ela cresce – e assim, na maioria dos casos, algo que é preciso esquecer, querendo-se desfrutar a obra mesma” (NIETZSCHE, 1998, p. 41). Mas se uma obra é passível de crítica, o artista também pode ser. Se alguns indivíduos repensam o consumo de algumas marcas pelo uso de mão de obra escrava na produção, em outras palavras, se consideram a ética no processo produtivo relevante, faz sentido que levem em conta esses aspectos também ao consumir uma obra de arte.

### 3. Metodologia e análise

Foi realizada uma pesquisa exploratória, que visa maior conhecimento de assuntos ainda pouco divulgados e discutidos, na procura por padrões, hipóteses ou ideias e, portanto, com o objetivo de levantar o grau de importância dado pelos jovens à trajetória de artistas ao ter uma experiência com uma obra de arte. Para tanto foi aplicado o método quantitativo, pois “em pesquisas quantitativas, as hipóteses e as questões de pesquisa são frequentemente baseadas em teorias que o pesquisador procura testar” (CRESWELL, 2007, p.130).

O questionário *on-line* foi enviado aleatoriamente para grupos distintos de pessoas via *Facebook*, *WhatsApp* e *e-mail*, para compor uma amostra de jovens, de 18 a 30 anos, com o objetivo de obter uma “descrição quantitativa ou numérica de tendências, atitudes ou opiniões de uma população ao estudar uma amostra dela” (CRESWELL, 2007, p.161). Sabe-se que essa amostra não serve para generalizações, uma vez que não foram limitadas as praças, por exemplo, e outros mecanismos probabilísticos.

As respostas foram monitoradas no período de 06/08/2017 a 14/08/2017 levando em conta os desvios possíveis pelo fato de o questionário ter sido realizado apenas *on-line*, não atingindo pessoas de classes sociais diferentes que não possuem acesso aos meios digitais. Para as análises foram considerados 352 respondentes (excluídas as respostas de pessoas fora da faixa etária prevista), número considerado válido.

O questionário trouxe três perguntas abertas: “crie um pseudônimo”, gênero e cidade. Sendo que a primeira não foi tabulada, apenas mostrava o caráter anônimo da pesquisa. A faixa etária, critério de validação, foi a primeira a ser monitorada e obteve 320 respondentes jovens entre 18 e 26 anos, seguida por 32 pessoas de 27 a 30 anos. Em relação ao gênero, a maioria se define do gênero feminino (60,5%), quase o dobro se comparado ao gênero masculino (35,7%). Houve ainda quem se define não binário (1,9%) e apenas um jovem de gênero indefinido.

Pessoas de estados e cidades muito distintas responderam ao questionário, inclusive residentes em outros países. Moradores da capital paulista, são a maioria, 100 (28,4%), provavelmente por ser onde a pesquisadora e a orientadora residem, já 34 (ou 9,65%) residem em São José do Rio Preto, cidade de nascimento da pesquisadora.<sup>11</sup>

Por se tratar de uma amostra com recorte de faixa etária, somado ao fato de a pesquisadora e a orientadora conviverem no meio universitário, a maioria dos respondentes, 218, possui graduação incompleta ou em andamento, seguida de graduação completa (55) e ensino médio completo (36), pós-graduação completa, incompleta ou cursando (23), resultado permite afirmar que 84% dos respondentes são universitários.

Das três perguntas sobre experiência com obras de arte, a primeira discrimina as atividades preferidas (gráfico 1) e mapeou alguns hábitos, sendo que a alternativa mais assinalada “assistir a filmes”, obteve 350 respostas, quase 100% da amostra, talvez devido à opção – em casa ou no cinema. Assistir a filmes em casa pode incluir não apenas a tevê, mas também opções como o *tablet* e o *smartphone*, experiências diferentes e que remetem a uma fruição distinta. Há ainda uma diversidade de gêneros de filmes, tipo de produção e interesse da obra que não foram monitoradas pelo caráter exploratório da pesquisa.

---

<sup>11</sup> Demais cidades: Rio de Janeiro (12), Curitiba (11), Campinas (7), São Bernardo do Campo (5), Brasília, Ribeirão Preto e Santo André (todas com 4). Percebe-se que são polos econômicos/ financeiros e permite inferir que 41,7% dos respondentes (total dessas cidades, mais a capital paulista) estão em centros urbanos de relevância no país.

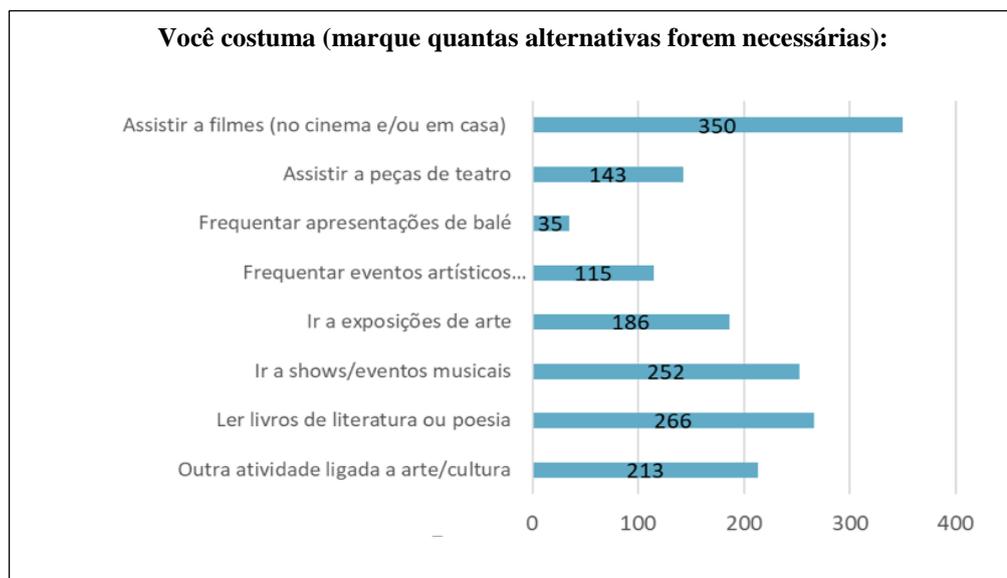
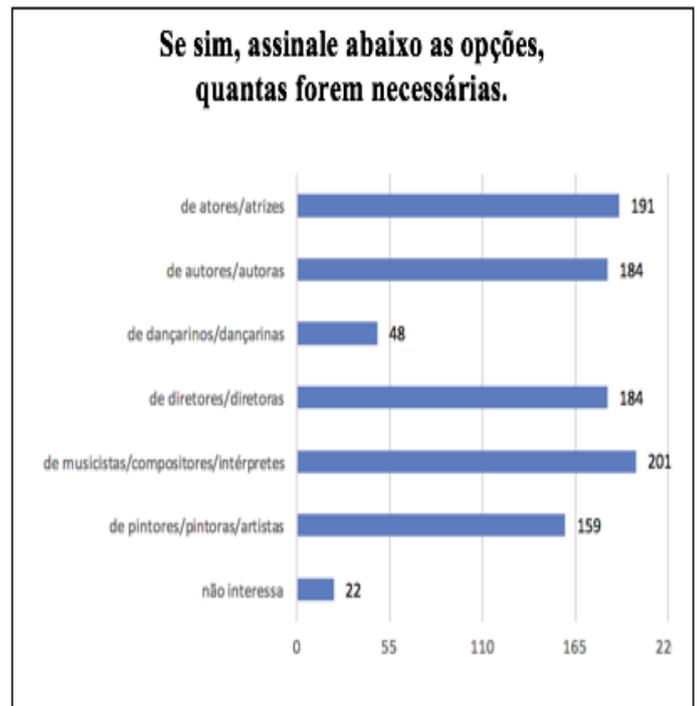


Gráfico 1 – elaborado pela pesquisadora

A pergunta que pode ser considerada mais importante, que é específica sobre a relevância da vida pessoal dos/das artistas no momento de fruir uma obra de arte, vem complementada por uma observação que afirma essa especificidade. A maioria respondeu que leva em conta a vida do artista, sendo “sim”, 252 ou 71,6%, menos de um terço dos jovens, 100 ou 28,1%, responderam negativamente (gráfico 2). Considera-se um número importante de respostas positivas e que pode evidenciar um olhar mais crítico desses jovens, não apenas para a obra.

Como uma maneira de aproximar ainda mais do objeto da pesquisa, a questão seguinte abordou a relevância da vida de artistas por atividade, sendo que a média de respostas reafirma a importância dada pelos 252 jovens que responderam sim à questão anterior (gráfico 3).

Apesar de “assistir a filmes” será mais citada, seguida de “ler livros de literatura e poesia”, o maior número de respostas sobre o interesse na vida de artistas recaiu primeiramente na música, o que permite inferir que a alternativa “outra atividade ligada à arte/cultura” (que teve um grande número de respostas) pode incluir atividades musicais variadas, como ouvir música sozinho e não necessariamente em shows e eventos. Uma possibilidade para esse resultado envolvendo musicistas/compositores/intérpretes talvez seja resultante desse tipo de artista, que não parece estar representando um papel, mais próximos de uma vida vivida.

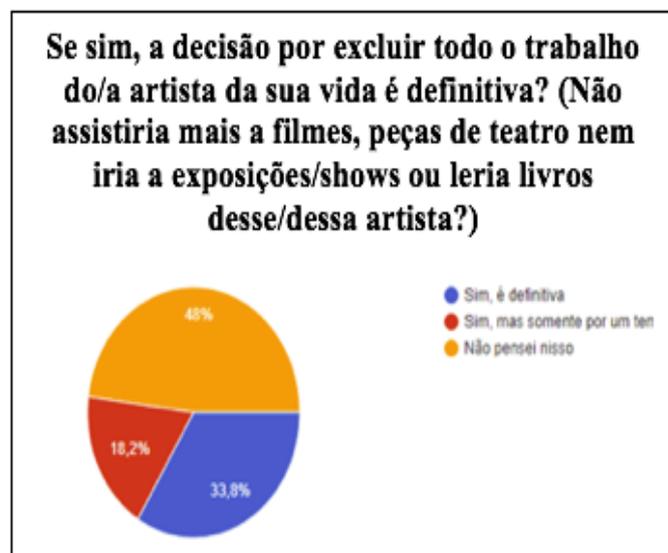
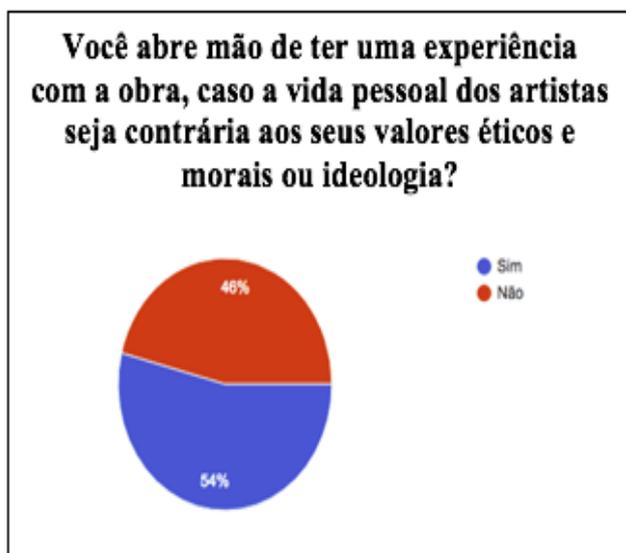


Gráficos 2 e 3 – elaborados pela pesquisadora

Abrir mão da experiência com as obras de arte, por causa de comportamentos considerados contrários a valores éticos obteve 190 respostas positivas e 162 negativas (gráfico 4).<sup>12</sup> A proximidade desses resultados revela uma dialética entre a crítica e a prática, que aproxima de Silva (2009) e os critérios da justa escolha, em cujo discernimento consiste a ética. Para as respostas positivas, questionou-se excluir toda a obra do artista e a maior parte, 108 jovens, não havia pensado a respeito, resultado que surpreendeu a pesquisadora e evidencia a precariedade das discussões sobre o tema.

Apenas 76 jovens (21,5% da amostra) abririam mão das obras definitivamente e 41 (11,6% do total pesquisado) apenas por um tempo (gráfico 5), respostas que instigaram questões não abordadas, como se consideram possível uma mudança de comportamento desses artistas ou acreditam ser um fato isolado que não merece ser levado em conta.

<sup>12</sup>Especificou-se, como exemplo, homofobia, racismo, misoginia, violência contra a mulher, atitudes machistas, nazistas e fascistas entre outras)



Gráficos 4 e 5 – elaborados pela pesquisadora

A pergunta seguinte busca reafirmar a negativa dos que não “se importam com a vida pessoal de artistas”, o desinteresse manifestado anteriormente não significa alienação desses jovens, já que 69 deles responderam que o conhecimento da vida do artista pode, sim, interferir na fruição da obra, 30,7%, e outros 42,3% repensariam o assunto (gráfico 6). Números consequentes da pouca visibilidade do tema, que acaba estimulando poucas reflexões e minimizando a sua importância.

A última pergunta sintetiza uma das inquietações que fizeram essa pesquisa existir, ainda que, ao ser elaborada, a pesquisadora não imaginasse a relevância do resultado da questão anterior. Nela foi abordada a importância de discutir assuntos desse tipo, com predominância de respostas positivas, 326 jovens, contra 24 negativas (gráfico 7), número similar ao encontrado nos que não se interessam pela vida pessoal de artistas (22) da questão 8.

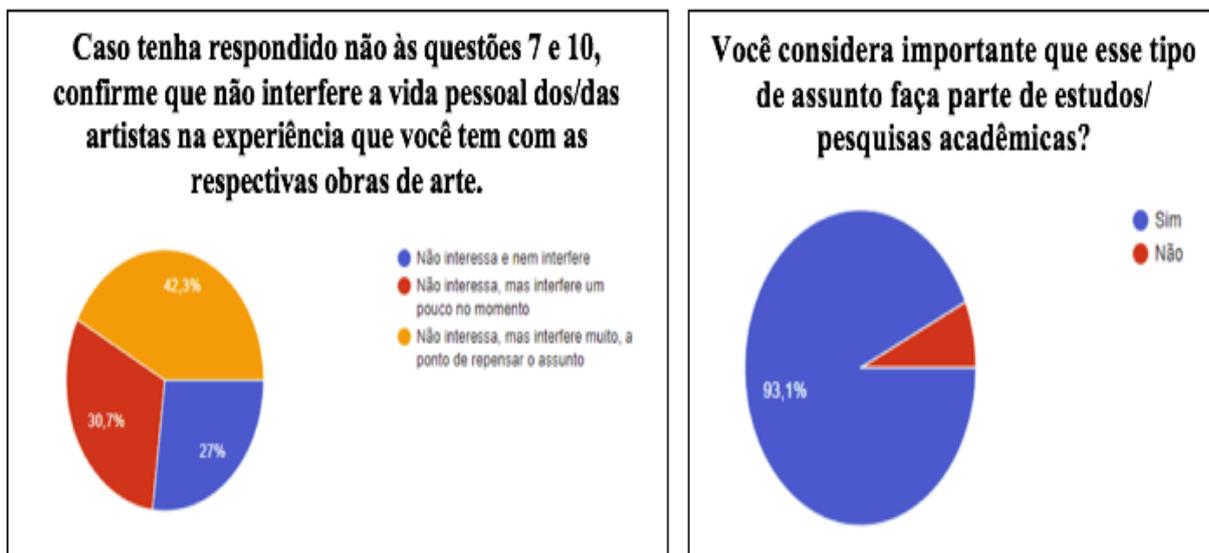


Gráfico 6 e 7 – elaborados pela pesquisadora

O que se observa, finalmente, é que não se trata de indiferença, mas de ignorância no sentido lato, que reforça ainda mais a necessidade de discussão sobre um assunto muito sensível aos artistas e ao seu público.

#### 4. Considerações finais

Quando esta pesquisa foi iniciada, a abordagem sobre o tema era incerta, apesar da inquietação da pesquisadora sobre as escolhas dos jovens em seus engajamentos, mesmo que muitos pudessem ficar restritos às redes sociais. Inquietava discutir um engajamento que incluísse hábitos culturais, considerados apenas lazer por parte de muitos jovens.

Como há movimentos a favor de ética na política, também se espera o mesmo na arte. A visibilidade de questões éticas na produção de bens, deve ser equivalente quando se trata da obra de arte. Enfim, ter uma experiência estética sem tangenciar a ética do artista não precisa resvalar na censura, o que se coloca são os critérios da escolha do artista frente aos critérios de escolha de quem frui/vivencia a obra de arte.

Por isso, a breve revisão teórica iluminou alguns caminhos e acendeu novas incertezas, com Nietzsche (1998), que defende a separação entre obra e artista; Bourdieu (1996), que questiona a irracionalidade em prol da transcendência e Silva (2009), para quem o exercício da liberdade é inseparável da situação concreta.

Os motivos pelos quais a maioria se interessa pela vida de artistas (71,5%) e acha relevante os valores éticos desses artistas, a ponto de deixar de fruir as obras (54%), se

contrapõem aos que não interessam pela vida de artistas (28,4%), mas que repensariam o assunto (42,3%), porque interfere muito na experiência que têm com as obras de arte.

Considera-se, portanto, que as discussões sobre ética e experiência estética são relevantes para os jovens, uma vez que a maioria declarou a possibilidade de abrir mão de experiências com as obras de determinados artistas. Mesmo os que discordaram, se sentem muito incomodados a ponto de repensar o assunto.

Porém, por mais que tenha sido evidenciado esse aspecto, não se sabe até que ponto esse jovem teria interesse em buscar mais informações sobre a vida de artistas antes de fruir uma obra; se esse é um movimento que merece a atenção de toda a sociedade, não de censura, como foi escrito, mas de lançar um olhar sobre as representações de poder e de dominação.

Esta pesquisa, por ser exploratória, foi bem-sucedida em seus objetivos, mesmo que tenha trazido ainda mais inquietações quanto à dialética entre a crítica e a prática. Bem como a falta de discussões a respeito de um tema tão delicado e importante para o campo da comunicação.

#### **REFERÊNCIAS**

- ARISTÓTELES. **Arte retórica e a arte poética**. São Paulo: Ediouro, 2000.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- CHAUI, M. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- CRESWELL, J. **Projeto de pesquisa**. São Paulo: Artmed, 2007.
- NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- SILVA, F. L. Breve panorama histórico da ética. In **Revista Bioética**, Brasília, v. 1, n. 1, 1993. Disponível em: <<https://bit.ly/2Kg6JWp>>. Acesso jun. 2018.

---

**Presença / Ausência:**

**notas sobre um certo cinema contemporâneo pós-nacional**

**Presence/Absence:**

**notes on a certain post-national contemporary cinema**

Luana Mendonça CABRAL<sup>1</sup>

**RESUMO**

A partir do conceito de pós-nacionalidade desenvolvido por Arjun Appadurai, este trabalho lança um olhar sobre os filmes *A Quarta Dimensão* (2001), *Lá* (2006) e *Agrete* (2010), a fim de cartografar as relações entre espaço e subjetividade latentes nessas obras e intrínsecas ao fazer cinematográfico de suas respectivas realizadoras: Trinh T. Minh-ha, Chantal Akerman e Paula Gaitán.

**PALAVRAS-CHAVE:** Appadurai; Cinema Contemporâneo; Espaço; Subjetividade.

**ABSTRACT**

Based on the concept of post-nationality developed by Arjun Appadurai, this work focus on the films *The Fourth Dimension* (2001), *Lá* (2006) and *Agrete* (2010), in order to cartograph the relations between space and subjectivity latent in these films and intrinsic to the work and filmmaking process of their respective directors: Trinh T. Minh-ha, Chantal Akerman and Paula Gaitán.

**KEYWORDS:** Appadurai; Contemporary Cinema; Space; Subjectivity.

**1. Introdução**

Agrupamos aqui o trabalho de três cineastas contemporâneas e experimentais em constante movimento, deslocamento territorial, como um movimento inicial de mapeamento dessas realizadoras e levantamento de seus dados biográficos, por assim dizer, em busca de compreender, em termos contextuais, com quais aspectos da contemporaneidade dialogam esses gestos cinematográficos. Nesse sentido, o conceito de pós-nacionalidade, desenvolvido por Arjun Appadurai, nos interessa justamente por tratar da relação entre as formas de

---

<sup>1</sup> Mestranda do programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. [luana\\_cabral@id.uff.br](mailto:luana_cabral@id.uff.br)

circulação de pessoas no mundo contemporâneo e a ameaça ao Estado-nação (moderno), que pressupõe o isomorfismo entre povo, território e soberania legítima (APPADURAI, 1997, p. 35). Em suma, Appadurai defende que "a integridade territorial que justifica os Estados e a singularidade étnica que valida as nações são cada vez menos vistas como aspectos complementares" (idem, p. 45), o que implica no surgimento de novos mapas de fidelidade que atravessam fronteiras territoriais, originando não exclusivamente uma desterritorialização como fim de si própria, mas reterritorializações que passam, por exemplo, pela constituição de colugares e transnacionalidades. O que nos interessa, dessa argumentação, é compreender as reconfigurações territoriais e as novas afiliações (culturais, afetivas etc) que podem estar em jogo no cinema que aqui discutimos.

A escolha de determinado conjunto de filmes e realizadoras decorre não apenas de seu "cosmopolitismo" em comum, mas sobretudo de sua filiação a uma tradição experimental do cinema e das artes visuais. Buscamos, aqui, perceber e apontar algumas linhas de força presentes no tornar sensível das relações de representação dos espaços para os quais elas olham, ou com os quais elas estão lidando em seu cinema. Nos deparamos, em *Agreste* (homônimo, Paula Gaitán, 2013, Brasil), *Lá (Là-bas)*, Chantal Akerman, 2006, Bélgica/França) e *A Quarta Dimensão (The Fourth Dimension, 2001)*, EUA/Japão) com flagrante presença de uma subjetividade em constante interação com o território pelo qual o filme se desdobra, articulada seja pela inscrição de uma narradora presente ou de uma personagem central, protagonista, cuja trajetória e a própria construção estético-narrativa enquanto personagens estão intrinsecamente ligadas aos espaços nos quais habitam e pelos quais os filmes se desdobram.

A partir disso, mapearemos os gestos formais que deslocam essa subjetividade de um lugar seguro e pessoal e politizam-na, transmutando-se numa maneira de chegar ao outro, de ultrapassar a fronteira da pessoalidade e da experiência particular. Em suma, o desejo manifestado nesse trabalho é o de mapear os atravessamentos subjetivos dos locais e uma concomitante construção ou representação dos territórios, dentro das coordenadas de espaço-tempo tão caras ao cinema, com base na recorrência desse gesto na trajetória cinematográfica das realizadoras aqui agrupadas - e de qualquer coisa que isso possa significar.

## **2. Contemporâneo, pós-nacional, experimental**

Trinh T. Minh-ha, Paula Gaitán e Chantal Akerman<sup>2</sup> são nomes do cinema contemporâneo ligados a uma vertente experimental e de vanguarda, que compartilham trajetórias pessoais de migrações e deslocamentos as quais atravessam suas práticas artísticas. A primeira, escritora, compositora e professora, além de cineasta, nasceu no Vietnã, onde acabaria por filmar um de seus mais discutidos longa-metragens, *Sobrenome Viet Nome Próprio Nam* (*Surname Viet Given Name Nam*, Vietnã, 1989), tendo viajado para diversas cidades para lecionar e realizar seus filmes - o etnográfico *Reassamblage* (*Reassamblage*, EUA/Senegal, 1982), por exemplo, primeiro longa-metragem dirigido pela cineasta, foi filmado no Senegal, onde Trinh T. Minh-ha lecionou durante três anos, de 1977 a 1980 (TRINH T. MINH-HA, 2012).

De maneira semelhante, Paula Gaitán, nascida na França, teve como estreia na direção de longas-metragens também um filme de caráter etnográfico, *Uaka* (*Uaka/Sky*, Brasil, 1998), sobre uma aldeia no Xingu. Gaitán, que além de cineasta e artista visual é também poeta e, assim como Trinh T. Minh-ha, professora, mudou-se para o Brasil em 1977 para lecionar na Escola de Artes Visuais do Parque Laje, no Rio de Janeiro, após graduar-se em Artes Visuais e Filosofia na Universidade de Los Andes de Bogotá. Sua trajetória artística é marcada por trabalhos em constante diálogo com a experimentalidade e práticas de vanguarda, no caso do cinema traduzidas em filmes, documentários e ficções, realizados em diferentes localidades ao redor do mundo: *Kogi* (homônimo, Colômbia, 2005) filmado em Santa Marta, Colômbia; *Diário de Sintra* (homônimo, Portugal, 2007), filmado na cidade portuguesa onde ela, o marido Glauber Rocha e os filhos do casal residiram e *Agreste* (homônimo, Brasil, 2010), filme que será discutido neste artigo, filmado no nordeste do Brasil, são alguns exemplos.

Chantal Akerman tem sua biografia marcada pelo exílio. Sua família, de origem judia, mudou-se da Polônia na tentativa de escapar da perseguição do regime nazista, baseando-se na Bélgica, na cidade de Bruxelas, onde Akerman viria a morar até os dezoito anos. Mais tarde, quando começa a realizar seus primeiros filmes, Akerman passa a se dividir entre Paris, Nova

---

<sup>2</sup> É importante ressaltar que a discussão levantada nesse trabalho se dá na esteira de esforços coletivos, realizados no Brasil nos últimos anos, em torno do trabalho de Chantal Akerman e Trinh T. Minh-ha, promovendo a difusão de seus filmes e, com igual vigor, o debate acerca dos mesmos e das questões que levantam. Destacaremos aqui, sobretudo, a Mostra *O Cinema de Trinh T. Minh-ha*, realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro (2015), e a Mostra *O Cinema de Chantal Akerman*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo (2009), bem como a retrospectiva de seus filmes realizada durante a 18ª edição do FestCurtasBH, em Minas Gerais (2016). No caso de Akerman, enfatizamos também a edição em português do livro referencial de seu cinema, originalmente publicado por Ivone Margulies em 1996 e recentemente publicado no Brasil pela editora EDUSP, com tradução de Roberta Veiga e Marco Aurélio Sousa Alves (2016). À Paula Gaitán, homenageada pela 16ª edição da Mostra do Filme Livre (2017), nossos sinceros agradecimentos pela colaboração e generosidade durante o processo de escrita deste artigo.

York e Bruxelas; sua trajetória de deslocamento entre essas cidades foi tematizada em filmes como *Os Encontros de Anna* (*Les Rendez-Vous D'Anna*, 1978, França/Bélgica/Alemanha) e *News From Home* (homônimo, 1997, França/Bélgica/Alemanha). Ainda, sua experiência enquanto judia na forma como filma as relações entre passado, tempo e memória, está presente em filmes como *Sul* (*Sud*, 1999, França/Bélgica), *Do Outro Lado* (*De l'autre côté*, 2002, França/Bélgica/Austrália/Finlândia) e *Lá* (*Là-bas*, 2006, Bélgica/França) que, ao percorrerem um território específico, seja ele o Leste europeu, a fronteira entre EUA e México, o sul dos EUA ou a cidade de Tel Aviv, se firmam na proposição de um não-esquecimento e na rememoração de algum passado; num movimento, como descreve a própria cineasta, de inscrição de imagens sob imagens já inscritas (AKERMAN, 1980, p. 11 apud MARGULIES, 2015, p. 76-77).

Esses movimentos se inserem num contexto contemporâneo no qual as migrações e deslocamentos tornam-se cada vez mais comuns e, por vezes, necessários à vida e ao trabalho dos indivíduos (APPADURAI, 1997, p. 35). Sabe-se que o processo ao qual nos referimos como “globalização”, característico da modernidade tardia, é marcado pelas constantes trocas culturais que atravessam as fronteiras nacionais e interconectam o mundo (HALL, 2006, p. 67). A globalização, sobretudo em seu último estágio, tem como uma de suas principais características a compressão do espaço-tempo, manifesta na forma como vivenciamos o mundo - um efeito de “encurtamento de distâncias” que faz o mundo parecer cada vez menor (idem, p. 69). Uma questão, conforme coloca Giddens (apud HALL, 2006, p. 72), que pode ser melhor compreendida se pensarmos em termos de separação do lugar e do espaço:

A modernidade separa, cada vez mais, o espaço do lugar, ao reforçar cada vez mais relações entre outros que estão “ausentes”, distantes (em termos de local), de qualquer interação face-a-face [...]. Os locais são inteiramente penetrados e moldados por influências sociais bastante distantes deles. O que estrutura o local não é simplesmente aquilo que está presente na cena; a “forma visível” do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza. (GIDDENS, apud HALL, 2006, p. 72)

Essas disjunções entre lugar e espaço, argumenta Stuart Hall, são capazes de atuar diretamente na formação de identidades culturais, uma vez que impactam os sistemas de representação específicos de uma época (HALL, 2006, p. 70-71). Se chamamos aqui determinado cinema de “pós-nacional”, isso se dá pelo entusiasmo em relação ao rompimento das fronteiras geográficas, sobretudo as de um Estado-nação, que pode ser simbólico ou representativo, estético, ou até mesmo geográfico, considerando a feitura do filme como algo

que demanda o deslocamento entre um lugar e outro em busca do “objeto” desejado. Ainda, ao nos referirmos ao trabalho de cada uma das diretoras como um universo em particular, uma *obra* (*œuvre*), necessariamente invocamos o conceito de *autor(a)*<sup>3</sup>, uma vez que ambas as definições estão intimamente ligadas (NETO, 2014, p. 157). Apostamos aqui numa concepção de autoria trazida por Michel Foucault, que busca estabelecer o autor como um instaurador de discursividades, distanciando-se do “gênio”, sendo ele também um produto dos discursos que o cercam (NETO, 2014, p. 159), reflexão à luz da qual Agamben (2015, n.p.) estabelece uma relação entre o(a) autor(a) e o conceito de gesto, que entenderemos como algo “indeterminado e inesgotável, a soma das ações, pulsões e indolências que envolvem a atmosfera da ação” (SCHOLLHAMMER apud NETO, 2014, p. 161). Agamben defende que “o autor deve ser usado para a compreensão dos gestos pelos quais os indivíduos se valem da linguagem, enquanto dispositivo, para burlar a própria lógica dessa linguagem”, de forma que sua subjetividade não seja aprisionada pelo dispositivo que ele almejou transgredir (NETO, 2014, p. 163).

O sujeito - assim como o autor, como a vida dos homens infames - não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto - se pôs - em jogo. [...] Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela. (AGAMBEN, 2015, n. p.)

É justamente essa impossibilidade de se chegar ao sujeito por meio de seu trabalho que invocaremos aqui, comentando o investimento, em maior ou menor grau, em estratégias de subjetivação do dispositivo, alcançadas por meio da inscrição corporal no filme, seja através da voz, do olhar ou do corpo propriamente filmado. A seguir, discutiremos como as relações estabelecidas entre essa “primeira pessoa”, ou essa noção de uma subjetividade corporificada e os espaços pelos quais esses corpos deslizam, são pontualidades interessantes para adentrarmos as relações espaço-temporais ali formalmente inscritas.

### 3. Presença / Ausência<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Ainda que os tradutores de Michel Foucault e Giorgio Agamben utilizem a forma neutra do gênero ao empregarem o termo “autor”, farei aqui o esforço de flexionar o gênero sempre que for possível, por acreditar ser mais condizente com a natureza do trabalho e, sobretudo, por estarmos nos referindo diretamente à obra de três diretoras, mulheres.

<sup>4</sup> Subtítulo inspirado no filme *Presença / Ausência*, realizado por Paula Gaitán (1996, Brasil).

Em *A Quarta Dimensão*, Trinh T. Minh-ha filma sua jornada em território japonês atendo-se propriamente à relação entre a produção de imagens digitais (lembramos que o filme foi lançado em 2001, num contexto de pura efervescência das novas tecnologias de produção digital de imagens, sobretudo em suas versões mais portáteis) e o próprio ato de viajar, de percorrer um espaço. As imagens de um Japão que articula contemporâneo e tradicional, humano e máquina, são recortadas pelo texto da cineasta narrado em *off*. De seu corpo, temos acesso apenas à voz, uma vez que as imagens, apesar de buscarem os objetos e as paisagens com empenho, sempre mantêm uma distância segura dos mesmos. A fricção homem-máquina, aqui, se materializa no corpo-a-corpo da cineasta com as imagens: na voz em *off*, que toca o que a câmera filma, e no “arranhar” das imagens digitais que se dá através de sua manipulação, transformando as virtualidades em superfícies. O Japão de *A Quarta Dimensão* só existe porquanto o filme existe, visto que o próprio ato de filmá-lo constitui a viagem - “uma imagem que se torna real no tempo ao mesmo tempo que o enquadra” (TRINH T. MINH-HA, 2012). Um movimento que filia-se àquilo que a própria realizadora defende como *transculturalidade*:

Aqui, *trans* não é meramente um movimento entre entidades separadas e fronteiras rígidas, mas um movimento no qual o viajar é o próprio lugar de residência (e vice-versa), e partir é uma forma de voltar para casa – para o eu mais íntimo de alguém. A diferença cultural não é uma questão de acumular ou justapor diversas culturas cujas fronteiras permanecem intactas. A travessia demandada pelo transcultural mina as noções fixas de identidade e divisa, e questiona a “cultura” em sua especificidade e em sua própria formação. (MINH-HA, 2015, p. 26)

Temos que essa materialização do virtual só se torna possível porque passa por Trinh T., porque filmar o Japão é inventá-lo - inventá-lo à sua maneira. Mais do que autorreflexivo, o filme é o próprio caderno de anotações (SORANZ, 2015, p. 96) que poderia lhe dar origem. De certa maneira, *Lá* também é um “filme-caderno”. Antecedido pela encomenda de fazer um filme sobre TelAviv e pela conseguinte impossibilidade identificada por Chantal Akerman, judia, descendente de sobreviventes do Holocausto, de filmar a cidade que poderia ter sido sua, mas para a qual sua família desistiu de ir ao se exilar da Polônia. Agora, vivendo-a através das paredes e do véu das janelas de um apartamento alugado, Akerman encontra sua Tel Aviv possível. “Eu escuto os sons da cidade, estou em Tel Aviv”<sup>5</sup> é a última frase que escutamos ser dita por sua voz, que recorta toda a tessitura fílmica, antes que subam os créditos finais. Também compõem a paisagem sonora os sons da cidade que adentram o apartamento, o telefone

---

<sup>5</sup> No original: “*I hear the sounds of the City, I’m in Tel Aviv.*” Tradução nossa.

que toca na sala de estar. A ausência de imagens de um local o qual possamos identificar como uma cidade é a grande potência do filme, que se divide entre o rigor dos enquadramentos rígidos, dos não-movimentos da câmera, essa localizada na maior parte do filme dentro do apartamento, mirando alguma janela:

Ela organiza o filme preservando a heterogeneidade entre os dois tipos de real que nele se vêem atualizados - o real das imagens, visuais e sonoras, captadas em estado bruto pela câmera, e o real da memória, reservado aos comentários lidos em *off*, que são sobrepostos à imagem.[...] Quando cala a voz-*off*, os únicos traços que restam da presença da diretora são os sons que ela realiza no apartamento, sons que sugerem que a diretora não se encontra sempre atrás da câmera, mas ao lado dela, realizando outras tarefas [...] Tudo se passa como se a câmera registrasse, sem intervenções, os fragmentos de mundo que as janelas do apartamento permitem entrever. (MAIA, 2008, p. 103)

*Lá* traz à tona um tipo de mediação entre o sujeito e o espaço que transcende a visualidade e a própria ideia de local, não apenas pela recusa em produzir uma imagem “objetiva” de Israel, mas também pelo tensionamento da relação identitária estabelecida entre Akerman e uma cidade na qual ela jamais viveu, e que não figura num passado acessível e pessoal, mas dentro de uma história político-religiosa maior, na qual a realizadora se insere. O que Ilana Feldman (2009, n.p.) se refere como “a ordem à qual ela não se desfaz jamais”, sua ordem identitária, ou sua “prisão”, pensamos aqui como uma estratégia de subjetivação que transforma algo a partir do qual a cineasta disse acreditar ser impossível de produzir-se uma imagem numa superfície possível de ser habitada, numa forma de expressão e comunicação. Onde, pois, há a ausência de Israel, há a presença indefectível de Akerman, materializada por sua própria voz - os sons que Akerman produz dentro de seu apartamento denunciam a presença de seu corpo ao lado, atrás da câmera e do gravador, às vezes longe, às vezes mais perto - e pelo seu gesto de operação da câmera. Pelo seu corpo, em suma.

O que o gesto em *Agreste*, de forma semelhante, apresenta: a noção de um território, de um espaço, que passa por uma subjetividade corporificada em tela como forma de se materializar. Ou, como coloca Eduardo Valente (2010, n. p.), a existência de um *Agreste* “absolutamente interior” - como diz a própria sinopse do filme, ele “pode ser vários lugares” e Marília Catarxo, atriz que protagoniza o filme, também pode ser várias mulheres. Dessa maneira, ainda que o espaço se construa a partir de Marília, de sua presença física, de sua corporalidade absoluta e como fim em si próprio, algo nos leva a percebê-la como uma potência que explode muito além de seu corpo. São os sinos, a voz de Marília, seus sussurros e seus silêncios, assim como as vozes e os silêncios de outras mulheres, que materializam a construção

subjetiva da paisagem e inscrevem-na poeticamente no filme., tornando-se responsáveis pela construção de um Agreste tão específico quanto universal; tão visível, material e presente quanto irrepresentável em qualquer nível de objetividade, inseparável da subjetividade que o constrói; um Agreste que passa pelas estruturas do corpo de Marília para ir de encontro ao corpo do espectador.

#### 4. Conclusões

Entender o cinema realizado por Paula Gaitán, Trinh T. Minh-ha e Chantal Akerman como pós-nacional implica uma crença ou, no mínimo, uma aposta em seus gestos de deslocamento como maneiras de se fazer cinema que antecedem a própria realização do filme. Mais do que em filmes políticos, pensamos aqui em um tipo de realização que seja política por si só, por acrescentar material às disputas no campo das representações e ultrapassar fronteiras ao fazê-lo. Essas fronteiras, em *A Quarta Dimensão*, *Là-bas* e *Agreste*, podem ser virtuais, como as existentes entre a subjetividade de um interlocutor e um espaço ou contexto político-histórico, como estes dois últimos nos mostram, ou podem ser territoriais e de fato se referirem à viagem por um território desconhecido, salvo o paradoxo de que, a partir do momento em que se dá este corpo-a-corpo, o estrangeiro já não o é e passa a guardar certa familiaridade em relação ao local em questão.

A aposta estética observada no conjunto de filmes aqui estudado consiste na inscrição corporal de subjetividades mediadoras das experiências espaço-temporais construídas ou, em outras palavras, de um investimento afetivo para com lugares geográficos, transformando-os em espaços de pertencimento e atribuindo-lhes um discurso. Tão presente quanto o corpo de Marília em meio à paisagem do agreste são as inscrições e ranhuras na imagem do Japão, manipuladas por uma autora que toma também as vezes de *performer*, sobretudo a partir do uso narrativo e inventivo de sua voz, que contribui para uma reconfiguração daquele espaço ao interpretar um texto não menos poético do que precisamente descritivo. Em última instância, experimentamos em *Lá* o corpo, ao lado e atrás da câmera, como uma potência tão presente quanto o que performa diante de suas lentes, bem como a possibilidade de um olhar para fora que seja sobretudo um tomar de consciência para o fato de que há alguém que olha de algum lugar; outrossim, se há um lugar, há alguém.

#### REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O Autor como gesto**. In: Profanações (Ebook). São Paulo: Boitempo, 2015.

AKERMAN, Chantal. Entretien avec Jean-Luc Godard. In: **Ça Cinema**, no 19, p. 5-16, 1980. APUD MARGULIES, Ivone. *Nada Acontece: O cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2015.

APPADURAI, Arjun. **Soberania sem territorialidade**: Notas para uma geografia pós-nacional. In: *Novos Estudos* no. 49, p. 33-46. São Paulo, 1997. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/236364/mod\\_resource/content/1/Appadurai-notas\\_para\\_uma\\_geografia.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/236364/mod_resource/content/1/Appadurai-notas_para_uma_geografia.pdf). Acesso em 28 de Janeiro de 2018.

FELDMAN, Ilana. Lá: do lugar que não existe à entrevista que deixou de existir. In: **Revista Cinética**. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/chantalilana.htm>. Maio de 2009. Acesso em 28 de Janeiro de 2018.

GIDDENS, Anthony. **The Consequences of Modernity**. Cambridge: Polity Press, 1990 apud HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro - 11 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro - 11 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

MAIA, Carla. **Lá, do outro lado**: Subjetivação em dois filmes de Chantal Akerman. 2008. 139 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp079105.pdf>. Acesso em 29 de Janeiro de 2018.

MARGULIES, Ivone. **Nada Acontece: O cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2015.

NETO, Joachin Azevedo. A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. In: **Floema** - Ano VIII, n. 10, p. 153-164, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/4513/4321>. Acesso em 28 de Janeiro de 2018.

SCHOLLHAMMER, Karl. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007 apud NETO, Joachin Azevedo. A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. In: *Floema* - Ano VIII, n. 10, p. 153-164, jan./jun. 2014.

SORANZ, Gustavo. *A arte de enquadrar o tempo*. In: O cinema de Trinh T. Minh-ha (catálogo) - p. 93-97: Rio de Janeiro, 2015.

VALENTE, Eduardo. Agreste, de Paula Gaitán (Brasil, 2010); Nostalgia da Luz (Nostalgia de la Luz), de Patricio Guzmán (França/Alemanha/Chile, 2010. In: **Revista Cinética**. 2009. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/agrestenostalgia.htm>. Acesso em 28 de Janeiro de 2018.

TRINH T. MINH-HA. **Biography**. Disponível em: <http://trinhminh-ha.com/biography/>. Acesso em 22/06/2018.

---

**A Estética Documental No Longa-Metragem Baile Perfumado The  
Documentary Aesthetics in the Movie Baile Perfumado**

Micael Luz AMARAL<sup>1</sup>

Rogério Luiz Silva de OLIVEIRA<sup>2</sup>

**RESUMO**

O longa-metragem *Baile Perfumado* (1997), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, promove um encontro entre ficção e documentário. Propomos identificar a estética documental e analisá-la como recurso narrativo do filme. Apontaremos a dimensão documental através da presença dos fragmentos de imagens do bando de Lampião, produzidas por Benjamin Abrahão, em 1937, e o movimento da câmera pelo espaço fílmico em diálogos metalinguísticos com a *mise-en-scène*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; Documentário; Ficção; Câmera.

**ABSTRACT**

The movie *Baile Perfumado* (1997), by Paulo Caldas and Lírio Ferreira, promotes a meeting between the fiction production and the documentary production. We will propose identify the aesthetics of the documentary's movie and analyze it as a resource in the narrative of the movie. We will point to dimension of the documental through the presence of fragments of images of the Lampião and his gang, made by Benjamin Abrahão, in 1937, and the movement of the camera through the film space in metalinguistic dialogues with the *mise-en-scene*.

**KEYWORDS:** Cinema, Documentary, Fiction, Camera.

---

<sup>1</sup> Graduando do Curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, e-mail: [micaelluzamaral@gmail.com](mailto:micaelluzamaral@gmail.com)

<sup>2</sup> Orientador do trabalho. Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, e-mail: [rogerioluizso@gmail.com](mailto:rogerioluizso@gmail.com).

---

## 1. Introdução

*Baile Perfumado* (1997) é um longa-metragem de ficção, dirigido por Paulo Caldas e Lírio Ferreira, com fotografia e câmera de Paulo Jacinto Reis (Feijão). A produção pernambucana marcou a nova linguagem cinematográfica local, integrando o time de obras da retomada do cinema brasileiro no final do século XX (período de institucionalização de uma nova política cinematográfica nacional). Dentre as premiações que o filme obteve destacamos o 29º *Festival de Cinema de Brasília*, em que conquistou o prêmio de melhor filme.

Como afirma Kobs (2010), *Baile* é uma releitura do cangaço. Baseia-se no pós-modernismo, onde há um questionamento acerca do status do discurso histórico, combinando tradição e modernidade. Caldas e Ferreira se propuseram a representar a história de Lampião, por meio da trajetória do fotógrafo libanês Benjamin Abrahão Calil Botto (interpretado por Duda Mamberti). O longa metragem tem a sua estrutura narrativa construída com base nos fragmentos de imagens do bando de Lampião, filmados por Benjamin ainda em 1937<sup>3</sup>. O filme é sobre a trajetória do fotógrafo libanês Benjamim Abrahão, que é o elo entre dramas envolvendo Lampião (Luiz Cláudio Vasconcelos), Coronel João Limbório (Claudio Mamberti), Tenente Lindalvo Rosas (Aramis Trindade) e Coronel Zé de Zito (Chico Diaz). A centralidade narrativa dada a Benjamim retira o foco do público sobre o mito Lampião e anuncia características de um filme biográfico que ressignifica, através da linguagem cinematográfica contemporânea, a tradicional imagem sobre o cangaço. Desde o início das reflexões acerca da linguagem cinematográfica esta questão já estava em Neste sentido, as estruturas documentais presentes na construção ficcional de *Baile Perfumado* é anunciado, por exemplo, através da câmera que se movimenta a favor da revelação de um documentarista solitário e destemido, por meio da fotografia sofisticada que anuncia plasticamente o universo de cada personagem,

---

<sup>3</sup> Os fragmentos de imagens filmados por Benjamim Abrahão foram resgatados e organizados em um curta-metragem por nome *Lampião, o Rei do Cangaço* (1937).

<sup>4</sup> O *mangue beat* foi um movimento da década de 90 em Pernambuco, tendo na sua composição musical elementos da cultura local pernambucana como, por exemplo, o maracatu e o rock'nroll.

a inserção constante dos fragmentos de imagens em preto e branco produzidos por Benjamin em 1937. Por fim, a presença do movimento pernambucano *mangue beat*<sup>4</sup>, na trilha sonora da ficção, com a música de Chico Science. São essas decisões inseridas na narrativa de *Baile Perfumado* que fortalecem o discurso crítico e contemporâneo sobre o nordeste tradicional. O conjunto torna evidente a característica de hibridez (ficção e documentário) e metalinguagem<sup>5</sup> acentuada na obra. No cinema, a metalinguagem tem a função de tornar visíveis as características narrativas cinematográficas para refletir sobre sua própria linguagem, isso pode se efetivar através da presença híbrida dos gêneros, até na relação do público com o reconhecimento do discurso cinematográfico.

O longa-metragem introduz um encontro entre ficção e documentário. O estreitamento entre os dois gêneros anuncia a importância da constante revisão e sua atualização compreendendo, por exemplo, os limites entre as duas linguagens. A predominância dos elementos da ficção nos documentários, assim como a presença de estruturas do documentário nas produções ficcionais não caracteriza uma novidade na trajetória do cinema.

Propomos, neste trabalho, analisar a estética documental, mediante a câmera que percorre o espaço fílmico em diálogos metalinguísticos com a *mise-en-scène*, confrontando, deste modo, a preeminência ficcional da obra. Procuraremos apontar a dimensão documental partindo das características híbridas dos gêneros ficção e documentário, dos elementos fotográficos utilizados na construção narrativa e a presença dos fragmentos de imagens do bando de Lampião produzidas por Benjamin Abrahão em 1937.

## **2. Benjamin Abrahão – *Lampião, o Rei do Cangaço* (1937)**

Para tratar das estruturas documentais no longa metragem *Baile Perfumado* é importante observar a presença constante dos fragmentos de imagens produzidos por Benjamin Abrahão, em 1937, e inseridas na montagem de *Baile*, assim como atenuar a trajetória do libanês e suas contribuições à memória de Lampião.

O fotógrafo libanês Benjamin Abrahão Calil Botto migrou para o Brasil em 1915, fugindo à convocação do império turco para lutar na Primeira Guerra Mundial. Naturalizado brasileiro, Benjamin, cujo nome verdadeiro era Jamil Ibrahim, ocupou-se do ofício de mascate no Nordeste brasileiro e, em seguida, do cargo de secretário do Padre Cícero. Foi pela influência e popularidade de padre Cícero que Benjamin se articulou com importantes jornais, figuras da política e nomes da sociedade daquela época. Isso lhe rendeu lucro (Benjamin

possuía comércio na região), prestígio e apoio para o que seria sua próxima investida, filmar o bando de Lampião.

Os registros fotográficos de Benjamin somente iniciaram em 1936 no semi-árido do Raso da Catarina, no norte da Bahia, algo que somente foi possível após as articulações com figuras importantes vinculadas ao poder público: coronéis, tenentes e o fotógrafo/cineasta Adhemar Bezerra de Albuquerque (*ABA Film*<sup>6</sup>).

Por conta da censura durante o Estado Novo, imposto por Getúlio Vargas, o filme não pôde ser concluído, sendo proibida em 1937 sua veiculação pública pelo órgão de censura DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda. Dentre os problemas que levaram à apreensão dos rolos, contendo os fragmentos fotográficos realizados por Benjamin, estava o seu conteúdo contundente que anunciava as relações entre a segurança pública e Lampião. Portanto, segundo o diretor, Lourival Fontes, o filme de Benjamin não poderia ser exibido nos cinemas do país “por atentar contra os créditos da nacionalidade” conforme noticiou o Correio do Ceará, 7 de abril de 1937.

Outros nomes da história da fotografia registraram grupos de cangaceiros em meados da década de 1920, fotógrafos como Alcides Fraga, Chico Ribeiro, Eronildes de Carvalho, Lauro Cabral e Pedro Maia ([www.brasilianafotografica.com.br](http://www.brasilianafotografica.com.br)). Apesar de Benjamin não ter sido o único a contribuir para a construção da iconografia acerca do cangaço, ele obteve exclusividade e consentimento de Lampião para registrar a vida nômade do bando de cangaceiros, conforme palavras do próprio Lampião:

Illmo Sr. Bejamim Abrahão, Saudações. Venho lhe afirmar que foi a primeira pessoa que conseguiu filmar eu com todos os meus pessoal cangaceiros, filmando assim todos os movimentos da nossa vida nas caatingas dos sertões nordestinos. Outra pessoa não conseguiu nem conseguirá nem mesmo eu consentirei mais. Sem mais do amigo Capm Virgulino Ferreira da Silva Vulgo Capm Lampião. ([www.brasilianafotografica.com.br](http://www.brasilianafotografica.com.br))

Os fragmentos do filme não finalizado de Benjamin estiveram por décadas presos nos porões do DIP. Somente após a recuperação dos rolos por Alexandre Wulfes e Jurandyr Noronha<sup>7</sup>, na década de 50, é que o público obteve acesso aos fragmentos de *Lampião, o Rei do Cangaço* (1937). Grande parte das imagens resgatadas por Wulfes e Noronha foi, posteriormente, introduzida na montagem de produções cinematográficas de

---

<sup>5</sup> Compreende-se como metalinguagem o uso da linguagem para falar da própria linguagem.

relevância histórica: *Memória do Cangaço* (1964), de Paulo Gil Soares, *Musa do Cangaço* (1981), de José Umberto Dias, *Baile Perfumado* (1997), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira e *Os Últimos Cangaceiros* (2011) de Wolney Oliveira.

Em *Baile Perfumado*, os fragmentos de imagens são inseridos na obra como estrutura narrativa para apresentação da trajetória de Benjamim, como homenagem ao seu feito de cineasta e atualização do discurso sobre o cangaço. Nas imagens documentais em preto e branco de Benjamim, observa-se a encenação de Lampião executando atividades do cotidiano, algumas delas ao lado de Maria Bonita, outras junto ao grupo dos cangaceiros.

### 3. Ficção e Documentário

No final dos anos de 1920, o britânico John Grieson definiu o documentário cinematográfico como o “tratamento criativo da atualidade”<sup>8</sup>. Uma definição encorajadora para os realizadores não realistas do documentário e estimuladora para os realizadores do documentário clássico<sup>9</sup> que se fixaram no conservadorismo da objetividade com a “verdade” filmada.

Um documentário como *Um Homem com uma Câmera* (1929), de Dziga Vertov, por exemplo, apresenta a busca por uma estética diferente sobre a realidade. Vertov documentou, nesta obra, pessoas em suas atividades cotidianas, destacando os vários cenários em cidades da Rússia nos anos 20, registrando trabalhadores das fábricas, crianças nas ruas. Registrou seu ato de filmar e, por meio da montagem experimental, criou efeitos visuais inovadores, um modo de fazer cinema batizado de cinema – verdade. A genialidade da montagem de Vertov aplicada ao filme, desde a colagem de pequenos fragmentos de frames (dando sensação de velocidade na imagem) até sobreposições de imagens (criando aspectos de abstração), deixou evidente sua autoria. O realizador questionou, ainda em 1920, as fronteiras entre ficção e documentário. Em síntese, uma obra ficcional caracteriza-se pela construção de uma trama organizada numa *mise-en-scène*<sup>10</sup>, enquanto o documentário representa o mundo histórico, construindo o registro a partir do

---

<sup>6</sup> ABA Film, empresa do empresário Adhemar Bezerra de Albuquerque, patrocinadora dos equipamentos utilizados por Benjamim Abrahão nas filmagens do bando de Lampião.

<sup>7</sup> Noronha relata no filme *Tesouros Quase Perdidos* de Carlos Alberto Mattos que junto com Wulfes resgatou os fragmentos de imagens feitos por Benjamin Abrahão, no entanto, Noronha não recebeu os créditos na cópia restaurada de 2007 do filme *Lampião, O Rei do Cangaço* (1937).

ponto de vista do autor. Como nas reflexões de Bill Nicholls (2010), durante a ficção, desviamos nossa atenção da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários. Já no documentário continuamos atentos à documentação do que surge diante da câmera. Podemos, assim, considerar o que afirma Comolli, ao destacar que a “ficção nasceu documentária e o documentário nasceu ficcional” (COMOLLI, 2008, p.35).

Todo filme é documental, como dito por Nicholls, caracterizando filmes de ficção como “representação do sonho do autor”. Já os filmes de não-ficção (documentários) seriam a “representação do mundo histórico” (NICHOLS, 2005, p.42). Por outro lado, Jacques Aumont afirma que “todo filme é um filme de ficção” (AUMONT, 1999, p.70) que, por meio das investidas cinematográficas, representa o irreal. As diferentes definições atribuídas à ficção e ao documentário nos encaminham para a aceitação da hibridez, ou seja, a presença da ficção e do documentário numa mesma obra cinematográfica.

No filme *Baile Perfumado*, nota-se evidências da hibridez do gênero, embora o filme tenha uma estrutura predominantemente ficcional, ou seja, atores profissionais, construção de cenários, o uso de efeitos cinematográficos. Ainda assim, observa-se a presença da *mise-en-scène* documentária. Para Braga (2014), o aspecto da hibridez decorre da quebra da crença da não direção ou interferência do cineasta:

[...] considera-se que determinada narrativa é híbrida na medida em que esta apresenta, num mesmo filme, características da ficção e do documentário, articuladas de forma a quebrar qualquer impressão de realidade ou crença de não haver interferência do cineasta. Assim, podemos concluir que tanto um documentário quanto uma ficção podem apresentar narrativa híbrida. (BRAGA, 2014, p.173)

Portanto, consideramos haver, no filme *Baile Perfumado*, a manifestação da hibridez, ou seja, a presença, tanto das estruturas ficcionais (essas predominantes), quanto das estruturas documentais.

---

<sup>8</sup> John Grierson fundador do movimento documentarista britânico dos anos 30. Foi em seu texto “Flarhety’s Poetic Moana”, sobre o filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty que, pela primeira vez, usou o termo “documentário”.

<sup>9</sup> Até recentemente, o documentário clássico era visto conforme aqueles traços genéricos que opunham ao cinema de ficção. (TEIXEIRA, 2006, p. 257)

<sup>10</sup> O conceito de ‘mise-en-scène’ define, entre outros elementos, o espaçamento de corpos e coisas em cena (RAMOS, 2008).

---

#### 4. Baile Perfumado (1997)

Paulo Caldas, um dos diretores da ficção, falou, numa entrevista, sobre o processo criativo, acentuando a importância dada por eles em preservar a autenticidade das informações colhidas, uso das fotografias e fragmentos filmados por Benjamim. Afirmando, que o longa é um “documentário sobre um documentarista”.

A pesquisa que foi feita, a maneira de trabalhar o filme, a maneira de pensar o filme, a maneira de criar uma dramaturgia para o filme, de ser, de uma certa forma, fiel a história é uma busca documental (SARNO. A linguagem do cinema, 1º TEMPORADA, 2010)

Embora *Baile Perfumado* faça parte de uma estrutura ficcional, dispondo da *mise-en-scène*, não se nega a presença da estética documental como modo de contar a história do libanês, nesse sentido, anunciado através do uso dos fragmentos de imagens filmadas por Benjamim, em 1937, a presença do discurso do *mangue beat*; pôr fim a movimentação da câmera pelo espaço fílmico em diálogos metalinguísticos com a *mise-en-scène*.

Os fragmentos de imagens filmados por Benjamim Abrahão em 1937, apresentam o registro documental do bando de Lampião realizando atividades cotidianas. Do ponto de vista narrativo, curiosamente, nota-se a presença constante da encenação do bando, por exemplo, no momento que o bando encena a reza e o fictício ataque armado, ambas são direcionadas por Benjamim. Neste sentido, anunciando também a hibridez entre os gêneros. Alguns destes fragmentos de imagens são inseridos no longa *Baile Perfumado*, ganhando prolongamentos através da *mise-en-scène*. A presença destes fragmentos inseridas na montagem de *Baile Perfumado* entrecruza cenas ficcionais e documentais, estabelecendo uma conexão metalinguística. Como colocado por Kobs “a naturalidade e artificialidade se confundem, mas esse confronto só é aberto ao público pela presença da metalinguagem no filme” (KOBBS, 2010, p.155). Nesse ponto, destacamos a predominância das imagens filmadas por Benjamim, em 1937, presentes na ficção como interlocução no discurso da metalinguagem, estabelecendo conexões entre o ficcional (*mise-en-scène* ficcional) e “real” (*mise-en-scène* documentária).

Muitos são os filmes de ficção que, ao longo da história, se propuseram a inserir imagens amadoras e arquivos pessoais para endossar o arco dramático e proporcionar ao público sensação de autenticidade na trama. Em *Baile*, estes fragmentos são incluídos como atualização da memória do cangaço através do discurso modernista.

Na trilha sonora de *Baile Perfumado* há uma característica curiosa, que ao nosso modo

de ver acentua a predominância do fazer documental. Trata-se da apresentação da música de Chico Science como principal trilha sonora do filme. A música faz parte do movimento pernambucano, popularmente conhecido como *mangue beat* que, no filme, estabelece uma aproximação importante entre a tradição e a modernidade, ao se tratar das representações sobre o Nordeste. O *mangue beat* foi um movimento da década de 90 em Pernambuco, tendo na sua composição musical elementos da cultura local pernambucana como, por exemplo, o maracatu e o rock'nroll. No filme, a música é anunciada em vista de imagens aéreas sobre um rio cercado por montanhas, apresentando geograficamente um nordeste vivo, contradizendo, inclusive, a clássica imagem do solo seco e ambientação árida, comuns a várias representações visuais sobre a região nordestina.

A 'batida' do mangue dialoga com a filosofia do cangaço, no que se refere à luta social, contra a miséria e pela esperança de mudança, e dialoga com o filme de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, pela valorização do aspecto regional e da cultura de raiz, para 'modernizar o passado', e pela fusão de estilos e elementos, que, no filme, fica muito bem representada pela alternância constante entre passado e presente. (KOBIS, 2010. p.162).

No filme nota-se que, tanto a presença dos fragmentos de imagens filmados por Benjamim em 1937, quanto a presença marcante do movimento *mangue beat* anunciam a chegada de uma nova geração de cineastas pernambucanos, abolindo o longo espaço de tempo sem produções expressivas na região. Esse olhar de dentro sobre a cultura nordestina, com o respaldo do discurso do *mangue*, autentifica a atmosfera fílmica construída compromissada em atualizar o discurso acerca do cangaço.

## 5. A Câmera Em Movimento

Elencamos cenas do filme *Baile Perfumado*, onde a estrutura documental se anuncia através da movimentação da câmera. O plano sequência com a encenação da morte do padre Cícero e a apresentação do protagonista Benjamim (Duda Mamberti) marca a abertura do longa-metragem. São 3 minutos e 46 segundos de cena continuada sem corte<sup>11</sup>. No primeiro quadro, o Padre Cícero (Jofre Soares) está deitado numa cama e a câmera em plano fechado registra a atuação do ator. Em seguida, a câmera marca o primeiro movimento (câmera na mão), revelando os demais personagens que estão presentes no quarto. A câmera segue o seu ritmo em diálogo cênico com os personagens que vão atuando juntamente com a câmera. Observando cuidadosamente na cena do escritório há, em determinado momento, a projeção

da sombra do operador da câmera sobre o terno de Benjamim, sutilmente uma quebra da invisibilidade do aparato técnico. Imaginemos, pois, não ter sido premeditado. Uma evidência frequentemente vista na direção de fotografia dos documentários. Destacamos o uso frequente da câmera na mão como recurso estético que melhor anuncia a estética documental do longa. Outro exemplo é o conflito do bando de Lampião e as volantes. Há uma câmera que se aproxima dos personagens integrando a composição dramática da cena revelando características importantes de cada personagem.

A presença da câmera “na cena” atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento, ou engajamento, com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre. Essa presença também confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, foram construídos para terem exatamente aquela aparência (Nichols, 2005, p. 150).

Em *Baile*, motivado pelos diferentes enquadramentos da câmera, destaca-se o deslocamento do público para dentro da cena, numa experiência de quebra da quarta parede. Nas produções documentais, a câmera é o instrumento que cria metáforas, que fortalece discursos e tais investidas se dão por meio das aproximações e distanciamentos da câmera ao documentado.

## 6. Considerações Finais

No que se refere ao *status* de documentário flutuante nas duas obras, Bill Nichols nos ajuda a compreender que o documentário “[...] não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos”. (NICHOLS, 2010, p. 47). Neste sentido, *Baile Perfumado* convida a uma experiência de ressignificação do imaginário histórico social sob olhar contemporâneo. É através da montagem que o passado registrado nas imagens de Benjamim em 1937, integra o presente na *mise-en-scène* de *Baile Perfumado* e anuncia o rico universo dos personagens. A presença e a atuação da câmera são decisivas nas cenas, colaborando efetivamente na afirmação do objeto desse artigo.

---

<sup>11</sup> Dar-se o nome de “plano sequência” toda cena que não possui um corte que interfira sua continuidade.

Destacamos o rigor com as composições fotográficas, a paleta de cores leves e uniformes, luzes marcadas pelas sombras como as que encontramos nos quadros de Edward Hopper e Rembrandt sendo evidência do compromisso dos realizadores em reconstruir um sertão milimetricamente calculado. Como apresentado nas sessões acima *Baile Perfumado* faz uso de vários recursos da linguagem para alcançar o rigor estético necessário na apresentação do cangaço. São recursos que acentuam o tom modernista da obra ao mesmo tempo em que provoca desconstrução na tradição imagética construída sobre o cangaço. As fronteiras entre ficção e documentário são uma linha tênue, tornando, cada vez mais complexo definir uma separação entre ambos se tratando das produções contemporâneas. O discurso modernista sobre o cangaço, torna-se possível, através da metalinguagem construída na inserção de cenas documentais, de 1937, a presença do discurso *mangue beat*, por fim, a câmera que circula pelos espaços cênicos interagindo à *mise-en-scène*.

## REFERÊNCIAS

BRAGA, Maria Helena e COSTA, Vaz. Ficção & Documentário: Hibridismo no Cinema Brasileiro Contemporâneo. UFRN. ISSN 2176-7017. Vol. 05 | Número 02 | Julho-Agosto/2014 | p. 165-190

BAILE PERFUMADO. Direção de Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Recife, 1996. 1 Videocassete (130 min):VHS. NTSC, son., color.

CALDAS, Paulo; FERREIRA, Lírio. A modernidade, a tradição e a vaidade de Lampião. Revista Cinemais, Rio de Janeiro, nº 4, mar./abr. 1977, p. 7-38.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Humanitas, 2008.

KOBS, Verônica Daniel. Baile perfumado revisita Lampião: realidade, ficção e revisão de um mito construído pela História. Todas as Musas ISSN 2175-1277, 2010.

LAMPIÃO, o Rei do Cangaço. Direção de Benjamin Abrahão, 1936-1937.

NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

RAMOS, Fernão. *A imagem-câmera*. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

SARNO, Geraldo. A linguagem do cinema, 1º TEMPORADA. 10 Episódios, duração média dos eps. 45 min. Disponível em: <http://canalcurta.tv.br/series/serie.aspx?serieId=537>. Acesso dia 10 de junho de 2018.

---

**Realidade virtual no audiovisual: possibilidades narrativas na cinematática imersiva**

**Virtual Reality in Audiovisual: Storytelling Possibilities in Immersive Cinema**

Verônica MONTEZUMA<sup>1</sup>

Patrícia MAURICIO<sup>2</sup>

**RESUMO**

O avanço no desenvolvimento das tecnologias de realidade virtual trouxe consigo um novo meio repleto de possibilidades para a criação de experiências imersivas. Esse trabalho propõe uma análise do lugar desse novo meio no audiovisual e na arte, e pensa como ele pode ser usado para a construção de narrativas cinematográficas, a partir de suas particularidades. Pesquisadores do audiovisual e da imagem formam a base teórica dessa pesquisa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Realidade Virtual, Narrativa, Cinema, Audiovisual, Imersão.

**ABSTRACT**

The advancements in virtual reality technologies have created a new medium, full of potential for the development of immersive experiences. This article proposes an analysis of this new medium's place in the audiovisual world and in the arts in general, and how its particularities can be used for storytelling. New media, audiovisual and image theory researchers constitute the theoretical foundation of this work.

**KEYWORDS:** Virtual Reality, Storytelling, Cinema, Audiovisual, Immersion.

---

1 Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Cinema na PUC-Rio, email: veronica.montezuma@gmail.com.

2 Orientadora do trabalho. Doutora em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ, professora do Curso de Comunicação Social da PUC-Rio.

---

## 1. Introdução

A realidade virtual é um sonho da humanidade há muitos anos. A fantasia de se transportar para outra realidade sempre teve muito apelo, e talvez por isso a cada vez que alguém nos diz que a possibilidade está mais próxima, há uma onda de excitação em torno do assunto. Em 2012, uma campanha de financiamento coletivo trouxe à tona mais uma vez esse desejo. O Oculus Rift, um *head mounted display* (um dispositivo que, quando preso à cabeça do usuário, simula em um display um universo em três dimensões), arrecadou mais de US\$ 2 milhões para o projeto<sup>3</sup>. Com uma tela dentro de uma caixa preta, ligada a um computador, os novos óculos de realidade virtual prometiam um nível de imersão diferente de tudo que havia sido experimentado antes pelo público de massa.

O Oculus Rift foi lançado oficialmente somente em 2016, mas o seu anúncio anos antes bastou para reacender o interesse numa indústria que andava a passos lentos. Outros modelos de óculos de realidade virtual foram lançados, e atualmente existem no mercado diversas opções de aparatos de realidade virtual, dos mais variados níveis de imersão e qualidade da experiência (e dos mais variados custos). A todo momento, surgem novidades e novas possibilidades.

Os óculos de realidade virtual surgiram como uma ferramenta para o mundo da pesquisa científica e em seguida dos jogos eletrônicos, mas essa nova tecnologia trouxe consigo também os vídeos em 360°. Esses vídeos são capturados por câmeras especiais ou conjuntos de câmeras, e não representam mais somente um recorte do mundo, e sim uma espécie de bolha.

Na última década, o cinema viu seu público e seu modo de operação sendo afetados fortemente pela proliferação dos sites de *streaming* de vídeo, e ainda sofrer efeitos colaterais da crise de 2008 (especialmente o cinema americano). A realidade virtual, agora, é aclamada como uma possibilidade de transformar mais ainda a experiência da sala de cinema (e ajudar a reverter as quedas de rendimento no setor)<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup>BAHIANA, A. M. “Uma década no cinema do século 21: nada será como antes?”, UOL Entretenimento, 20/12/2010. In: <http://anamariabahiana.blogosfera.uol.com.br/2010/12/20/uma-decada-no-cinema-do-seculo-21-nada-sera-como-antes/>, consultado em 03/05/2017.

<sup>4</sup>BAHIANA, A. M.. “Uma década no cinema do século 21: nada será como antes?”, UOL Entretenimento, 20/12/2010. In: <http://anamariabahiana.blogosfera.uol.com.br/2010/12/20/uma-decada-no-cinema-do-seculo-21-nada-sera-como-antes/>, consultado em 03/05/2017.

Diversos nomes do meio cinematográfico já estão criando e estudando a narrativa imersiva, como parte desse movimento do mercado, mas também por enxergarem ali uma oportunidade de criar algo diferente.

Esse trabalho busca pensar e analisar como as experiências com novas formas de conteúdo imersivo podem e estão sendo utilizadas para a construção de narrativas audiovisuais e cinematográficas. Com a ausência dos limites tradicionais da tela, a narrativa precisa levar em conta novas questões, que acabam por mudar a forma de contar uma história em um meio imersivo. A imersão e a conexão do espectador precisam ser repensadas, portanto um dos objetivos desse trabalho é analisar a imersão e o foco da narrativa em uma nova configuração de tela, principalmente através do documentário “Clouds over Sidra”.

## 2. Definindo a Realidade Virtual

Realidade virtual consiste de um mundo criado digitalmente, que simula o real. Ele é acessado, atualmente, por meio dos chamados *head mounted displays*, como o Oculus Rift. A intenção seria então “to install an artificial world that renders the image space a totality or at least fills the observer’s entire field of vision”<sup>7</sup> (GRAU, 2003, p. 13).

Há, no geral, uma ênfase técnica na definição da realidade virtual que coloca o dispositivo à frente de sua função. O teórico Jonathan Steuer (1992), no entanto, defende que é necessário tomar outro referencial para que consigamos analisar a realidade virtual a partir do campo das ciências sociais. Para ele, isso seria possível definindo a realidade virtual como “a particular type of experience, rather than as a collection of hardware” (1992, p. 74)<sup>8</sup>.

Steuer defende, então, que a realidade virtual seja definida a partir da noção de presença e telepresença, ou seja, a sensação de estar em um ambiente *versus* a sensação de

---

<sup>5</sup>ROETTIGERS, Janko. “Ridley Scott’s RSA Films Launches Virtual Reality Division.” *Variety*, 17/04/2017. In: <http://variety.com/2017/digital/news/ridley-scott-rsa-films-vr-division-1202032312/>, consultado em 03/05/2017.

<sup>6</sup>LINDSAY, Benjamin. “Kathryn Bigelow, Hillary Clinton, and Virtual Reality Join Forces to Save the Elephants.” *Vanity Fair*, 23/04/2017. In: <http://www.vanityfair.com/hollywood/2017/04/kathryn-bigelow-hillary-clinton-the-protectors-tribeca>, consultado em 03/05/2017.

<sup>7</sup> Em tradução livre: “Instalar um mundo artificial que torne o espaço da imagem uma totalidade ou que, pelo menos, preencha todo o campo de visão do observador”.

<sup>8</sup> Em tradução livre: “um tipo específico de experiência, e não um conjunto de aparelhos eletrônicos”

presença em um ambiente via um dispositivo de comunicação. Esse trabalho considera que vídeos 360° e aplicações vistas através de aparatos que necessitam do auxílio de um *smartphone*, ou aparatos com display próprio como o Oculus Rift, todos podem ser chamados de realidade virtual, a fim de tornar a experiência mais universal. As devidas diferenças entre as experiências serão mencionadas quando relevante.

### 3. Narrativas na Realidade Virtual

O estudo da narrativa imersiva em realidade virtual é anterior à sua viabilização de fato, tendo sido realizado em pesquisas e simulações especulativas há algumas décadas. O crescimento do campo dos videogames criou uma interseção interessante nessa área, gerando um desenvolvimento forte dos estudos de imersão, principalmente desde a década de 1990. A interatividade, a imersão e a não-linearidade estão profundamente conectadas, e a imersão, mais especificamente, se assemelha aos jogos em primeira pessoa em muitos aspectos.

A imersão presente na realidade virtual, no entanto, possui características próprias. A sensação de presença, somada ao controle que temos da experiência, é um grande diferencial. Cineastas como Michel Reilhac acreditam que essa diferença é o que justifica falarmos de uma quebra de paradigma, e não somente em um avanço de algo que já existia (REILHAC, 2017), como se fosse uma “evolução” do audiovisual. A imersão dentro da realidade virtual é tão potente que o espectador sente uma necessidade imediata de se posicionar na história, e esse seria um fator chave para a criação de uma narrativa bem-sucedida (IJÄS, 2016). O espectador precisa entender o seu papel dentro daquele mundo, uma vez que ele não está mais sentado em uma sala escura, olhando através de uma tela.

Nina Ijäs (2016), analisando as teorias de imersão em narrativas digitais de Janet Murray (2003), conclui que para a realidade virtual, a agência é mais determinante para a imersão do que a interatividade em si. “The active choice of engaging in a narrative in VR is a very strong form of agency. Choosing where we look is shaping the story through our subjective experience”<sup>9</sup> (IJÄS, 2016, p. 19).

---

<sup>9</sup> Em tradução livre: “A escolha consciente de engajar-se em uma narrativa em realidade virtual é uma forma muito forte de agenciamento. Escolher para onde olhamos é dar forma à história através da nossa experiência subjetiva”.

Quanto maior a agência do espectador, mais imerso ele irá se sentir naquele ambiente. Há de

se pensar, também, no território do estudo da presença. Ao invés da suspensão da descrença, que faz com que a audiência aceite o impossível em nome do entretenimento (COLERIDGE *apud* MURRAY, 2003, p. 111), o que parece acontecer é uma necessidade de sermos lembrados de que o que estamos vendo não é real, apesar da sensação física de presença.

Existe uma diferença entre assistir algo de fora e estar dentro do lugar, que é a experiência que a realidade virtual fornece. Nela, não existe mais o recorte, a janela para um outro mundo, e sim a presença do espectador nesse mundo<sup>10</sup>.

A narrativa imersiva, portanto, é um campo já estudado, principalmente na teoria, mas que agora poderá ser revisitado levando em conta o que a experiência prática da realidade virtual pode nos dizer.

O momento atual da cinemática para realidade virtual é muito similar, em certos aspectos, ao início do cinema. É ainda uma fase experimental, em que o meio precisa descobrir do que é capaz, o que é possível<sup>11</sup>. Muito do que é estabelecido como a linguagem cinematográfica não é imediatamente aplicável à cinemática em realidade virtual. Cortes de cena, posição de câmeras, escolha de lentes... toda a decupagem do roteiro se perde quando não se tem mais a referência da moldura da tela. O espectador poder olhar para qualquer lado altera a forma com que a narrativa será transmitida, podendo ser necessário indicar de que lado se encontra a ação, por exemplo. Isso pode ser feito de muitas formas, como através do som, movimentos de câmera, indicações visuais, entre outros (IJÄS, 2016, p. 24-25).

Os primeiros conteúdos produzidos para realidade virtual a terem repercussão com o público foram os documentários, que se encaixaram muito bem no meio. Ao tentar mostrar uma história, não há nada melhor do que parecer o mais próximo o possível do tema, para conseguir gerar a empatia necessária ao impacto.

---

<sup>10</sup> Stolzoff, Simone. VR, feet, and the power of empathy. Medium, 28/01/2016. In: <https://medium.com/the-mettaverse/vr-feet-and-the-power-of-empathy-bbe608882b0>, consultado em 20/06/2016.

<sup>11</sup> COLGAN, Alex. Storytelling in the 4th Dimension: What's the Future of VR Cinema?. Leap Motion Blog, 15/12/2015. In: <http://blog.leapmotion.com/storytelling-4th-dimension-whats-future-vr-cinema/>, consultado em 16/04/2017.

<sup>12</sup> CHOCANO, Carina. The Last Medium. California Sunday, 05/10/2014. In: <https://story.californiasunday.com/virtual-reality-hollywood>, consultado em 04/05/2017.

---

Em realidade virtual, é como se o espectador estivesse dentro do lugar representado. Chris Milk, fundador da Within (plataforma de exibição de conteúdo audiovisual em realidade virtual), acredita que a realidade virtual é não só “o último meio”, o meio definitivo<sup>12</sup>, como também uma poderosa ferramenta para gerar empatia na audiência.

#### **4. O documentário “Clouds Over Sidra”**

Dirigido por Gabo Arora e Barry Pousman, o documentário Clouds over Sidra foi realizado em 2015 a pedido das Nações Unidas, em uma parceria com a Samsung. Ele foi produzido através da Here Be Dragons, produtora parceira da Within, uma plataforma de exibição de conteúdo audiovisual em realidade virtual.

O filme acompanha um dia na vida de uma menina síria de 12 anos, morando em um campo de refugiados. Narrado pela pequena garota, a vemos com sua família e acompanhamos seu dia de aula em uma escola improvisada, encontrando amigos e vivendo uma vida o mais normal possível dentro das condições em que se encontra. Foi o primeiro conteúdo em 360° encomendado pelas Nações Unidas, e Chris Milk, da Within, contou em uma palestra no projeto TED que levou o projeto para o Fórum Econômico Mundial, numa tentativa de sensibilizar grandes nomes de influência mundial<sup>13</sup>.

Com a intenção de explorar a empatia gerada pela forma com que vemos o mundo dentro do dispositivo, os autores do projeto já fizeram diversos outros filmes com estrutura narrativa similar, em pontos de conflito e regiões pobres ao redor do mundo. Clouds over Sidra foi um grande sucesso, ganhando alguns prêmios, mas principalmente introduzindo muitas pessoas ao universo da realidade virtual e do cinema imersivo. A experiência pode ser vista através de óculos como o Google Cardboard, ou mesmo no Youtube, somente através de um smartphone, desde que este possua giroscópio, que permitirá que o aparelho perceba as mudanças de direção que o usuário fizer e mostre todo o conteúdo do filme.

O documentário começa com uma imagem estática, que parece até mesmo ser uma foto panorâmica do deserto na Jordânia. Ao olhar para baixo, não há um tripé ou marca que indique o posicionamento da câmera, tudo foi retirado na pós-produção.

---

<sup>13</sup> MILK, Chris. How virtual reality can create the ultimate empathy machine. TED Talks, 22/04/2015. In: [https://www.ted.com/talks/chris\\_milk\\_how\\_virtual\\_reality\\_can\\_create\\_the\\_ultimate\\_empathy\\_machin](https://www.ted.com/talks/chris_milk_how_virtual_reality_can_create_the_ultimate_empathy_machin)e?language=en, consultado em 16/04/2017.

---

Esse tratamento se mantém por todo o filme, e é uma das muitas formas possíveis de lidar com a câmera, que a princípio sempre estará presente na imagem 360°.

Retirando a presença do tripé ou de um corpo, obtemos dois efeitos: por um lado, ganha-se na imersão, já que não vemos a câmera, uma quebra clássica da quarta parede e que é uma questão especialmente presente quando trabalhando com vídeos em 360°. Por outro lado, ao olharmos para baixo e não encontrarmos nada, pode haver um estranhamento, já que nos sentimos extremamente presentes naquele ambiente, mas não temos forma nem corpo. A câmera, e, portanto, o espectador, se torna um ser etéreo.

Apesar desse tratamento que em certa medida distancia o espectador da narrativa, já que ele não é um personagem ativo, há cenas em que as crianças e adultos em cena interagem com a câmera. Isso cria uma sensação ligeiramente desconcertante ao se olhar para baixo e não encontrar nada visível, há um certo desequilíbrio entre a percepção visual e a narrativa.

Em outros momentos mais contemplativos, a remoção da câmera funciona bem, e cria o efeito como o de uma “mosca na parede” (termo muito usado para se referir a esse observador em terceira pessoa, quase que onisciente).

Ainda em relação à câmera como objeto físico, há um momento onde vemos crianças e adolescentes em computadores jogando videogames, em que uma menina se aproxima demais da câmera, e uma distorção da imagem é bastante perceptível. Duas questões podem ser pensadas a partir disso. A primeira, mais direta, é a necessidade de pensar a distância mínima que o objeto filmado precisa ter da câmera se quisermos evitar distorções da imagem. De forma geral, podemos pensar que é mais seguro evitar filmar algo a menos de meio metro de distância. Isso vai depender das lentes da câmera, mas a captação em 360° é, no momento, comumente feita por câmera com duas lentes “olho de peixe”, grande angulares, o que facilita a distorção ao se aproximar. É uma preocupação a se ter, e algo a ser testado para chegar ao melhor resultado para cada projeto e equipamento.

Outro ponto que essa distorção pela proximidade traz é o que abordam Pope, Dawes, Schweiger e Sheikh, no artigo “The Geometry of Storytelling” (“A Geometria do Storytelling”, 2017). Ao comparar a relação de atores de teatro imersivo com um membro da audiência posicionado no centro de uma cena com uma câmera 360° na mesma posição, o estudo concluiu, entre outras coisas, que os atores se aproximaram mais da câmera do que do membro da audiência, possivelmente devido à sensação de estar invadindo o espaço pessoal não estar presente no caso da câmera. Esse fator deve ser levado em consideração ao filmar uma cena, para que essa relação não cause desconforto ao espectador, ou até mesmo quebre a imersão, ao

se somar o fator da distorção com um possível incômodo nessa relação de espaço pessoal. Há uma cena, em crianças formam uma roda ao redor da câmera, e em que essa proximidade, somada à ausência de um corpo para essa figura posicionada ao centro, pode gerar um desconforto que talvez pudesse ser evitado com um afastamento um pouco maior da câmera.

Outro elemento importante para a narrativa imersiva é a edição. Em *Clouds over Sidra*, ela é tratada de forma sutil e dentro de um padrão que vem sendo muito utilizado para realidade virtual. A principal forma de cortes de cena é o dissolver da cena, o *fade-out*, ou *fade-to-black*, e o corte serve para ir de um cenário a outro, no que Ijäs (2016, p. 22) chama de edição entre mundos. Essa edição nos transporta de um ambiente ao outro, e no filme em questão, é acompanhada sempre por uma nova fala da protagonista, criando uma relação com a nova imagem que vemos.

Apesar dessa relação, que poderia tornar a história simples demais, há pequenos elementos que tornam a experiência mais interessante, por darem ao espectador alguma agência, ou ao menos a sensação de agência. A ação não acontece sempre no mesmo ponto da imagem, é preciso virar a cabeça (ou mover a câmera) para acompanhar. Há indicações na cena de para onde devemos estar olhando, com personagens secundários ou elementos cênicos que atraem a atenção, e nos indicam o local em que a próxima cena terá um elemento central. Esses pontos de interesse procuram guiar nosso olhar, e são uma aposta relativamente segura de onde nossa atenção estará em dado momento da narrativa<sup>14</sup>. Essas ações, no entanto, não podem ser decididas na pós-produção. Elas se enquadrariam no que Ijäs (2016, p. 22) chama de edição na pré-produção. Esse tipo de edição precisa ser pensado *a priori*, para posicionar a câmera da forma certa.

Existem duas formas de consumir a experiência, isto é, de assistir ao documentário. Quando vista através de óculos como o Google Cardboard, em que se insere o smartphone em uma estrutura retangular simples que isola o usuário do exterior, a experiência será mais imersiva, e a sensação de presença é reforçada. Por mais que o campo de visão seja reduzido,

---

<sup>14</sup> BRILLHART, Jessica. In *The Blink Of A Mind - Attention*. In: <https://medium.com/the-language-of-vr/in-the-blink-of-a-mind-attention-1fdff60fa045>, consultado em 18/11/2017.

é muito diferente utilizar o ato de virar a cabeça para olhar ao redor, como fazemos normalmente, do ato de guiar o aparelho com as mãos ao seu redor, como é necessário se utilizarmos somente o *smartphone* e seu giroscópio – a outra forma possível de assistir ao filme.

É importante lembrar que, ainda assim, a imersão no vídeo 360° é mais limitada, por aspectos técnicos, do que com um aparelho como o Oculus Rift. O campo de visão de óculos do tipo Cardboard é bem menor (o olho humano pode chegar a um campo de visão de 270 graus, o Oculus Rift alcança 110 graus, e o campo de visão de um Cardboard não passa de 90 graus), e os vídeos 360° são experiências em 2D, ou seja, não possuem uma sensação de profundidade. No entanto, pode-se considerar que o acesso ao vídeo nesse formato é tão facilitado, estando disponível em redes sociais como o Facebook, e em sites como YouTube e Vimeo, que funciona como uma espécie de porta de entrada para esse meio. Ao ser apresentado para o formato 360°, o usuário já está familiarizado com os conceitos mais básicos da imersão, e o reconhecimento torna uma experiência com óculos mais sofisticados como o Oculus Rift algo um pouco menos estranho. Ele já saberá, por exemplo, que deve mover a cabeça para ver todo o cenário, e que usar fones de ouvido é muito importante para a imersão na experiência.

Além da popularização nesse sentido, os aparelhos mais simples e os vídeos em 360° também ajudam a disseminar informação e conhecimentos gerais sobre a realidade virtual, e isso deixa a área mais em evidência, o que ajuda a avançar cada vez mais tanto a tecnologia quanto a produção de conteúdo.

O documentário, nesse sentido, é um ótimo formato para essa introdução ao meio. Existe um modelo clássico bem estabelecido para o formato, que pode ser adaptado para o 360° com relativa facilidade. Como já mencionado, o poder empático do meio imersivo combina muito com a proposta documental de aproximar o espectador de uma realidade que não a sua. Apesar disso, é importante pensar o quanto esse formato de documentário imersivo tem sido usado para gerar impacto, e se não é, assim como vídeos de simulações de esportes radicais, por exemplo, algo que se esgotará se não encontrar uma fórmula que o diferencie do simples ato de observar. A empatia gerada pelo meio é ainda uma grande novidade, mas será sustentável como estratégia narrativa se basear nessa emoção? Conforme os usuários se acostumarem à sensação que as mídias imersivas causam, será necessário trazer um conteúdo mais substancial, e que não apele somente para os sentidos.

## **5. Conclusão**

---

A cada dia, surgem novidades tanto na produção de conteúdo quanto nos avanços tecnológicos do universo da realidade virtual. Ramos (2016) fala em um ambiente descentralizado, em que todos buscam respostas, e acredito que estamos ainda nesse momento, aos poucos tentando encontrar uma base comum.

A realidade virtual como um meio para construção de narrativas é não somente um passo natural do aparecimento da tecnologia, como pode-se dizer que é algo aguardado há anos e que corrobora com o caráter onírico e fantástico do ato de contar histórias que nos transportem para outro mundo.

Para lidar com esse novo papel do espectador em relação à obra, Michel Reilhac diz que parou de se preocupar com tentar controlar a narrativa, algo que seria um reflexo do controle exercido no cinema tradicional. Essa é uma possível solução, mas ao mesmo tempo é preciso dosar a liberdade do espectador com uma construção de mundo bem realizada. Não adianta soltar o espectador em um mundo em que ele não consegue se posicionar e exercer seu agenciamento ao mesmo tempo. É necessário pensar a experiência como um todo, de forma não tão diferente do cinema tradicional, para que o espectador tenha a sensação de agenciamento e liberdade, mas ao mesmo tempo possa acompanhar uma narrativa e sair dessa experiência sentindo que acabou de acompanhar algo que não poderia ter sido apreciado de outra forma, semelhante a quando saímos de uma sessão de cinema afetados por aquela história.

Ijäs (2016) diz que é necessário continuar produzindo conteúdo de qualidade, pois este é o caminho que fará a narrativa imersiva continuar crescendo. Concordo ser impossível prever o que vai acontecer com a tecnologia, portanto viver no presente e continuar a explorar esse meio tende a ser o melhor caminho. A realidade virtual tem o potencial de ser um meio de *storytelling* independente, e não só um cinema adaptado, mas para isso é preciso que os produtores de conteúdo não desistam de investigar e explorar.

Da mesma forma com que o cinema tradicional não possuía cortes nem montagem paralela até o momento em que alguém os fez, muitas possibilidades na realidade virtual somente passarão a fazer parte do vocabulário conforme continuarmos pensando e criando o que às vezes pode parecer impossível ou mesmo inapropriado.

Vale lembrar também que, em muitos aspectos, a formalização da indústria do cinema foi algo que limitou possibilidades ao criar um modelo extremamente rígido a ser seguido. A experimentação que estamos vivendo na narrativa imersiva não precisa necessariamente chegar a um guia de regras do que se pode ou não fazer. A evolução constante é uma reposta tanto quanto um manual pode nos gerar mais dúvidas e incertezas. A indústria talvez se beneficie

---

de uma estrutura, mas mesmo isso não é garantia de produções significativas. Não há ainda como saber os caminhos que a realidade virtual tomará em relação ao cinema, mas talvez a incerteza seja um elemento tão saudável para essa evolução quanto as certezas que parecem se anunciar no horizonte.

## REFERÊNCIAS

- GRAU, Oliver. *Virtual Art: from illusion to immersion*. Cambridge: The MIT Press, 2003.
- IJÄS, Nina. *Transitioning Between Worlds: Editing and Pre-production in Cinematic Virtual Reality*. Aalto University of Art, Design and Architecture, Helsinki, 2016.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. São Paulo: Papirus, 2011.
- MURRAY, Janet. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo, UNESP, 2003.
- RAMOS, Daniel B. *Relinquishing The Frame: Storytelling in Virtual Reality*. Wesleyan University, Connecticut, 2016.
- REILHAC, Michel & CALIL, Alexandre. *A situação atual e as perspectivas da Realidade Virtual no mundo e no Brasil*. Maison de France, Rio de Janeiro. 09 de Junho de 2017.
- SHAW, Jeffrey. “O cinema digitalmente expandido: o cinema depois do filme”. In: LEÃO, Lúcia (Org.) *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Senac SP, 2005.
- SHAW, Jeffrey. “A nova arte midiática e a renovação do imaginário cinematográfico”. In: MACIEL, Katia (Org.) *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- STEUER, Jonathan. *Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence*. Journal of Communication, n. 42. Stanford University, 1992.

---

## **A narrativa audiovisual como recurso de conscientização para doação de medula óssea**

### **The audiovisual narrative as a conscientization resource for bone marrow donation**

Gustavo Oliva de Andrade<sup>1</sup>

Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino - UNIFAE

#### **RESUMO**

O estudo teórico apresentado aborda uma compreensão, na perspectiva da comunicação social, sobre a produção de uma narrativa audiovisual. A linguagem mais aprofundada e o maior tempo de produção e exibição de um documentário facilitam a compreensão dos espectadores para o tema abordado. Como foco para esse estudo, discutiu-se a estruturação de um roteiro levando-se em consideração o tema da doação de medula óssea no Brasil. A narrativa audiovisual abre espaço para que assuntos na área da saúde sejam discutidos de forma ampla e com aprofundamento. No desenvolvimento deste trabalho, reforça-se a importância do documentário para a formação e divulgação do conhecimento, além da possibilidade de uma participação ativa da comunidade. Esse estudo teórico abrange também dados do Instituto Nacional do Câncer e do Registro de Doadores de Medula Óssea.

**PALAVRAS-CHAVE:** Produção audiovisual; Doação; Medula óssea; Conscientização; Saúde.

#### **ABSTRACT**

The theoretical study presented deals with an understanding, in the perspective of social communication, about the production of an audiovisual narrative. The deeper language and longer production and viewing time of a documentary make it easy for viewers to understand the subject. As a focus for this study, we discussed the structuring of a script taking into account the issue of bone marrow donation in Brazil. The audiovisual narrative opens space for issues in the health area to be discussed in a broad and deepening way. In the development of this work, the importance of documentary for the formation and dissemination of knowledge is reinforced, besides the possibility of an active participation of the community. This theoretical study also covers data from the National Cancer Institute and the Bone Marrow Donor Registry.

**KEYWORDS:** Audiovisual production; Donation; Bone marrow; Awareness; Cheers.

## **1. Introdução**

O vídeo documentário se caracteriza por apresentar determinado acontecimento ou fato, mostrando a realidade de maneira mais ampla, ou seja, com detalhes de imagens e informações aprofundadas, uma vez que a produção audiovisual oferece recursos para esse tipo de narrativa. Acredita-se que, com uma linguagem mais aprofundada, a narrativa audiovisual aborda os

---

<sup>1</sup> gustavo.o16@hotmail.com

---

assuntos com mais clareza, permitindo ao público uma melhor compreensão sobre o tema abordado.

Para Nichols (2016), o documentário é um poderoso meio de divulgação que potencializa as informações no sentido em que torna o assunto tratado esclarecedor para quem assiste.

A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva (NICHOLS, 2016, p. 73).

Para que um documentário transmita a mensagem com aprofundamento de informações é preciso que ele passe por etapas, entre elas, o roteiro. Roteirizar é planejar o trajeto detalhado entre o início e o fim de uma história. Em um roteiro, encontram-se também descrições de personagens, cenários até chegar a planos de filmagem, enquadramentos, trabalho de câmeras e som, entre outros detalhes técnicos. Para Puccini (2010), o processo de roteirização é realizado para que contribua com a qualidade do vídeo.

Roteirizar significa recortar, selecionar e estruturar eventos dentro de uma ordem que necessariamente encontrará seu começo e seu fim. O processo de seleção se inicia já na escolha do tema, desse pedaço de mundo a ser investigado e trabalhado na forma de um filme documentário (PUCCINI, 2010, p. 21).

O discurso do documentário tem como uma das características a de ser um discurso sustentado por fatos reais, ou seja, aqueles que aconteceram no cotidiano e foram vividos pelos personagens. Nesse sentido, entre depoimentos, entrevistas e imagens, a produção documental irá reunir e organizar materiais para formar uma compreensão sobre o assunto estudado. Para que isso seja possível, a abordagem de todo e qualquer assunto deverá se valer de personagens. Eles [personagens] precisam realizar uma ação em determinado local durante um tempo com o objetivo de construir uma narrativa (PUCCINI, 2010).

Uma das estratégias de manter o interesse do espectador é fazer com que o documentário seja conduzido por personagens fortes, que vivam situações de risco, conflituosas, que enfrentem obstáculos, na busca de se atingir uma meta, e que consigam superar esses desafios. Para Puccini (2010), o segredo é manter o contato direto entre espectador e personagem.

A receita busca o efeito de empatia entre personagem e espectador, o que acontece quando o espectador passa a sentir as dores e infortúnios do

personagem. Nessa busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos (PUCCINI, 2010, p. 95).

Aqui podemos afirmar existir o conceito de alteridade, ou seja, quando o espectador enxerga no personagem traços de sua existência, no qual existe uma relação de interação e dependência com o outro. A alteridade implica que um indivíduo seja capaz de se colocar no lugar do outro, em uma relação baseada no diálogo e valorização das diferenças existentes.

Na filosofia, por exemplo, apresentada por Platão como um dos cinco "gêneros supremos", ele recusa a identificação do ser como identidade e vê um atributo do ser na multiplicidade das ideias, entre as quais existe a relação de alteridade recíproca.

Essa interação entre o "eu", interior e particular a cada um, e o "outro", o além de mim, é o que denominamos de alteridade. Esse conceito parte do pressuposto de que todo indivíduo social é interdependente dos demais sujeitos de seu contexto social, isto é, o mundo individual só existe diante do contraste com o mundo do outro.

O conceito de alteridade também deve estar presente em um documentário que tem como objetivo a conscientização, para que, dessa forma, o espectador se mobilize e projete a si próprio na situação que está sendo assistida por ele.

Se os documentários representam questões, aspectos, características e problemas encontrados no mundo histórico, pode-se dizer que falam desse mundo tanto por meio de sons como de imagens. Essa questão de discurso suscita a questão da "voz" (NICHOLS, 2016, p. 72).

Por isso a necessidade de manter o interesse do espectador, fazendo com que envolva personagens fortes, situações de risco, conflitos, na busca de se atingir uma meta, e que consigam superar desafios.

A produção documental também integra os chamados meios de massa, ou seja, aqueles que atingem uma grande quantidade de pessoas de diversos lugares. Dessa forma, esse tipo de produção faz com que o espectador passe a informação adiante e ajude a conscientizar o próximo. Com eles [meios de massa], o documentário atinge uma grande quantidade de pessoas, fazendo com que elas ouçam as histórias, ideias e valores transmitidos na narrativa audiovisual.

A mídia assumiu o lugar de muitos narradores de histórias e também ficou encarregada de transmitir valores. Dessa forma, o espectador interpreta as ideias transmitidas e, a partir de então, mobiliza-se acerca de determinado fato (STRAUBHAAR; LAROSE, 2004).

O conteúdo dos meios de massa tem importantes funções para nós como sociedade e como indivíduos. As funções do conteúdo de mídia ligam mensagens e audiências. Para qualquer sociedade existir, um número de funções de comunicação tem de ser exercido. Temos de acompanhar o que está acontecendo ao nosso redor – aquilo que os pesquisadores chamam de vigilância. Precisamos juntar observação e ideias, fazer a correlação entre elas e interpretar o que elas significam (STRAUBHAAR; LAROSE, 2004, p. 282).

A produção de documentários se desenvolveu de acordo com os avanços tecnológicos e o momento histórico no qual está inserido. Nichols (2005) apresenta seis modos ou tipos de documentário. Esta divisão serve para perceber as diferentes formas de construção do documentário. Entre elas está o modo poético que segue os ideais modernistas de representação da realidade através da fragmentação. Assim, não há preocupação com montagem linear, argumentação, localização no tempo e espaço ou apresentação aprofundada de atores sociais. Esta forma utiliza o mundo histórico como matéria prima.

O modo expositivo é o que o público mais reconhece como documentário devido ao uso constante de seus elementos em noticiários de televisão. Neste modo, os fragmentos do mundo histórico são colocados em uma estrutura mais retórica e argumentativa. A perspectiva do filme é dada pelo comentário feito em voz ‘off’ e as imagens limitam-se a confirmar a argumentação narrada. Já o modo observativo ganha força com câmeras portáteis no qual o cineasta busca captar os acontecimentos sem interferir no seu processo. O modo participativo ‘coloca’ o cineasta no filme, ou seja, sua participação e conscientização de sua interferência na realidade dos atores sociais – pois também se torna um ator social – ficam evidentes para o público. Com isto, o ponto de vista do cineasta fica mais evidente. O uso de entrevistas dá variedade aos assuntos.

Existe também o modo reflexivo, ainda segundo Nichols (2005). Este preocupa-se com o processo de negociação entre cineasta e espectador, indagando as responsabilidades e conseqüências da produção do documentário para cineasta, atores sociais e público. O modo performático também levanta questões sobre o que é conhecimento, porém a subjetividade tem peso maior do que a construção de argumento lógico e linear. A combinação do real com o imaginário de acordo com a complexidade emocional do cineasta torna muitas vezes o documentário autobiográfico e paradoxal.

Os modos adquirem importância num determinado tempo e lugar, mas persistem e tornam-se mais universais que os movimentos. Cada modo pode surgir, em parte, como reação às limitações percebidas em outros modos, como reação às possibilidades tecnológicas e como reação a um contexto

---

social em mudança. Entretanto, uma vez estabelecidos, os modos superpõem-se e misturam-se (NICHOLS, 2016, p. 63).

A partir da perspectiva da estrutura de um roteiro de documentário, o roteiro torna-se útil para divulgação de um produto documental na área da saúde, pois abrange um espaço maior para que o assunto seja discutido e compreendido pelo espectador (MORENO, 2007).

## **2. Apresentação da pesquisa**

Para entendimento claro do público, todos os assuntos relacionados à saúde necessitam de uma plataforma que ofereça tempo necessário para tratar do tema de maneira aprofundada. A doação de medula óssea, por exemplo, é um desses assuntos que necessitam de espaço para que sejam transmitidos de forma eficaz, ou seja, com detalhes da doença e participação de personagens que tenham enfrentado um transplante.

Uma das doenças que pode fazer com que o paciente necessite de transplante de medula óssea é a leucemia, que segundo o Instituto Nacional de Câncer (Inca)<sup>2</sup>, é uma doença maligna dos glóbulos brancos (leucócitos), geralmente, de origem desconhecida.

Ainda, segundo o Inca, a principal característica da doença é o acúmulo de células jovens anormais na medula óssea que substituem as células sanguíneas normais.

A medula é o local de formação das células sanguíneas e ocupa a cavidade dos ossos, sendo popularmente conhecida por tutano. Nela são encontradas as células que dão origem aos glóbulos brancos, aos glóbulos vermelhos (hemácias ou eritrócitos) e às plaquetas.

De acordo com dados do Inca, em 2016, mais de dez mil casos da doença foram descobertos, sendo 5.540 homens e 4.530 mulheres. Mas a estatística aponta que, no Brasil, cerca de 8.500 novos casos de leucemia são diagnosticados por ano, sendo 4.570 casos novos em homens e 3.940 em mulheres. Esses valores correspondem a um risco estimado de 5 casos novos a cada 100 mil homens e 4 a cada 100 mil mulheres.

Contudo, a leucemia não é a única doença no sangue que tem como cura ou tratamento o transplante de medula. Pacientes com linfomas, doenças originadas do sistema imune em geral, dos gânglios e do baço, e anemias graves, também se beneficiam do tratamento (INCA, 2017).

---

<sup>2</sup>Disponível em: <[http://www.inca.gov.br/conteudo\\_view.asp?id=344](http://www.inca.gov.br/conteudo_view.asp?id=344)>. Acesso em: 10/04/2017.

Para o Inca, a possibilidade de encontrar um doador de medula óssea cem por cento compatível na família é maior. Entre irmãos a chance é de 25%. Entretanto, cerca de 60% das pessoas não encontram um doador compatível entre familiares, tendo que procurar na população geral, reduzindo a chance de 1 para 100 mil. Caso o DNA seja raro, as chances de medulas compatíveis na população geral é de 1 em 1 milhão.

Tomando como base a população brasileira de 2017 e somando com o número de cadastros para medula óssea, conclui-se que apenas 2,04% da população é cadastrada como doadora de medula óssea. Em contrapartida, o sistema aponta cerca de 850 pessoas a espera de transplante (REDOME, 2017).

No ano de 2016, foram realizados 381 transplantes não aparentados de medula óssea e, em janeiro de 2017, foram realizados 26 transplantes do mesmo tipo. Segundo gráficos disponibilizados pelo Registro Nacional de Doadores de Medula Óssea (Redome)<sup>3</sup>, os transplantes estão aumentando a cada ano, apontando a crescente necessidade deste tipo de tratamento, como se pode observar nas Figuras 1 e 2:

#### Entrada de novos doadores cadastrados

Número de novos doadores cadastrados a cada ano por UF de residência. Dados disponíveis dos últimos cinco anos.

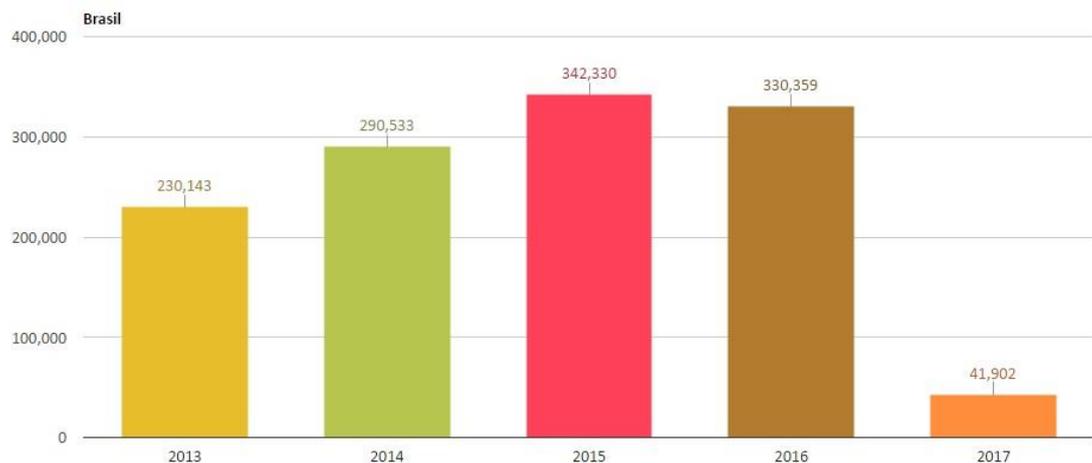


Figura 1 – Novos doadores cadastrados no Redome anualmente.

Fonte: Redome, 2017

<sup>3</sup>Disponível em: <<http://redome.inca.gov.br/o-redome/dados/>>. Acesso em: 10/04/2017.

### Registro Nacional de Receptores de Medula Óssea (REREME)

Número de transplantes não aparentado realizados a cada ano.

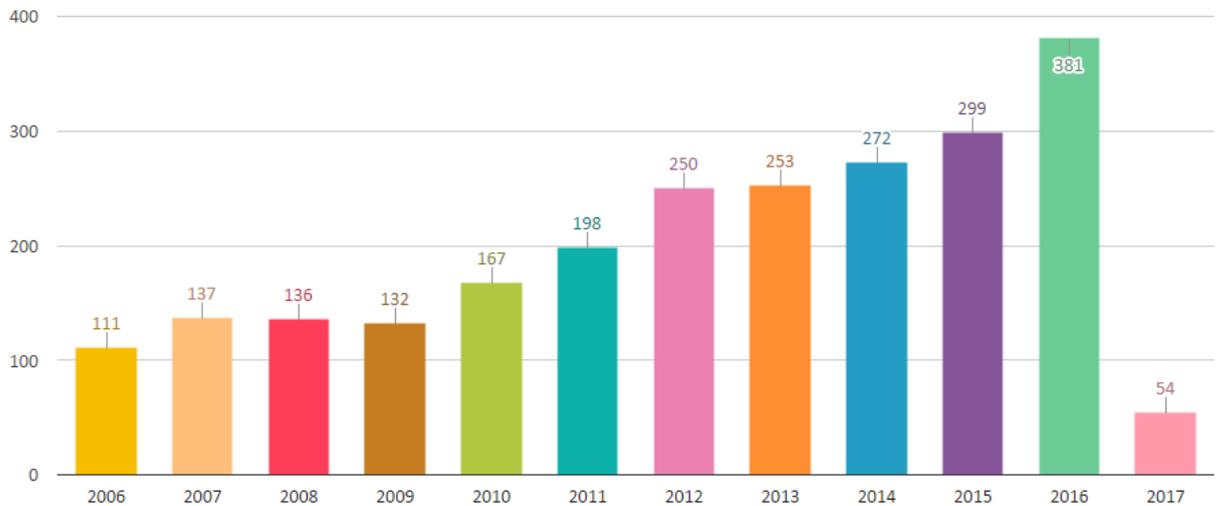


Figura 2 – Transplantes não aparentados realizados anualmente.

Fonte: Redome, 2017

Dessa forma, optar pela produção documental surge como uma alternativa de fonte de informação que visa orientar e buscar a conscientização dos espectadores no que se refere à doação, uma vez que ainda existe receio da população em se cadastrar como doador de medula óssea. Isso é observado nos números do Redome, no qual ainda apresenta um baixo número de doadores frente a um alto número de pacientes na fila de espera.

#### 4. Referencial teórico-metodológico

O objetivo é realizar um estudo teórico sobre a doação de medula óssea no Brasil. Considera-se que este estudo apresentado sobre a produção documental e, posteriormente, sobre a doação de medula óssea no país por meio da produção audiovisual, permita elaborar um produto audiovisual que sirva de material de estudo em universidades e instituições que tratam de comunicação e saúde.

A narrativa audiovisual é capaz de conscientizar a população acerca do cadastro para doação de medula óssea, assim como os tipos existentes da leucemia e como ela se apresenta. Em suma, é possível desmistificar o transplante de medula óssea por meio dos relatos de pessoas que realizaram o procedimento.

Com o vídeo documentário, acredita-se que é possível estimular e aumentar o número de doadores nos bancos de doação, uma vez que os números apresentados pelo Redome

mostram o aumento no número de pacientes à espera de transplante, além de mobilizar a sociedade a refletir sobre as questões de saúde.

## 5. Resultados

É importante que uma produção documental com a finalidade de conscientizar pessoas tenha depoimentos reais de personagens que vivenciaram o problema. A entrevista no documentário pode ser utilizada para construir e resgatar uma memória coletiva, quando vários personagens falam de suas experiências ou lembranças, e também como construção da história de um personagem, por meio de seus relatos e reflexões sobre suas próprias vidas (NICHOLS, 2007).

Em diversas áreas da comunicação, a entrevista assume um único papel: o de dialogar. Na medicina, o especialista entrevista o paciente; no direito, a entrevista surge como um meio de colher provas; na televisão, ela forma o direcionamento dos programas de entrevistas. Mas em todos eles o papel de dialogar para obter informações fica evidente.

Michel Foucault argumenta que todas essas formas [de entrevista] incluem formas regulamentadas de troca, com uma distribuição desigual de poder entre cliente e profissional da instituição, com raízes na tradição religiosa da confissão. Os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da teledura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem (NICHOLS, 2007, p. 160).

Por meio de pacientes com histórias de superação, um documentário transmite informações aprofundadas, como, por exemplo, com famílias de personagens que não conseguiram realizar o transplante. Falando de um documentário da área da saúde, leva-se em consideração, como personagens, especialistas que possam falar sobre o assunto e explicar tecnicamente todo o procedimento pelos quais tanto o paciente quanto o doador irão passar.

Todo este processo de informação da população sobre o assunto em questão não seria possível sem a ferramenta do vídeo documentário, que promove uma aproximação do público por conta da junção de imagem, texto e som. E é por meio da imagem que o público terá uma experiência mais próxima de identificação com o fato (COMPARATO, 2009).

Sabe-se que na televisão a imagem em movimento é 'tudo'. Ela é sedutora e pode causar impactos variados em quem a vê. Pode informar, educar, entreter, fazer sonhar e remeter a lembranças, tornar eficiente um processo de comunicação. A imagem é a mola mestra do processo de construção dos sentidos no telejornalismo e à palavra cabe

---

o papel de apoiar a narrativa imagética, pois a TV exerce seu fascínio, principalmente pela semântica da imagem e sua capacidade de persuadir (CABRAL, 2008, p.8).

Precisa-se, nesta etapa, pensar em cenários (de preferência que casem com o assunto sendo tratado), câmeras, focos, cores. Todos estes detalhes farão diferença para a estruturação de identidade do vídeo. O ambiente deve acontecer em hospitais ou clínicas de oncologia ou transplante de medula. Essa é uma forma do espectador se aproximar do ambiente vivido por pacientes em tratamento e, mais uma vez, sentir o que cada um passou em seu processo de recuperação.

Sendo assim, pensa-se na produção documental como elemento de conscientização usada exclusivamente para o público, levando-se em consideração que essa é uma forma eficaz de divulgação, por abranger aspectos de som, imagem e tempo para histórias de personagens.

## **6. Considerações Finais**

Compreendeu-se que o documentário é a melhor ferramenta para produzir um trabalho voltado para a doação de medula óssea devido ao uso de audiovisual para chamar a atenção do espectador.

Por meio de entrevistas, imagens e sons, a mensagem será interpretada e divulgada pelo público. O documentário se aproxima do espectador com o uso de histórias reais, por isso tornam-se necessários depoimentos fortes capazes de prender a atenção de quem assiste.

O processo de construção de um documentário precisa compreender todas as partes envolvidas no assunto para que o tema seja levado ao telespectador com riqueza de detalhes. Contudo, sem todo esse processo, não haveria formação de sentido. Dessa forma a mensagem não chegaria até o público de maneira eficiente. Por isso os recursos audiovisuais e a produção documental fornecem espaço para comover, criar identificação entre espectador e personagens e também vínculo com o que está sendo assistido.

Acredita-se que o documentário representa um produto de comunicação, por meio do qual os indivíduos podem retratar a sua realidade, mobilizar as pessoas do meio em que vivem e, a partir daí, construir novos conceitos e interpretações do mundo, proporcionando assim uma leitura das imagens e sons que permeiam a sociedade de uma forma transformadora.

---

## REFERÊNCIAS

CABRAL, A. **A edição não linear digital e a construção da notícia no telejornalismo contemporâneo**. Natal: Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

COMPARATO, D. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. São Paulo: Summus, 2009. (Biblioteca fundamental de cinema; 4/direção: Francisco Ramalho Jr.).

MORENO, F. **Dupla personalidade para um roteiro: metodologia com base na psicanálise para a criação e montagem do roteiro de ficção audiovisual – TV e cinema**. São Paulo: Celebre, 2007.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2016.

PUCCINI, S. **Roteiro de documentário – da pré-produção à pós-produção**. São Paulo: Papyrus, 2009.

STRAUBHAAR, J.; LAROSE, R. **Comunicação, mídia e tecnologia**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2004.

### **Sites consultados:**

INCA [http://www.inca.gov.br/conteudo\\_view.asp?id=344](http://www.inca.gov.br/conteudo_view.asp?id=344). Acesso em: 10/04/2017.

REDOME <http://redome.inca.gov.br/o-redome/dados/>. Acesso em: 10/04/2017.

---

**Identidade e construção social: os meios de comunicação como formadores da realidade em Jogos Vorazes**

**Identity and Social Construction: The media as reality former in The Hunger Games**

Deborah Luísa Vieira dos SANTOS<sup>1</sup>  
Iolanda Pedrosa Borges da SILVA<sup>2</sup>  
Cristiano OTAVIANO<sup>3</sup>

**RESUMO**

A construção da realidade tem como instrumento a linguagem, sendo produto do discurso coletivo. Também os meios de comunicação têm papel significativo nesse processo ao naturalizar normas, valores e ideologias, formando o sujeito e delimitando o que ele pode vir a ser. O processo de construção da realidade e das identidades é marcado pela desigualdade, exclusão, estigmatização e relações de poder. Esse contexto – capaz de organizar a sociedade e normatizar – é apresentado, de forma exagerada, em Jogos Vorazes. Na obra, o controle de toda e qualquer forma de comunicação está nas mãos do totalitarista Snow e isto, conseqüentemente, faz com que a realidade social seja construída de acordo com seus interesses de dominação e poder. O artigo possibilita uma reflexão sobre a obra ficcional e suas similaridades com a realidade atual.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jogos Vorazes; Meios de Comunicação de Massa; Interdisciplinaridade; Teorias da Comunicação; Identidade.

**ABSTRACT**

The construction of reality has language as its instrument, being product of the collective discourse. Like so, the means of communication have a significant role in this process when they naturalize standards, values and ideologies, shaping the individual and delimiting what they may eventually become. The identities and reality construction process is marked by inequality, exclusion, stigmatization and power relationships. This context – able to organize and normatize society – is also presented, in a more exaggerated manner, in the plot of The Hunger Games. In the work, the control of any and all forms of communication is in the hands of the totalitarian Snow and this, consequently, causes that the social reality is constructed according to its interests of domination and power. The article allows a reflection on the fictional work and its similarities with the current reality.

**KEYWORDS:** The Hunger Games; Mass Media; Interdisciplinarity; Communication theories; Identity.

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM-UFJF), e-mail: [dlvs1@hotmail.com](mailto:dlvs1@hotmail.com).

<sup>2</sup> Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), e-mail: [iolandapedrosa.jor@gmail.com](mailto:iolandapedrosa.jor@gmail.com).

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), e-mail: [cristianojornalismo@ufsj.edu.br](mailto:cristianojornalismo@ufsj.edu.br).

## 1. Introdução

A trilogia Jogos Vorazes<sup>4</sup> – *The Hunger Games*, título original – foi escrita pela estadunidense Suzanne Collins, entre 2008 e 2010, posteriormente, adaptada para o cinema em quatro filmes, sendo eles: “Jogos Vorazes” (2012), “Jogos Vorazes: Em chamas” (2013), “Jogos Vorazes: A Esperança – parte 1” (2014), e “Jogos Vorazes: A Esperança – O final” (2015). O último liderou a bilheteria nacional e no fim de semana de estreia arrecadou mais de 20 milhões de reais, no Brasil, e 247 milhões de dólares em bilheteria no mundo.

A ambiência da narrativa se enquadra como realidade distópica, termo que caracteriza obras “ficcionais que pegam uma tendência cultural negativa e imaginam um futuro ou mundo alternativo no qual essa tendência domina todos os aspectos da vida humana” (DUNN e MICHAUD, 2014). As principais características das realidades distópicas são a presença de regimes totalitários, catástrofes naturais e/ou elevado avanço tecnológico. Características essas presentes no enredo de Jogos Vorazes.

Na narrativa, Panem é a porção de terra da América do Norte que restou após guerras nucleares e catástrofes naturais. Ela era dividida em 13 distritos, que abasteciam o centro do poder, a Capital. Após uma rebelião contra a Capital (Dias Escuros), encabeçada pelo “extinto”<sup>5</sup> Distrito 13, a mesma cria os jogos vorazes, uma espécie de *reality show* que serve para manter a ordem e lembrar – aos 12 distritos restantes – o poder ao qual estão submetidos. Os jogos vorazes, ao mesmo tempo em que subjagam a população dos distritos, alienam e entretêm a população abastada da Capital. Outro fator é que a Capital controla todo e qualquer conteúdo a ser veiculado na televisão, bem como impede que haja comunicação entre os 12 distritos. A comunicação em Panem é feita em via única: partindo do centro de poder (Capital) para todos os demais distritos, sem a possibilidade de diálogo ou questionamentos.

A mídia funciona então como uma forma de manutenção do *status quo*, por meio de uma mistura de medo e entretenimento, auxiliando na preservação do regime totalitarista, personificado no presidente Snow.

---

<sup>4</sup> Sempre que aparecer o termo “Jogos Vorazes” refere-se à obra de Suzanne Collins adaptadas para o cinema. Enquanto “jogos vorazes”, todo em minúsculo, refere-se ao *reality* presente no enredo.

<sup>5</sup> Acreditava-se que o Distrito 13 havia sido obliterado pela Capital após os Dias Escuros, punição exemplar para que os demais não ousem se levantar contra o sistema vigente. Porém, ao longo da trilogia descobre-se que o Distrito 13, responsável pelas armas nucleares, não havia sido destruído, mas sim, feito um acordo para o fim da rebelião. Em “Em Chamas”, o 13 é responsável pelo resgate dos tributos da arena dos jogos e dá início a uma nova rebelião contra Snow.

---

Regime este que também contribui para perpetuar a miséria nos distritos, afinal segue-se o antigo lema romano “*Panem et Circenses*”, comida e diversão.

O presente artigo analisa como os meios de comunicação são representados na ambiência da obra de ficção *Jogos Vorazes*, observando como a mídia é utilizada para manutenção e transformação de regimes sociais, como o vigente em *Panem*. A conjuntura ficcional muito se assemelha à realidade atual, uma vez que a mídia participa da construção social da realidade, das identidades e grupos sociais, bem como contribui para a permanência de preconceitos, estigmas e exclusão social.

## 2. Comunicação e construção social da realidade

A realidade é construída socialmente, num processo constante de exteriorização e interiorização das estruturas sociais pelo sujeito e grupos sociais (BERGER e LUCKMANN, 2007; BOURDIEU, 1989). Tradicionalmente, o conhecimento e o referencial de mundo, pelos quais os indivíduos buscavam a explicação para os fenômenos e o sentido para a própria existência, eram construídos pelas narrativas míticas e religiosas, sendo repassados por meio da tradição oral entre os grupos sociais, familiares e pessoas próximas (RODRIGUES, 2001; THOMPSON, 2008). A coletividade, desse modo, é capaz de construir a realidade, formar a própria sociedade e naturalizar ideologias, normatizar comportamentos e valores.

Com a ascensão das sociedades modernas, houve a autonomização dos saberes, que se fragmentaram em diversos campos sociais. O campo midiático, portanto, torna-se responsável por reorganizar os fragmentos e (re) constrói sentido para o mundo, participando ainda da concepção de realidade. A instituição midiática funciona, assim, como “cimento homogeneizador” da vida coletiva ao refletir em si a diversidade das demais instituições, tornando-se mediadora social (RODRIGUES, 2001; 2002). Para que o processo comunicacional funcione, há a utilização dos símbolos que passam a representar e compor a realidade.

Os símbolos são instrumentos da integração social, uma vez que constituem o conhecimento, os processos comunicacionais e inserem o homem na sociedade por meio da socialização (BERGER e LUCKMANN, 2007). Eles ainda tornam possível o consenso e contribuem para a manutenção da ordem social (BOURDIEU, 1989). Para além, o desenvolvimento da mídia alterou a produção e o intercâmbio simbólicos no mundo moderno, de uma forma profunda e irreversível. Em um ambiente midiático, grande

---

parte de nossos estímulos simbólicos originam-se nos media (CASTELLS, 1999), sendo esses sistemas simbólicos responsáveis por assegurar a dominação de uma classe sobre a outra – violência simbólica<sup>6</sup> – dando reforço e perpetuando a domesticação dos dominados.

A reprodução dos símbolos pelos media leva à criação do conformismo lógico (BOURDIEU, 1989). Este ocorre quando há uma concepção homogênea da realidade, das relações de tempo e espaço e torna possível a concordância entre os indivíduos. Isso reforça que os meios de comunicação participam do processo de socialização dos indivíduos e influenciam na forma como estes significam o mundo, sendo um fator importante na constituição do que Noam Chomsky (*in* ACHBAR e WINTONICK, 1992) intitula como “fabricação do consenso”. Todavia, vale lembrar que para atingir o consenso, os símbolos devem de ser legitimados pela coletividade.

Em uma sociedade distópica – Panem –, devastada por guerras e sem nenhum referencial de mundo, a mídia passa a ser, além de um meio de comunicação, uma forma de construção da realidade, contribuindo para a manutenção do regime através da representação e propagação de símbolos. Os detentores da mídia – Presidente Snow – têm a oportunidade de construir o que seria a realidade de acordo com seus próprios interesses e necessidades. E, geralmente, quem domina os meios de comunicação é também quem detém o controle financeiro (CHOMSKY *in* ACHBAR e WINTONICK, 1992) Ou seja, os meios de produção estão concentrados sob o poder de uma minoria, que tende a privilegiar certos fatos em detrimento de outros, silenciar – ou não – e organizar o que será veiculado e tornado público, construindo e (re)construindo a própria sociedade.

Isto serve ao plano do Presidente Snow, uma vez que o mesmo mantém a ordem social por meio do domínio da mídia e sua mistura de medo e entretenimento, utilizando os jogos vorazes, igualmente, pela hegemonia em toda a comunicação e processo de representação.

Afinal, depois da rebelião anterior, conhecida como Dias Escuros, a Capital preocupou-se também em moldar o pensamento das pessoas nos distritos, por meio da

---

<sup>6</sup> “A violência simbólica é uma forma de violência exercida com a cumplicidade tácita dos que a sofrem e também, com frequência, dos que a exercem, na medida em que uns e outros são inconscientes de exercê-la ou de sofrê-la.” (BOURDIEU, 1997, p. 22).

utilização da televisão. A dominação em Panem não é só física, mas também as mentes. Na sociedade democrática em que vivemos, esse controle psíquico visa manter o *status quo* e naturalizar e normatizar significações.

A comunicação e os *mass media* participam não só da construção da sociedade e suas normas, contribuindo para as visões de mundo e para o que seria considerado real. Esses participam também da construção do próprio indivíduo e da classificação e qualificação dos mesmos.

### 3. Comunicação e construção da identidade e estigmas

O homem é um ser biológico, mas predisposto à sociabilidade. Isso significa que ele possui sua “animalidade” (instintos e composição biológica/orgânica). Não nasce membro da sociedade, mas, uma vez inserido nela, aprende com a mesma suas regras, valores e a como se portar em comunidade, reconhecendo o outro e o seu próprio lugar no mundo. Essa sociabilidade transforma-o e molda o que o mesmo considera como real. Ao mesmo tempo em que o próprio sujeito participa da sua constante manutenção e transformação do mundo social. O homem, desse modo, é produtor e produto da sociedade o qual se insere e “a realidade social determina não somente a atividade e a consciência, mas, em grau considerável, o funcionamento orgânico” (BERGER e LUCKMANN, 2007, p. 238). No indivíduo completamente socializado, há uma dialética constante entre a construção social (identidade e estigmas) e seu substrato biológico.

A palavra estigma foi usada pelos gregos para designar pessoas que possuíam “sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o status moral de quem os apresentava” (GOFFMAN, 1988, p. 11). Esses sinais se manifestavam em forma de cicatrizes, por exemplo, imprimidas no corpo como indício de que a pessoa marcada deveria ser evitada, principalmente, em locais públicos. Todavia, o estigma não refere-se somente às marcas corporais (cicatrizes, deformações, etc), ele também pode referir-se a algo invisível. A comunicação é o instrumento pelo qual a sociedade é construída, como também é responsável pela construção das identidades e estigmas. A partir disto, uma pessoa possuidora de um dado estigma tem ele incorporado à sua biografia e passa a ser considerada como se não fosse completamente humana, fosse diferente das demais.

A identidade, por sua vez, também é construída socialmente e a partir de fatores essencialistas (baseados nos contextos histórico-culturais e biológico/“naturais”, sendo estes considerados imutáveis) e não-essencialistas (capazes de se alterar ao longo do tempo),

tendo característica relacional (SILVA, 2008). Ou seja, a identidade depende de algo que está fora de si para existir. Ela se distingue daquilo que não é, sendo construída e marcada pelas diferenças – nós *versus* eles –, mantendo a ordem social através de oposições binárias. Por exemplo, forasteiro e local, homens e mulheres, entre outros. Sendo esta diferença sustentada pela exclusão, relações de poder e dominação são capazes de classificar e (des) qualificar o “eles” a partir dos atributos comuns ao “nós”. “Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído” (SILVA, 2008, p. 18). Portanto, se você pertence a um dado grupo possui determinadas características que o diferenciam dos demais, as quais compõem sua identidade. Contudo, as identidades são fragmentadas e podem ser assumidas de acordo com as situações. Tanto o estigma quanto a identidade se assemelham à metonímia, uma vez que trocam a diversidade que compõem o “eu” por uma ou um conjunto de características normativas.

Com o advento da Modernidade, a realidade e a formação da identidade de cada indivíduo – *self* – deixa de ser constituída através das relações sociais e a mídia passa a adquirir cada vez mais espaço nesse processo. As mudanças culturais e sociais associam-se à expansão da mídia e seu impacto; igualmente, as transformações nos meios de comunicação tiveram papel central nas principais metamorfoses institucionais, responsáveis também por moldar o mundo moderno (THOMPSON, 2008; MCLUHAN, 1969).

Em Panem, as representações e símbolos criados e propagados pelo regime de Snow foram capazes de manter o controle sobre a população por 75 anos, estigmatizando seus habitantes e formando suas identidades. Os moradores dos distritos são vistos pela Capital como “bárbaros”, os “outros”. Como se os que habitam o centro do poder fossem portadores de qualidades positivas e civilidade, justificativa essa refletida também no estilo de vida distinto e opulento. Enquanto na Capital há fartura, luxo e os cidadãos não precisam oferecer tributos aos jogos vorazes; nos distritos, os moradores morrem de fome, trabalham de forma excessiva e sustentam a vida luxuosa da minoria da Capital. A categorização dos distritos se dá a partir dos olhos da Capital, em uma comparação que os desqualifica e distancia da qualidade de humanos.

As identidades também se diferenciam de acordo com a localidade. Nos distritos 1 e 2 despontam os carreiristas, tributos treinados e bem alimentados desde a infância para participar dos jogos vorazes, que aderiram à lógica do regime vigente, oferecendo pessoal para o exército de Snow. Na Capital, reinam a opulência e a futilidade e os habitantes se vestem

---

de forma extravagante e fazem constantes alterações no próprio corpo, como parte da identidade do cidadão da Capital. Nos demais distritos, a identidade está associada ao trabalho desenvolvido por seus habitantes, sendo uma população estigmatizada, marginalizada e amedrontada. Estigmas presentes nos corpos e nas mentes. Entretanto, o contato entre as diversas identidades ao longo do *reality*, alianças feitas por sobrevivência, permitiram uma transformação, um novo olhar e um questionar do sistema, gerando crise de identidade.

Esse último termo ganhou força a partir do processo de globalização e os fluxos migratórios, os quais puseram em contato uma diversidade de identidades, ao mesmo tempo em que acarretaram uma convergência de culturas (SILVA, 2008). A partir da globalização, por exemplo, a cultura de um determinado grupo ou país passa a ser introduzida no contexto dos demais, podendo ser assimilada e interiorizada por eles, gerando identidades plurais (ou cada vez mais similares), ou contestada e estigmatizada, gerando mais desigualdade e exclusão.

A construção da realidade e dos próprios indivíduos passa pela coletividade e pela interiorização das normas vigentes, criadas a partir das classes dominantes e seus interesses. Os indivíduos são classificados, qualificados e têm o que são e o que podem ser moldados por esse processo. A ficção imita a realidade, enquanto a realidade pode inspirar-se na ficção para autorreflexão.

#### **4. Considerações finais**

A trilogia *Jogos Vorazes* traz uma abordagem de como os meios de comunicação podem contribuir para que se mantenha determinado sistema, prevalecendo os interesses de seus donos e administradores. Na manutenção do sistema, no controle sobre a comunicação, seja ela entre os distritos ou pela mediação de aparatos tecnológicos, como a TV, percebe-se que o medo, a fala de influenciadores, as imagens de horror e o entretenimento contribuem para a alienação da população, bem como para que a mesma se mantenha sob cabresto. Essa mídia massiva participa ativamente do imaginário social, trabalha para a manutenção do *status quo* e é inegável sua influência na vida das pessoas, nas mais diversas esferas, inclusive na construção da sociedade como um todo e da identidade de cada sujeito.

Para além, os recursos utilizados pela Capital demonstram que a luta ultrapassa a necessidade de uma superioridade bélica ou física, mas também está relacionada ao poder simbólico capaz de ser acionado por ambos. O que não difere do contexto fora do ficcional, no qual a mídia participa dos processos de socialização e manutenção das instituições. Em

meio a isso, as instituições e atores sociais disputam o espaço e a visibilidade de seus espectadores. Jogos Vorazes, mesmo sendo uma obra produzida para entreter, traz questionamentos atuais sobre o sistema vigente, a desigualdade social e o papel da mídia nas sociedades contemporâneas.

## REFERÊNCIAS

ACHBAR, Mark; WINTONICK, Peter (direção). *Fabricação de Consenso*. Produzido por Telefilm Canada e Vision/TV Canada (167 minutos). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dOLsIX9mqRA&t=1562s>> Acesso em: 10 de maio de 2017

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade - Tratado de Sociologia do Conhecimento*. Trad. Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis, Vozes, 27 ed., 2007.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro; Editora Bertrand Brasil, S.A., 1989.

\_\_\_\_\_. *Sobre a Televisão*. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Ed., 1997.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. Tradução de Roneide Venâncio Majer. A era da informação: economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, v. 1, 1999.

COLLINS, Suzanne. *Jogos Vorazes*. Tradução de Alexandre D'Elia. Rocco Jovens Leitores, Rio de Janeiro, 2010.

\_\_\_\_\_. *Em Chamas*. Tradução de Alexandre D'Elia. Rocco Jovens Leitores, Rio de Janeiro, 2011.

\_\_\_\_\_. *A Esperança*. Tradução de Alexandre D'Elia. Rocco Jovens Leitores, Rio de Janeiro, 2011a.

DUNN, George A.; MICHAUD, Nicolas (Orgs.). *Jogos Vorazes e a Filosofia: Uma crítica da traição pura*. Tradução de Patrícia Azeredo. Rio de Janeiro: Bestseller, Coleção Cultura Pop, 2. ed., 2014. 321 p.

GOFFMAN, Erving. *Estigma - Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*. tradução de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 4ª ed., 1988.

LAWRENCE, Francis (direção). *Jogos Vorazes – Em Chamas*. Lionsgate. (146 minutos). 2013

\_\_\_\_\_. *Jogos Vorazes – A Esperança: parte 1*. Lionsgate. (123 minutos). 2014.

\_\_\_\_\_. *Jogos Vorazes – A Esperança: o final*. Lionsgate. (137 minutos). 2015.

MCLUHAN, Marshal. *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1969.

RODRIGUES, Adriano Duarte. DELIMITAÇÃO, NATUREZA E FUNÇÕES DO DISCURSO MUDIÁTICO. In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (Org.). *O JORNAL: Da forma ao sentido*. Editora UNB, p. 217-233, 2002.

\_\_\_\_\_. *Estratégias de Comunicação*. Questão Comunicacional e Formas de Sociabilidade. Lisboa, Editorial Presença, 2001.

ROSS, Gary (direção). *Jogos Vorazes*. Lionsgate. (142 minutos). 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 8 ed., 2008.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

---

## Uma breve análise sobre a intervenção do design na esfera do cinema

### A brief analysis about the intervention of design around cinema

Maria Flávia Costa de Carvalho<sup>1</sup>  
Universidade Federal do Maranhão

#### RESUMO

O artigo em questão busca explicar brevemente, a partir de uma abordagem teórica sobre a intervenção do design na produção cinematográfica, tendo em vista a grande abrangência do curso de Design e do exercício da profissão do designer dentro do ramo do cinema. Além disso, objetiva-se focar na análise de design de produção, ou direção de arte, como era chamado antigamente, e a sua interação nos elementos do filme. Outra hipótese do artigo é demonstrar como as outras áreas do design, como design de interiores, design de moda, design gráfico e dentre outras abrangências podem conversar e colaborar dentro da criação de um filme.

**PALAVRAS CHAVE:** Design; cinema; design de produção e direção de arte.

#### ABSTRACT

The article seeks to explain briefly about the intervention of design into the cinema, considering the wide scope of the Design course and the exercise of Design as a profession inside field of cinema. Above these, it aims to focus on the analysis of production design, or also called by art direction, and its interaction in the elements of the film. Another hypothesis of the article is to demonstrate how the other areas of design, such as interior design, fashion design, graphic design and among different areas of design, could talk and collaborate within creation of the film.

**KEYWORDS:** *Design; cinema; production design and art direction.*

### 1. Introdução

A ideia proposta é que o design e o cinema estão cada vez mais ligados no mundo atual e o aprimoramento do campo do design pode significar também aprimoramento dentro do campo do cinema. Um exemplo disso é a direção de arte, “campo que tradicionalmente era chamado de direção de arte e que cada vez mais é chamado de Production Design, ou seja, Design de Produção” (BAPTISTA, Mauro. 2016), que recebe notável intervenção do design dentro de si. Com a adoção deste novo termo, abraça-se uma função maior que a de seu anterior (BAPTISTA, Mauro. 2008a).

---

<sup>1</sup> flvdcrvlh@gmail.com

---

## 2. A estética do filme e o design

A estética do filme possui um fator decisivo para a transposição da sua identidade. Ela tem o poder de mexer com as sensações de quem está assistindo e tornar visual a concepção que o filme busca transmitir. Objetos, cores, fotografia, atores, figurinos e todos os outros elementos visuais que constituem as cenas tendem a disseminar uma mensagem. “A estética do cinema é, portanto, o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas. Ela subentende uma concepção do ‘belo’ e, portanto, do gosto e do prazer do espectador.” (AUMONT, Jacques. 2007. p. 15).

## 3. O objeto no filme

O objeto no filme tem um papel relativo, podendo exercer forte influência visual ou apenas fazer parte de uma composição de cenário. Ambos os casos conversam com o Design, em termos práticos, com o Design de Produção. Pode-se observar o caso de “O Ano Passado em Marienbad”, filme de Alain Resnais e escrito por Alain Robbe Grillet, analisado por Luiz Coelho em seu artigo “O objeto na condução narrativa: o caso O Ano Passado em Marienbad”. O objeto aparece como a principal âncora narrativa, funcionando como recuperador de memória e optando para ênfase no ambiente, cenário e objeto. A protagonização do objeto demonstra espaço também para o trabalho de um designer de interiores ou objetos, por exemplo.

Outros filmes usualmente considerados marcantes no tocante a cenários e objetos são “2001: Uma Odisseia no Espaço” (1968) e “Laranja Mecânica” (1971), ambos do diretor Stanley Kubrick, nos quais se pode encontrar um papel importante dos objetos na transmissão de conceitos futuristas e na melhor visualização das ideias de Kubrick para com as obras. Em “2001: Uma Odisseia no Espaço”, pode-se encontrar um marco importante para o gênero de ficção científica pelo simbolismo plástico e concepção visual sofisticada (ROCHA, Humberto. 2005).

A mensagem visivelmente deísta é difícil de decodificar, como sempre acontece com Kubrick. Resta a força visual de uma obra-precursora. Nenhum outro cineasta, nem mesmo o próprio Kubrick, conseguiu repetir, ou sequer aproximar-se da grandiosidade deste momento cinematográfico, cujo magnetismo é unânime e sublime. (ROCHA, Humberto. 2005).

Já em “Laranja Mecânica” (1971), os objetos são fortes pontos de crítica e transmissão de mensagens. De acordo com Renzo (2011), pesquisador da área de cinema, o quarto de Alex, personagem principal do filme, é um local cheio de objetos que possuem mensagens

subentendidas. Os quatro bonecos de Jesus Cristo dançando Beethoven fazem menção a uma sociedade em crise que ainda sofre de uma desmistificação profunda do mundo na época, por exemplo.



Cena do filme Laranja Mecânica  
Fonte: Reprodução



Cena do filme Laranja Mecânica  
Fonte: Reprodução

#### **4. A Moda e o Filme**

A década de 1920 foi o princípio da presença da moda no cinema. Porém, somente durante os anos 1930 que se pode notar uma ligação plena entre os dois ramos, com a MGM contratando a personalidade Coco Chanel para assinar três coleções de seus filmes pelo valor estimado de um milhão de dólares (PETERMANN, Sueli. DEL VECHIO, Roberta. BONA, Rafael José. 2008. apud GAIOTTI, 2006).

---

No cinema o vestuário é extremamente influente – tanto no ramo cinematográfico em si, como pela sua influência direta no ramo da moda e na identificação e comunicação do personagem em si. O figurino, porém não somente ele, é um elemento de comunicação específico entre o personagem e o espectador, que pode transmitir diversas condições e características do primeiro para o segundo, como - e principalmente - sobre sua posição social, estado psicológico e personalidade. Assim, nessa situação, tanto a roupa quanto o personagem podem gerar fatores de aproximação e/ou rejeição no espectador, em conjunto a todos os outros elementos presentes no filme. “A roupa condiciona também de fator de rejeição ou aproximação/identificação do espectador em relação ao personagem” (PETERMANN, Sueli. DEL VECHIO, Roberta. BONA, Rafael José. 2008).

Hoje a vestimenta é vista exatamente ao avesso de sua simples função de proteger o corpo, mas sim da vontade e do fascínio de se expressar por meio do modo de vestir, da aparência, do se fazer ver e parecer ser. É no campo do parecer ser, que as estrelas de Hollywood causam tanto fascínio. Seja no cinema por meio de seus personagens, ou nas propagandas por meio de sua presença, que a relação íntima entre personagens, figurinos e forma de ser, tornam-se mitos modernos. É no campo do parecer ser, que as estrelas de Hollywood causam tanto fascínio. Seja no cinema por meio de seus personagens, ou nas propagandas por meio de sua presença, que a relação íntima entre personagens, figurinos e forma de ser, tornam-se mitos modernos. (PETERMANN, Sueli. DEL VECHIO, Roberta. BONA, Rafael José. 2008)

A união dessas indústrias tendo uma atriz como vitrine foi um estopim marcante para o histórico desse paralelo entre o Design e o Cinema. O figurinista Gilbert Adrian criou um modelo para a atriz Joan Crawford em 1932, no filme Redimida, que consistia em um vestido de organza branco, com ombros largos, mangas em tufos e cintura estreita que, no corpo da atriz, foi capaz de seduzir o público (PETERMANN, Sueli. DEL VECHIO, Roberta. BONA, Rafael José. 2008. apud KULIKOVSKY, GILBRAIL. 2008). Ainda no mesmo ano, cópias desse vestido venderam aos milhares e a revista Vogue, na época, afirmou que “toda garotinha do país, duas semanas após o lançamento de (...) Redimida, sentiu que morreria se não possuísse um vestido assim. Como resultado, o país ficou inundado de minis Crawfords”. (FIELL, Charlotte. DIRIX, Emmanuelle. 2014. p. 30).



Cena do filme *Redimida*, Joan Crawford usando o vestido de organza branco.  
Fonte: Reprodução / Acervo da autora.

Outro fator que prova a importância de um designer de moda dentro do mundo do cinema foi o figurino elaborado por Milena Canonero, para o filme *Maria Antonieta* (2006). Ele expressa não somente o tempo em que os personagens estão inseridos, mas também as classes sociais de cada um. Além disso, diversos estilistas também assinaram o figurino, fazendo com que seus trabalhos obtivessem maior reconhecimento e colaborassem para o prestígio das roupas utilizadas na obra.

O filme conta, de forma bastante inusitada a história da princesa austríaca que foi mandada para a França aos quinze anos para se casar com o futuro rei. A personagem foi para a história uma mulher fútil e irresponsável, capaz de gastar fortunas em roupas e acessórios – talvez a primeira vítima da moda que se tenha notícia. Novamente o figurino foi assinado por vários estilistas famosos, como Karl Lagerfeld, John Galiano e Christian Dior, todos orquestrados pela estilista/figurinista italiana Milena Canonero. (PETERMANN, Sueli. DEL VECHIO, Roberta. BONA, Rafael José. 2008. apud KLEIN, N. 2008).

Filmes como *O Diabo Veste Prada* (2006), *Bonequinha de Luxo* (1961) e *A Redimida* (1932), entre outros, também colaboram para a formação de um mercado consumidor voltado para os modelos expostos nos filmes. De acordo com Losso (2007), as atrizes de Hollywood

continuam a ditar a moda mundo afora. Afinal, é muito mais fácil as pessoas se identificarem com elas do que com modelos (de passarela) (PETERMANN, Sueli. DEL VECHIO, Roberta. BONA, Rafael José. 2008. Apud LOSSO, Thaís. 2008). Para complementar, Falcão (2008) afirma que a moda e o cinema têm um grande elo em comum: os dois vendem sonhos. O cinema transformou-se em uma vitrine almejada pelas grandes marcas em um trabalho muito conhecido atualmente como o *merchandising*. “Ao usar um vestido Givenchy, você não é apenas uma diva do cinema. Você é Audrey Hepburn olhando a vitrine da Tiffany’s, comendo uma rosquinha” (PETERMANN, Sueli. DEL VECHIO, Roberta. BONA, Rafael José. 2008. Apud FALCÃO. 2008).

## 5. O cinema e o design gráfico

Essa ligação começa quando a introdução do design gráfico dentro do cinema proporcionou ferramentas extraordinárias para as produções cinematográficas. A partir disto, surgem filmes com efeitos especiais marcantes, como o já citado “2001: Uma Odisseia no Espaço” ou, mais recentemente, “Alice no País das Maravilhas” e produções da Disney e Estúdio Ghibli, por exemplo. Baptista (2006) afirma que são possíveis duas linhas de pensamento quando se encara a ligação entre o design gráfico e o cinema: a sequência de créditos de abertura onde é encontrado um instrumental teórico e um tipo de estudo que, em geral, é subestimado pelos estudos de cinema por, talvez, não possuir as ferramentas teóricas do design. A segunda linha é que as cenas de abertura antecipam uma espécie de narrativa para o espectador e nelas encontra-se um material de pesquisa, estilístico, cultural e ideológico quando assumem essa função.

Na sequência de créditos de abertura, mesmo o filme de corte mais clássico, que oculta a narração e as operações de linguagem, que oferece a história ao espectador como se fosse uma “janela para o mundo”, é facilmente percebido pelo espectador comum como construção. (BAPTISTA, MAURO. 2006. p. 10).

Além disso, outro fator favorável para a inserção do design gráfico no cinema são as interferências gráficas que contribuem para um melhor desenvolvimento em um filme. De acordo com La-Casas, professor PHD da Universidade de Brasília (2001), pode-se definir Interferências Gráficas como “desenhos, textos e elementos gráficos em geral que são incorporados e sobrepostos de maneira expressiva à imagem de ação, com função semântica” (LA-CASAS, Luíz Fernando. 2001.). As interferências apontam uma tendência estética na

linguagem cinematográfica e podem ser observadas em filmes mais antigos, como *The Sting* (1973). “De fato, são signos que reproduzem diferentes visões de uma cena ou sequência cinematográfica, dão fluidez e inserem “realisticamente” o espectador na narrativa” (LACASAS, Luíz Fernando. 2001.).



Um exemplo de Interferência Gráfica em *Harry Potter e o Cálice de Fogo*, onde se pode encontrar o efeito simulacro.

Fonte: Reprodução / Acervo da autora.

## 6. Da direção de arte ao design de produção e a cenografia

O Termo Design de Produção é, atualmente, remetido a um papel similar ao de Direção de Arte. De acordo com Baptista (2008b), tal termo, Design de Produção, emerge ao meio de uma evolução conceitual do papel do diretor de arte o qual a manipulação digital avança e a realidade pró-fílmica perde importância, pois os elementos fílmicos tornam-se passíveis de recriação em um processo de pós-produção.

No entanto, utilizam-se diversos termos mundo afora para designar o trabalho elaborado por diretores de arte ou designers de produção. O cinema Francês, por exemplo, adotou o termo “*décor*”, aproximadamente na década de 1930 e 1940, para denominar o que se chama de direção de arte em termos técnicos, de acordo com Jean-Pierre Berthomé. (BAPTISTA, Mauro. 2008a apud BERTHOMÉ, Jean-Pierre.).

Na Itália, utiliza-se o termo *scenografia* para o trabalho remetido à imagem de um filme. De acordo com Polieri, cenógrafo francês de teatro e cinema, em seu livro *Scenographie, Théâtre, Cinéma, Télévision*, o termo *scenographia* advém da composição grega *skéne*, que significa tenda, lugar, sombreado, cenário, e *graphien*, que significa escrever, desenhar, pintar. Ele define o processo de cenografia como “junção de elementos de pinturas, técnicos e teóricos que permitem a criação de uma imagem, de uma construção bidimensional ou tridimensional, colocada no lugar de uma ação particularmente espetacular” (POLIERI, Jean. 1990. p. 19).

Esse termo, porém, é muito remetido ao teatro, como se também se referisse à direção de arte no meio teatral. “No teatro, tradicionalmente, a função de cenografia é desempenhada por pessoas com formação e/ou prática de artes plásticas ou pessoas vindas da arquitetura” (BAPTISTA, Mauro. 2008a. p. 113).

Já nos Estados Unidos da América, o que antes era chamado de cenografia ou direção de arte, passou a ser chamado de design de produção em meados de 1970, quando nos créditos de alguns filmes já se notava o uso de tal termo. No Brasil, mesmo que se faça design e o trabalho seja voltado para locação, cenários, móveis e objetos, o termo usualmente utilizado é “direção de arte”. Entretanto, Baptista afirma que:

Em contrapartida, há uma tendência internacional, principalmente americana, ligada a um cinema industrial de alto orçamento, que utiliza há mais de 20 anos o conceito de design de produção: a função de pensar a concepção visual relativa a locações, cenários, móveis e objetos de um filme. (BAPTISTA, MAURO. 2008a. p. 113).

Assim, Elliott Stein, em 1976, quando foi editor da obra de Léon Barsacq em uma versão americana ampliada e revisada, *Caligari's Cabinet and Others Illusions: a History of Film Design*, afirma a importância de interligar ambos os trabalhos – de diretor de arte e do designer de produção, pois é muito difícil separar e hierarquizar seus trabalhos. No livro (1976), Stein também pergunta para Leo Kerz, diretor de arte alemão, a definição de designer de produção. Kerz responde que a expressão emerge do produto de uma mescla entre o trabalho de um diretor de arte propriamente dito e um *set designer*. Além disso, o diretor de arte alemão também afirma que a utilização do termo acontece ao mesmo tempo em que existe a busca de uma interpretação que se difira do termo “diretor independente”. Emerge, assim, em uma resposta criativa, uma nova figura com um novo título que englobe todas aquelas competências das figuras anteriormente citadas: o designer de produção.

## 7. Conclusão

O cinema e o design estão muito interligados através de vários elementos como moda, objetos, cenários, gráficos e entre outros fatores que envolvem a produção de um filme. Além disso, é importante ressaltar o surgimento do profissional de design de produção, que abarca funções maiores que seu antecessor, o diretor de arte, e que significa maior aproximação dos dois mundos – cinema e design. Assim, tomar um olhar de progresso para ligação de ambos é

---

fundamental para o aprimoramento de produções cinematográficas e, também, o enriquecimento do universo do Design.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques et al. **A Estética do Filme**. 5ª Edição. São Paulo: Papirus Editora, 2007. 304 p.

BAPTISTA, Mauro. **A pesquisa sobre o design e cinema: o design de produção**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 15, p. 109-120, jun. 2008a.

BAPTISTA, Mauro. **Design e cinema: caminhos possíveis de pesquisa**. PUC-RIO, Rio de Janeiro, set. 2008b. Disponível em: <[http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca\\_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=12211@1](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=12211@1)>. Acesso em: 24 de dezembro de 2016.

BAPTISTA, Mauro. **O Design de Produção em Jackie Brown, de Quentin Tarantino**. Revista Design em Foco, Bahia, n. 2, p. 9-19, jun. 2006.

BARSACQ, Léon; STEIN, Elliott; CLAIR, René. **Caligari's Cabinet and Others Illusions: a History of Film Design**. Boston: New York Graphic Society, 1976. 264p.

COELHO, Luiz Antônio. **O objeto na condução narrativa: o caso O Ano Passado em Marienbad**, em Estudos de Cinema, Ano III 2001, Mariosaria Fabris et all (org.), Porto Alegre, Sulina, 2003, pp. 485-490.

FIELD, Charlotte; DIRIX, Emmanuelle. **A Moda na Década de 1930**. São Paulo: Publifolha, 2014. 511p.

LAS-CASAS, Luiz Fernando. **Interferências Gráficas no Cinema**. Universidade de Brasília, Brasília, 2001.

PETERMANN, Sueli; DEL VECHIO, Roberta; BONA, Rafael José. **Um Olhar Sobre as Grifes em O Diabo Veste Prada**. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0053-1.pdf>>. Acesso em 15 de janeiro de 2017.

POLIERI, Jacques. **Scenographie, théâtre, cinéma, télévision**. França: Le Grand Classique, 1990. 191p.

RENZO, Arthur. **Espaços públicos e espaços privados em Laranja mecânica**. MNEMOCINE. Disponível em: <[www.mnemocine.com.br/index.php/downloads/doc\\_download/54-laranja-mecanica](http://www.mnemocine.com.br/index.php/downloads/doc_download/54-laranja-mecanica)>. Acesso em: 5 de janeiro de 2017.

ROCHA, Humberto. **2001: Uma Odisseia no Espaço**. O Plano Mostra 07. Disponível em: <<http://labcom-ifp.ubi.pt/files/cinubiteca/pdf/planomostra/planomostra07.pdf>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2017.

---

**A importância do espaço para a produção de sentidos na ficção televisiva: as bases cenográficas do prefeito de *Asa Branca* na telenovela *Roque Santeiro* de Dias Gomes<sup>2</sup>**

**The importance of the space for the production of meanings in television fiction: the scenographic bases of the mayor of *Asa Branca* in the telenovela *Roque Santeiro* de Dias Gomes**

Joyce Simplicia de Moraes<sup>3</sup>  
Daniela Jakubaszko<sup>4</sup>

**RESUMO**

A pesquisa de I.C. sobre a importância do espaço para a produção de sentidos na telenovela brasileira realizou um estudo de caso sobre as bases cenográficas (BAKHTIN, 1993; MOTTER 2001; JAKUBASZKO e SOLER, 2008) de *Roque Santeiro* (Dias Gomes, Globo, 1985). Este artigo traz os resultados da análise dos espaços do prefeito de *Asa Branca*, cujas interações evidenciam a crítica da ficção sobre as relações de poder na época da redemocratização do País.

**PALAVRAS-CHAVE:** Comunicação, Telenovela Brasileira, Bases Cenográficas, Dias Gomes, Roque Santeiro.

**ABSTRACT**

The research of IC on the importance of the space for the production of meanings in the Brazilian telenovela carried out a case study on the scenographic bases (BAKHTIN, 1993; MOTTER 2001; JAKUBASZKO and SOLER, 2008) by *Roque Santeiro* (Dias Gomes, Globo, 1985). This article presents the results of the analysis of the spaces of the mayor of *Asa Branca*, whose interactions show the criticism of the fiction about the relations of power in the time of their democratization in the Country.

**KEYWORDS:** *Communication, Brazilian television series, Cronotopo, Scenarios, Roque Santeiro.*

---

<sup>2</sup> Este artigo foi elaborado a partir de um trabalho apresentado no CONIC-SEMESP, 17<sup>o</sup> Congresso Nacional de Iniciação Científica, 24 e 25 de novembro de 2017, na UNIFAL, São Paulo-SP.

<sup>3</sup> Graduanda em Rádio, TV e Internet na USCS- Universidade Municipal de São Caetano do Sul, desenvolveu esta pesquisa de Iniciação Científica com financiamento CNPq-PIBIC.

<sup>4</sup> Doutora em Ciências da Comunicação (PPGCOM ECA USP) é professora da Escola de Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Membro do grupo de pesquisas GELiDis (ECA/USP) e do Grupo de Pesquisa Memórias do ABC do Laboratório Hiper mídias de Comunicações Culturais (USCS). Orientadora desta pesquisa de I.C. Graduanda em Rádio, TV e Internet na USCS- Universidade Municipal de São Caetano do Sul, desenvolveu esta pesquisa de Iniciação Científica com financiamento CNPq-PIBIC.

## 1. Introdução

A telenovela é hoje no Brasil, depois de uma história de mais de 50 anos, uma narrativa que reflete e refrata a realidade sociocultural brasileira, que se presta como documento de época participando de quadros da memória coletiva da nação (MOTTER, 2000-2001; 2003; JAKUBASZKO, 2008). Legitimada como objeto de estudo científico há algumas décadas, é cada vez mais importante empreender estudos sobre a telenovela que ajudem a compreender seus vínculos com a realidade cotidiana. Este trabalho é parte de uma pesquisa de Iniciação Científica (I.C.) que realizou um estudo sobre a importância do espaço para a produção de sentidos na ficção televisiva, para a construção da verossimilhança e o desenvolvimento das ações e dos personagens, bem como sua contribuição na estruturação de um cotidiano ficcional. Essa análise foi realizada utilizando a telenovela *Roque Santeiro* (TV Globo, 1985-1986, 20h) de Dias Gomes como estudo de caso (GIL, 2002). Foram realizadas descrições minuciosas e análises de todos os espaços da telenovela, observando a sua relação com os personagens, as relações entre eles, e seus efeitos para a progressão da ação da trama. Foram observadas, ainda, as chamadas ‘zonas de contato’ entre o cronotopo (espaço-tempo) ficcional (BAKHTIN, 1993) e o tempo histórico vivido pelos espectadores da telenovela.

Para estabelecer um referencial teórico-metodológico, realizou-se uma revisão bibliográfica sobre o tema teledramaturgia brasileira (MOTTER, 2000 e 2003; HAMBURGER, 2005; PALLOTTINI, 1998; CAMPEDELLI, 1987; JAKUBASZKO, 2008); sobre a construção do espaço na ficção (COMPARATO, 2000; FIELD, 2001; CARDOSO, 2009). O conceito ‘cronotopo’ formulado por Bakhtin (1997; 2006) para análise das formas de construção do tempo-espaço nos romances também está em estudo já que contribui com a observação das bases cenográficas e de como a partir delas se criam vínculos entre o espaço tempo ficcional e o tempo histórico vivido pelo espectador.

Empreendeu-se, ainda, além da análise de capítulos-chave de *Roque Santeiro*, um *clipping* na mídia em geral e mídia especializada em telenovela (jornais, revistas, sites e blogs); em programas de televisão, como *Vídeo Show* e outros do tipo, que rememoram telenovelas já exibidas. Os resultados completos da pesquisa estão publicados em relatório de pesquisa (MORAES, 2017), e a análise dos personagens principais – *Viúva Porcina* (Regina Duarte) e *Sinhozinho Malta* (Lima Duarte) - foi apresentada em congresso (I Encontro de Iniciação Científica da AIMES<sup>5</sup>) e publicada em capítulo de livro (MORAES e JAKUBASZKO, 2017).

---

<sup>5</sup> O Encontro aconteceu durante o XI Fórum de Estudos Multidisciplinares da UNI-FACEF, Franca-SP, de 29 a 31 de maio de 2017. Conferir: [<http://eventos.unifacef.com.br/fem/2017/>] Acessado em 29.04.2018.

---

O presente artigo divulga os resultados obtidos para o personagem *Florindo Abelha* (Ary Fontoura), prefeito da ficcional *Asa Branca*.

## **2. Caracterização do estudo: a observação da construção do espaço em *Roque Santeiro***

O entorno cenográfico é um conjunto de elementos que ajuda a compor a base de estruturação do cotidiano ficcional. Observam-se os personagens com seus hábitos, rotinas, preferências e vontades como uma forma de defini-los, dotando-os de verossimilhança (MOTTER, 2003), assim como as pessoas em suas vidas cotidianas. A telenovela reflete e refrata a realidade sociocultural brasileira (MOTTER, 2003). Por necessidade, deve estar baseada na representação da realidade, assim, o roteirista e diretor buscam aproximar ao máximo a vida ficcional do personagem à do telespectador, isso quer dizer que toda sua vida cotidiana será representada pelas ações em interação com o meio e, o mais importante, por meio de signos que o receptor reconheça e se identifique, assim, os elementos do entorno se configuram como verossímeis porque o telespectador os identifica em sua rotina – como os horários de café, almoço e jantar, por exemplo. Para tanto, a telenovela faz uso de aparatos técnicos e tecnológicos para reafirmar os signos representados como realidade de fato (CARDOSO, 2009; MOTTER, 2000-20001; 2003)

O cenário na teledramaturgia funciona como uma convenção que auxilia o entendimento da trama. Ao longo das cenas o telespectador é exposto a diversos lugares (núcleos dramáticos diferentes) e, em curto espaço de tempo, o cenário deve situar o personagem e o telespectador no tempo e espaço da narrativa (CARDOSO, 2009). Como exemplo podemos citar as cenas em plano geral sobre alguma localidade indicando ao mesmo tempo o período em que a história se passa - dia ou noite - e fazendo a transição de cena para o próximo núcleo dramático a ser focalizado; estas convenções técnicas ajudam a localizar o telespectador na história, guiando-o no universo da obra. Por isso, os espaços por onde as personagens circulam são essenciais para situar personagens, ações e telespectadores, mas não só, também são fundamentais para agregar sentidos aos seres, seus conflitos e desfechos.

O conceito de cronotopo formulado por Bakhtin (1993; 2006) nos ajuda a compreender as diferentes dimensões e aspectos a que se ligam as movimentações de espaço-tempo na ficção e seus vínculos com o tempo histórico representado. Seus estudos foram realizados para a literatura e para a classificação dos tipos de romances, mas é possível utilizar seus conceitos para a leitura das narrativas audiovisuais (BEMONG, 2015).

O cronotopo diz respeito à indissolubilidade do vínculo entre espaço e tempo, apresentando uma clara ligação entre o lugar do fato e a movimentação em que se dá a história (BRAIT, 2005). O autor emprestou da teoria da relatividade a nomenclatura para sua aplicação em um campo completamente diferente. Na literatura o cronotopo é classificado como uma categoria da forma e do conteúdo que realiza a articulação entre os índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto “Os índices de tempo descobrem-se no espaço, e este é percebido e medido de acordo com o tempo” (BAKHTIN Apud BRAIT, 2005, pág. 102).

As características essenciais desta visão são as seguintes: a fusão do tempo (entre o passado e o presente), a marca nitidamente visível do tempo inscrita no espaço, a união indissolúvel do tempo do acontecimento ao lugar concreto de sua realização (*Lokalität und Geschichte*), o vínculo substancial e visível que liga os tempos (o presente ao passado), a atividade criadora do tempo (do passado no presente e do próprio presente), a necessidade que penetra o tempo, que liga o tempo ao espaço e os tempos entre si, e, finalmente, com base na necessidade que impregna o tempo espacializado, a inserção do futuro que assegura a plenitude ao tempo (...). (BAKHTIN, 1993 p. 263)

Ou seja, devemos enxergar no espaço o tempo representado na narrativa identificando as marcas que, nitidamente visíveis, funcionam como 'zonas de contato' a entrelaçar o tempo histórico e o espaço concreto. Nas obras ficcionais o tempo se materializa como temporalidade: a projeção de um tempo histórico é um recorte de um contexto conhecido e, portanto, reconhecido quando representado nos espaços da narrativa. Os elementos de produção revelam diversas informações sobre o tempo vivido pelos telespectadores, aproximando a narrativa ficcional da vida do cidadão comum. Tais índices são capturados por meio da observação da cenografia.

Assim, por meio da observação das bases cenográficas podemos analisar o processo de produção de sentidos que as telenovelas colocam em andamento ao representar a cotidianidade do cidadão e localizar ao mesmo tempo telespectador e personagens no cronotopo da ficção. No caso de *Roque Santeiro* podemos estabelecer três espaço-temporalidades: (1) o espaço como localizador da história na trama indicando o tempo transcorrido da ficção – quando e onde a história se passa; (2) a temporalidade fora da trama, ou seja, a maneira como o tempo histórico deixa marcas no espaço ficcional, exprimindo identidades e símbolos da época de exibição da novela de forma a interligar a temporalidade vivida entre os cidadãos comuns e personagens da ficção (BAKHTIN, 1993; 2006); e (3) também a temporalidade metafórica, a qual a produção buscava construir através de alguns signos específicos para desenhar um perfil quase arquetípico para a nação, fazendo a crítica do Brasil em tempos de redemocratização, conforme

verifica-se no discurso da mídia.

*Roque Santeiro* foi uma campeã de audiência e até hoje é lembrada nos canais de comunicação dentro e fora da emissora, permanecendo viva na memória coletiva dos cidadãos brasileiros<sup>6</sup>. A produção marca a abertura política após a ditadura militar, demonstrando as mazelas e os fantasmas que a política brasileira carrega desde o Brasil Colônia. O momento não se fazia mais oportuno, quando a cúpula global soube do decreto do fim da ditadura foi decidido que *Roque Santeiro* significava, simbolicamente, um “novo tempo”, tempo de recuperação da opressão vivida, abertura da economia, e principalmente do fim do departamento da censura (Folha de São Paulo, 24 de junho de 1985, p. 25).

### **3. Resultados obtidos: as bases cenográficas do prefeito de *Asa Branca***

Colocamos em análise neste artigo a rotina do prefeito da cidade fictícia de *Asa Branca*. O personagem *Florindo Abelha* (Ary Fontoura), alocado no núcleo cômico, gera situações de riso pelas ironias que produz no contato com as pressões que sofria das alas conservadora e progressista da cidade. O prefeito sempre cede nas disputas de poder entre ele, que representava o poder público, e o personagem principal, *Sinhozinho Malta* (Lima Duarte) que representava o coronelismo no Brasil e o poder econômico. A cotidianidade dos cidadãos de *Asa Branca* estava envolvida em uma série de mentiras, desde a história do santificado *Roque*, como os supostos milagres registrados, passando por uma série de acontecimentos que representavam simbolicamente as ironias e armadilhas do próprio sistema político brasileiro.

No *clipping* que realizamos por meio de buscas com palavras-chave com o nome da telenovela e dos personagens encontram-se as informações que circulam no senso comum sobre *Roque Santeiro* (MORAES, 2017). A revista VEJA na edição do dia 02 de outubro de 1985 traz uma matéria importante que conta detalhes mais reveladores da novela, atestando seus diálogos com a realidade do espectador e com o momento histórico do país.

A novela, que teria ido ao ar dez anos atrás, não fosse a interferência da Censura, retrata metafóricamente, em clave humorística, os ingredientes que compõem uma sociedade reprimida por forças autoritárias e enganada por

---

<sup>6</sup> A telenovela contou com notícias desde sua época de exibição, as matérias contavam com detalhes de produção e dos personagens como a matéria intitulada “O deboche dos anos de ‘milagre’” publicada na Folha de São Paulo em 05/07/1985, p. 48. Mesmo depois de sua exibição a telenovela ganhou reprodução de notícias, na edição do dia 11 de agosto de 2011 o programa *Vídeo Show* exibiu uma pequena reportagem que relembrou o pioneirismo de *Roque Santeiro* na exploração de um tema brasileiro popular: a Literatura de Cordel. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/1593556/> acessado em 10/04/2018. Com trinta anos a telenovela ganhou uma nova exibição no Canal Viva e uma comemoração no programa *Vídeo Show* que relembrou os maiores sucessos da obra. Disponível em: <http://gshow.globo.com/programas/video-show/O-Programa/noticia/2015/06/regina-duarte-encarna-viuva-porcina-ao-vivo-a-pedido-de-monica-iozzi.html> acessado em 05/ 2017.

falsos mitos, representada pela cidade interiorana da Asa Branca. São óbvias referências ao limbo dos anos do ‘milagre econômico’ (...) Lima Duarte, na figura agridoce de Sinhozinho Malta, um coronel rural modernizado e vaidoso, sabe injetar o quê de ameaçador e um chefe político tinoso, realçado pelo som de cascavel que produz com pulseiras e relógio, motivo que é inserido na trilha sonora nos momentos de tensão, com ótimos resultados. (Folha de São Paulo, 05/07/ 1985, p. 48)

*Florindo Abelha* (Ary Fontoura) representava naquele momento o líder político daquele espaço, ele deveria negociar com todos os implicados no futuro de *Asa Branca*, pois cada um deles tinha seu nível de influência e diferentes interesses nas situações. Apesar disso ele sofria com todas as pressões e a cada momento estava envolvido em alguma história mais séria da cidade, e isso era apresentado ao público de maneira cômica. A intenção era aludir às pressões que recebem os líderes políticos na vida real e, sem pensar nos interesses da coletividade, acabam cedendo por vantagens pessoais.

Sua cotidianidade estava distribuída entre ser prefeito de *Asa Branca*, ser dono e fazer o trabalho administrativo do *Salão Império*, salão de beleza e barbearia da cidade, além de lidar com as crises de fanatismo religioso da filha e esposa que interferiam de forma direta em suas decisões como prefeito. Esta observação da cotidianidade desse personagem em específico, mostrada principalmente pelos locais que ele circula, demonstra que o prefeito acumula um cargo público e ao mesmo tempo mantém e é sócio de uma empresa privada, com a ocupação de administrar o local, ferindo o Artigo 38, Inciso II, da Constituição Federal<sup>7</sup>; nesta observação já podemos concluir a irregularidade em que o prefeito atua. Além disso, vale comentar a respeito de sua secretária: é a própria filha que trabalha em seu gabinete na cidade configurando nepotismo direto<sup>8</sup>, outra prática ilícita. Assim, observando os espaços e a cotidianidade dos personagens podemos decupar elementos associados enfatizando maiores ligações com o próprio cotidiano do cidadão comum (JAKUBASZKO E SOLER, 2008): a intenção era a de apresentar os personagens por meio de suas contradições, deixando explícitos os velhos fantasmas que a política, mesmo sob um novo regime, ainda carregava.

Se os locais por onde as personagens circulam as definem e retratam, expressam personalidade e marcam a história pessoal, ao observar o prefeito em articulação com seus

---

<sup>7</sup> Ao executivo a constituição não permite que sejam acumulados cargos administrativos privados e um cargo executivo público. Tal denominação se encontra na lei de servidores públicos, na lei estadual e federal também. .  
<sup>8</sup>Podemos conceber o conceito de nepotismo como a prática pela qual um agente público usa de sua posição de poder para nomear, contratar ou favorecer um ou mais parentes, sejam por vínculo da consanguinidade ou da afinidade, em violação às garantias constitucionais de impessoalidade administrativa. Disponível em [<http://www.cgu.gov.br/assuntos/etica-e-integridade/setor-publico/nepotismo/perguntas-e-respostas#nepo1>] Acessado em 20.04.2018.

---

espaços, percebe-se que o personagem está vinculado principalmente a três lugares de *Asa Branca*: sua casa, a prefeitura e o *Salão Império*. Algumas vezes observamos sua circulação por outros locais, mas aqui o que mais nos interessa é pontuar e expressar os espaços mais frequentados e onde se passavam as cenas mais significativas que compunham seu personagem. Vale considerar ainda que a própria casa tem menor significância já que também expressa as personalidades de sua esposa e filha. Por esta razão privilegiamos a leitura dos espaços públicos de *Florindo*.

Ser dono e administrador do salão, prefeito, marido e pai ocupava todo o seu tempo, mas todas estas esferas de sua vida se voltam a seu cargo público, pois suas conversas, angústias, pensamentos e preocupações estão principalmente focados nos problemas da cidade ficcional. Sua seriedade e posição social também estão nos símbolos do entorno cenográfico: os ambientes do prefeito são caracterizados por cores pastéis e escuras, os quadros que exibem fotos e a história da cidade estão em sua casa e também em seu trabalho, sua vestimenta é sempre de terno, polido e impecável.

No *Salão Império* nos chama a atenção o local que o prefeito trabalha: o espaço onde fica a mesa é reservado como um escritório, mas sem as divisórias de parede. Sua mesa está sempre repleta de papéis a mostrar o excesso de trabalho e o acúmulo de tarefas. Este pequeno espaço pode nos revelar que, apesar do acúmulo de trabalho, ele está sempre acessível tanto para todos os moradores da cidade, quanto para seus funcionários do salão. Esta falta de divisórias nos mostra ainda que além do fácil acesso ao prefeito que todos têm, ele é alguém como qualquer outro na cidade deixando todos num patamar de igualdade. Apenas a leitura deste espaço nos esclarece muito sobre o personagem *Florindo*: ele é alguém que apesar de ser prefeito, não tem tanto domínio sobre as decisões da cidade, sua igualdade que também é representada pela disposição de sua sala no Salão se relaciona com sua fragilidade nos processo de decisão. Assim também é no plano real, pois as pequenas cidades ainda traziam na sua história a disputa de poder entre alguns setores de maior influência, principalmente as citadas na novela: os coronéis, os religiosos e o setor econômico e empresarial.

O local ainda possui quantidade exagerada de quadros de antigos gestores e políticos, em fotos históricas: lá vemos os momentos e pessoas importantes para a cidade. São eles que fazem a demarcação, como uma fronteira, entre escritório e salão. Com isso, além do espaço sem divisórias que indicam a proximidade e a igualdade do dono do salão com os funcionários, podemos fazer uma relação metafórica entre público e privado, pois estes demarcam uma

confusão no plano da realidade<sup>9</sup> assim como seu espaço de trabalho e vida pessoal que se atropelam uma na outra. Enquanto o prefeito administra o salão, moradores locais vão até ele para resolver problemas da cidade, quando ele está em seu lazer, seja onde for, moradores também o indagam sobre questões da cidade; em seu gabinete vemos também diversas vezes sua filha e secretária passar recados referentes à sua vida privada ou então em casa surgir um contexto de sua vida pública como prefeito. Sendo assim, sua ocupação como administrador é atropelada pelos afazeres da cidade e da sua vida pessoal e vice-versa. Os quadros nas paredes do Salão informam sobre sua figura pública: ele é alguém que se importa com sua cidade e a leva - mesmo que através de imagens - por onde anda sua posição e responsabilidade.

No gabinete da prefeitura vemos uma mesa central com sete cadeiras, uma na ponta e mais três de cada lado. Na parede, uma estante com o quadro de Dom Pedro I e em volta duas bandeiras, sendo uma do Brasil e ao lado oposto uma de Portugal. *Asa Branca* foi criada para representar o próprio País, desta forma o prefeito *Florindo Abelha* seria como o presidente, e para que essa alusão fosse mais do que apenas uma intenção o cenógrafo responsável decidiu por fazer uma clara ligação entre o espaço ficcional e a realidade não ficcional:

No gabinete do prefeito Flô (Ary Fontoura) ele [o cenógrafo responsável] colocou um quadro mostrando Dom Pedro I e um porta livros que são imitações dos que existem na sala do presidente José Sarney no Palácio do Planalto. A comparação entre o prefeito de *Asa Branca* e o presidente do Brasil é apenas insinuada, mas aperta os laços cômicos da ficção com realidade” (VEJA: Edição 02/10/85. Pág. 137)

A prefeitura é um dos locais que supostamente deveria ter mais importância para as tomadas de decisão na trama, ironicamente não é, podemos notar que as conversas e decisões mais importantes são feitas informalmente e fora da prefeitura, como a sala de *Sinhozinho Malta*. A prefeitura não recebe muito destaque como local de trabalho, percebemos que o prefeito aparece “despachando” mais no *Salão Império* do que na repartição pública. Numa das cenas significativas na prefeitura, no capítulo 311, acontece a segunda reunião para decidir os rumos da cidade depois da volta de *Roque*. O gabinete é do prefeito *Florindo Abelha*, mas é *Sinhozinho Malta* que se senta na cabeceira da mesa, enquanto o prefeito anda nervoso de um lado para o outro. Claramente podemos ver a articulação por meio de signos e movimentação

---

<sup>9</sup> No plano da realidade o Brasil tem um histórico de confusões entre setores públicos e privados que, por meio de licitações, acabam por não respeitar a lei. Na atualidade podemos observar diversos escândalos como a tentativa de organizar cartéis de grandes empreiteiras que atuam em obras públicas, sendo este o mais novo problema diagnosticado nas relações entre setor privado e público no Brasil.

no espaço para a representação de que aquele prefeito não possuía autoridade nas decisões. Fazendo um paralelo com a realidade sociocultural brasileira, sua figura revela a falta de poder dos gestores, que atuam como funcionários do poder econômico, contexto que ainda dialoga com a realidade atual.

#### 4. Considerações finais

A investigação de signos presentes na construção do entorno cenográfico nos ajuda a identificar mais a fundo a proposta de uma telenovela, pois, como qualquer outro aspecto técnico do gênero, a cenografia se desenvolveu para disseminar uma mensagem a ser passada em conjunto com o discurso da telenovela. Seu desenvolvimento acompanhou as mudanças do meio televisual e social do qual ela faz parte; desde a criação de um departamento especial para cuidar dos elementos visuais eles têm sido tratados com uma atenção maior de detalhes (CARDOSO, 2009).

Constatou-se que é possível através do espaço, localizar o personagem e telespectador no espaço e no tempo dentro da narrativa apresentando a cidade onde a história se passa e as situações que indicam a passagem do tempo, situando personagens e espectadores. Foi possível também identificar por meio das zonas de contato do cronotopo os índices temporais revelados nos espaços da novela, como por exemplo a relação entre o prefeito da cidade e o próprio Presidente Sarney que foi concretamente representada pelos objetos do cenário que imitavam os do Palácio do Planalto, e a pichação "Diretas Já" num muro da praça da cidade.

*Roque Santeiro* foi uma novela transmitida em 1985, adaptada de uma peça de Dias Gomes chamada "O Berço do Herói" que já havia sido censurada, assim como sua primeira versão para a TV em 1975. Sua exibição só aconteceu quando a Nova República foi instaurada, sendo escolhida pelos produtores da Globo para marcar a transição política por ser uma história que representava diversos aspectos da política no Brasil<sup>10</sup>.

O tempo histórico representado pela novela nos ajuda a compreender uma parte da histórica política de nosso próprio país. *Florindo Abelha* e os espaços em que circulava mostram as marcas de uma política ainda muito próxima ao Brasil Colônia, com insinuações de acordos ilícitos e um coronel que manda mais do que o prefeito, marcas políticas essas ainda muito representativas na atualidade do país.

---

<sup>10</sup> "Foi a própria direção da emissora. Afinal, raciocinou a cúpula global, nada melhor do que a proibida 'Roque', símbolo a repressão severa a que eram submetidos os meios de comunicação na década de 70, para marcar o começo de um novo tempo, o da Nova República" (Cf. Folha de São Paulo, edição 24/06/1985 p. 25).

Podemos, portanto, ver o entorno manter uma relação de identidade com o personagem bem como podemos observar através do cotidiano ficcional dos personagens uma interação das pessoas com seus espaços. Uma investigação como esta pede um leitor ativo que consiga através de análises das cenas observar o espaço da telenovela como uma categoria cujos elementos semióticos, referências e alusões à realidade, trabalham para muito além da aparência de cenários, funcionando como parte essencial na produção de sentidos da ficção televisiva junto à audiência e à memória coletiva dos telespectadores brasileiros.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética (a teoria do romance)**. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BEMONG, Neleat *al.* **Bakhtin e o cronotopo. Reflexões, aplicações, perspectivas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2005.
- BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988. Artigo 38. Disponível em:** <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)> acessado em junho de 2017.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. 2. ed. Editora Ática, 1987
- CARDOSO, J.B. **Cenário Televisivo: Linguagens Múltiplas Fragmentadas**. São Paulo: Annablume e Fapesp, 2009.
- COMPARATO, D. (2000). **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- FIELD, S. **Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2002.
- HAMBURGER, E. **O Brasil antenado. A sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- JAKUBASZKO, Daniela. **Telenovela e experiência cotidiana: interação social e mudança**. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação apresentada à ECA-USP, São Paulo, 2004
- JAKUBASZKO, Daniela. **Levantamento da presença de temas de importância social nas telenovelas brasileiras**. Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, UFRN, 2008.
- JAKUBASZKO e SOLER, M.M. **Levantamentos em busca do cotidiano ficcional das telenovelas brasileiras**. Anais da I Jornada Acadêmica PPGCOM-Eca/Usp, São Paulo: ECA-USP, 2008.
- MACHADO, I. **A Teoria do Romance e a Análise Estético-Cultural de M. Bakhtin**. Revista USP, Março, Abril e Maio de 1990 p. 135-142.
- MORAES, Joyce, S. **A importância do espaço para a produção de sentidos na ficção televisiva: Um**

---

**estudo sobre criação e caracterização de bases cenográficas na telenovela brasileira.** Relatório de pesquisa de Iniciação Científica CNPq PIBIC. Orientadora: Profa. Dra. Daniela Jakubaszko. São Caetano do Sul: USCS – Universidade Municipal de São Caetano do Sul, 2017, pp.77.

MORAES e JAKUBASZKO, D. **AIMES nas trilhas da cartografia do conhecimento acadêmico.** 01. ed. FRANCA: Uni-FACEF-Universidade Municipal de Franca, 2017. v. 01

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade:** a construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura, 2003.

MOTTER, Maria Lourdes. **A Telenovela: Documento Histórico e Lugar de Memória.** SP, 2000. 2326, no GT Telenovela e Sociedade, seção de 23.10.00. Publicado na **RevistaUsp**, n. 48, São Paulo: USP, CCS, dez., jan., fev. 2000-2001.

NEHER, Clarissa. **Análise histórica mostra que corrupção no Brasil persiste desde o período colonial.** Globo Educação, São Paulo, junho de 2017. Disponível em: <<http://g1.globo.com/educacao/noticia/analise-historica-mostra-que-corrupcao-no-brasil-persiste-desde-o-periodo-colonial.ghtml>> acessado em 7 julho de 2017.

**O deboche dos anos de ‘milagre’.** Folha de São Paulo 05/07/1985, p. 48

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão.** São Paulo: Moderna, 1998.

**Roque Santeiro- Uma história de falsos milagres,** Folha de São Paulo, edição 24/06/1985 p. 25

**Um dia em Asa Branca,** VEJA São Paulo, edição 02/10/85 p. 132.

---

**Pornografia e Imaginário: a problemática reprodução de corpos e subjetividades fetichizados dentro dos filmes pornô<sup>1</sup>**

**Pornography and Imaginary: the problematic reproduction of fetishized bodies and subjectivities in the pornographic films**

Daniel José de Castro Silva ZACARIOTTI <sup>2</sup>  
Victor Henrique Lacerda da SILVA<sup>3</sup>  
Anelise Wesolowski MOLINA<sup>4</sup>  
Gerson Luiz Scheidweiler FERREIRA<sup>5</sup>

**RESUMO**

O presente artigo desenvolve uma reflexão acerca dos filmes pornográficos veiculados e distribuídos via internet, a reprodução de padrões, corpos e subjetividades distantes da realidade e como estes podem influenciar negativamente relações sociais. Vemos na pornografia a possibilidade de entendimento e, mediante uma reformulação nos seus modos de produção, de proposição de um espaço de correta representação social. Percebemos também a necessidade de estudos que utilizem a pornografia como objeto de entendimento social e representativo. Sugerimos então o entendimento dos estereótipos que são criados na pornografia e um pensamento quanto à mudança destes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Comunicação; Corpo; Imaginário; Internet; Pornografia.

**ABSTRACT**

The present article develops a reflection about the pornographic films transmitted and distributed through the internet, the reproduction of patterns, bodies and subjectivities far from reality and how these can negatively influence social relations. We see in pornography the possibility of understanding and, through a reformulation in its modes of production, of proposing a space of correct social representation. We also perceive the need for studies that use pornography as an object of social and representative understanding. We suggest the understanding of the stereotypes that are created in pornography and a thought about the change of these.

**KEYWORDS:** Body; Communication; Imaginary; Internet; Pornography.

---

<sup>1</sup> Título do trabalho.

<sup>2</sup> Graduando do 8º. semestre do Curso de Comunicação Social da UCB. E-mail: [danielzacariotti@gmail.com](mailto:danielzacariotti@gmail.com)

<sup>3</sup> Graduando do 8º. semestre do Curso de Comunicação Social da UCB. E-mail: [vict.henri@gmail.com](mailto:vict.henri@gmail.com)

<sup>4</sup> Orientadora do trabalho. Mestre em Comunicação Social pela Universidade de Brasília. Professora do curso de Comunicação Social da UCB, E-mail: [anelise.molina@gmail.com](mailto:anelise.molina@gmail.com)

<sup>5</sup> Orientador do trabalho. Mestre em Comunicação Social pela Universidade de Brasília. Professor do curso de Comunicação Social da UCB, E-mail: [geh.scheid@gmail.com](mailto:geh.scheid@gmail.com)

## 1. Contextualização

As relações sexuais são uma das relações mais antigas entre indivíduos, por fatores propriamente biológicos, psicológicos e de reprodução da espécie – sendo estas sempre revistas nas mais diversas eras e fases históricas. Registros imagéticos de relações sexuais estão nas pinturas rupestres, nos murais romanos, na arte grega e perpassam toda a história ocidental e oriental, chegando à invenção do cinema e ao registro de tais práticas em imagem em movimento.

Nos dias atuais vivemos uma grande transformação em tal forma de registro, que pode ser emblematicamente exemplificada com o alto nível de disseminação e simultaneidade presente nos ambientes digitais (MEIROWITZ, 1994). Devemos entender a importância de se estudar este elemento, que é ao mesmo tempo objeto de estimulação erógena de uma grande parcela da população e também um tabu, e nos perguntarmos quão relevante pode ser o entendimento de como a pornografia se insere e propaga papéis dentro do imaginário sexual e social.

Acreditamos que ao entendermos os elementos midiáticos e comunicacionais como pontos de influência e formação de desejos e opiniões, podemos fazer um panorama que retrate e analise relações sociais a partir destes produtos midiáticos.

Nesta perspectiva, propomos um estudo qualitativo de elementos que corroborem com um pensamento que observa e analisa a pornografia como um ponto não só de entretenimento ou distração pessoal, mas também como um fator político, psicológico, sexual e de formação estruturante das relações sexuais, mais especificamente dos imaginários criados a partir destas relações.

## 2. Metodologia

No presente trabalho propomos dois métodos para a construção de um pensamento: a revisão de material bibliográfico referente a termos essenciais para o presente texto e uma pesquisa qualitativa a partir da análise de conteúdo dos filmes pornô que foram selecionados. Trabalharemos com a análise de imagens em movimento, para que possamos identificar os papéis criados sobre os corpos dentro dos filmes.

A primeira tarefa é fazer uma amostra e selecionar o material para gravar diretamente. Que programas serão selecionados, dependerá do tópico da área a ser pesquisada e da orientação teórica. Por exemplo, um pesquisador pode estar particularmente interessado em um tópico que é tratado, principalmente, por programas documentários. (BAUER; GASKELL; 2002, p.346)

Assim, a principal parte desta pesquisa foi a seleção dos filmes a partir de determinadas categorias, o que será explicitado a seguir, juntamente com os critérios de seleção e quais aspectos seriam analisados.

### 3. Objeto

Entendendo que o presente artigo passa por questões como a influência dos filmes nas relações sociais, decidimos selecionar os filmes mais vistos dentro de um dos sites com o maior número de acessos mensal. Optamos pelo Pornhub em função da alta divulgação de dados em seu blog, o que auxilia em diversos aspectos a análise aqui proposta<sup>6</sup>.

O PornHub é considerado um dos maiores sites de pornografia do mundo, devido ao seu catálogo extenso (conta com milhões de filmes dispostos em cerca de cem categorias), bem como ao alto número de acessos mensais, acessos estes que ultrapassam os dois bilhões<sup>7</sup>.

Selecionamos filmes de quatro grandes categorias presentes no site - héteros, gays, lésbicas e travestis, pois acreditamos que devemos analisar os imaginários e papéis que são reproduzidos pelos filmes pornô em diversas configurações sexuais. Extraímos os quatro filmes de cada categoria que contavam com o maior número de visualizações, tendo como base a semana da seleção dos filmes (24 a 30 de setembro de 2017).

Analisemos agora algumas especificidades de cada categoria. Na categoria filmes de sexo heterossexual, dois dos quatro filmes mais assistidos eram vídeos filmados em uma situação não comercial e estritamente afetiva, se tratando de uma pessoa capturada em um momento de prazer, motivo pelo qual decidimos pela exclusão dos mesmos. Apesar da própria indústria ter se apropriado do estilo “amador”, utilizando câmeras de baixa qualidade, tremidas e atores pouco produzidos, acreditamos que tal estilo geraria outras reflexões pertinentes, quem sabe, a outra etapa da presente pesquisa.

Na categoria filmes de sexo homossexual entre homens e filmes de sexo homossexual entre mulheres, os quatro filmes eram condizentes com a presente análise; sendo assim, analisamos os dois mais visualizados de cada uma destas categorias.

---

<sup>6</sup>Link do blog: <https://www.pornhub.com/insights/>.

<sup>7</sup>Link das informações: <http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2012/04/xvideos-e-o-terceiro-site-mais-visitado-do-mundo.html>.

Por fim, na categoria filmes de sexo homossexual ou heterossexual no qual uma das atrizes era travesti, apenas o filme mais assistido contava com atrizes reais, uma vez que os outros três eram animações. Decidimos analisar o filme e a animação mais assistidos, totalizando oito filmes para a análise do presente artigo.

Selecionamos três pontos para a análise destes imaginários criados: os títulos, a representação (em termos físicos corporais) e a relação entre as personagens – criando assim uma análise cênica e comunicacional.

#### 4. Referencial teórico

O imaginário, elemento principal de análise dentro do presente artigo, se faz presente desde os primórdios das relações humanas, de maneira diferente em cada época histórica. O mesmo fez uma condução psicológica e sociológica de ideais que o ser humano deveria chegar ou de elementos que o mesmo deveria aspirar.

Em entrevista<sup>8</sup> realizada no ano de 2001 Michel Maffesoli definiu imaginário.

Em geral, opõe-se o imaginário ao real, ao verdadeiro. O imaginário seria uma ficção, algo sem consistência ou realidade, algo diferente da realidade econômica, política ou social, que seria, digamos, palpável, tangível. Essa noção de imaginário vem de longe, de séculos atrás (MAFFESOLI, 2001, p. 74 - 75)

Percebemos então que o imaginário tem esse papel de transposição do real a um plano das ideias sociais, frisando que indivíduos que possuem uma formação cultural, social e histórica igual ou parecida, teriam um imaginário também igual ou parecido.

Visando entender como as produções audiovisuais criam um imaginário e corroboram para a sustentação de estereótipos dentro de suas representações, traremos breves conceitos do cinema, os quais podem ser fácil e claramente transpostos para a pornografia.

Desde sua origem, as imagens pretenderam não apenas *capturar*, mas também *ser* a realidade. A *duplicação* que o cinema produz - capturando a consciência do espectador –

---

<sup>8</sup> Entrevista disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123/2395>. Acesso em: 07 out. 2017.

deve ser interpretada a partir da função originária exercida pela mímese, a qual, por assim dizer, refloresce em todo filme singular. Também por isso, a ideologia do imaginário fílmico - como, por bondade da linguística, algo que é feito derivar do mesmo étimo “imagem”, que caracteriza o filme e seu duplo - é a vulgaridade adequada à massificação escolarizada (CANEVACCI, 1984, p.25)

Quando observamos estas imagens em termos mais profundos, percebemos que esta “massificação escolarizada” que Canevacci nos traz não se apresenta da mesma maneira no cinema comercial e na pornografia comercial: vemos um imaginário de estereótipos reproduzidos no cinema mais aliado a papéis sociais tidos como cotidianos, enquanto na pornografia vemos a subversão destes estereótipos e a criação de outros, um momento em que não existem relações de bem *versus* mal, mas sim, atividade *versus* passividade. Poderemos entender então que, tanto o cinema como a pornografia corroboram para a construção de um imaginário social sob os corpos de maneira massiva.

Quando um corpo se transforma em fato social graças aos poderes do cinema, ele se torna experiência de todos e de cada um, intensificando sua percepção, e adquire a potencia de cristalizar e de dizer as expectativas, os medos ou os valores de uma sociedade (CORBIN, COURTINE E VIGARELLO, 2013, p. 520)

Este corpo transformado em fato social, como apresentado por Corbin, Courtine e Vigarello, é o ponto chave de análise do presente artigo: a formação de um imaginário corporal e que tem um valor de utilização social por parte da pornografia.

Mais especificamente abordando questões relacionadas ao sexo, Claudio Blanc (2010) em seu livro “Uma Breve História do Sexo” nos traz a questão que desde a pré-história os indivíduos já distinguiam sexo de reprodução, sendo o sexo assim, acima de tudo, um ato de prazer. Entendemos então o sexo como este local de prazer e entendimento corporal, tanto em termos pessoais quanto coletivos, mas que é cercado de julgamento e controle por parte das sociedades em geral.

Contextualizaremos agora, de forma breve, aspectos gerais da contextualização da produção da pornografia. A pornografia se faz presente também desde o início da história dos materiais audiovisuais, e por que não dizer, desde antes, afinal, os gregos já tinham um histórico de assistir a cenas de sexo por prazer.

Entendemos também que o pornô se insere nesta linha tênue de produção, a qual ocorre muitas vezes em locais inapropriados, com abuso e baixo salário de atrizes e atores – em especial atrizes – mas que tem um fim unicamente de prazer. Podemos então dizer que a sociedade, apesar de desejar

---

o prazer, não dá a devida atenção ao mesmo? Ou coloca tais atores em uma posição desumanizada para perpetuar o local da pornografia e do próprio sexo, como algo impróprio e não passível de reconhecimento e devido status?

Podemos relacionar tal fato a um efeito do cerceamento dos corpos e dos prazeres; as pessoas devem sentir, mas não muito; devem expressar sua sexualidade, mas não demais; devem se relacionar, mas não tornar isto o elemento principal de suas vidas.

Mas, além de tudo isso, devemos entender o seu contexto inicial. A chegada da internet abriu espaço para uma rede de comunicação digital mundial. No início não se sabia ao certo o verdadeiro potencial de acesso que a ferramenta poderia oferecer ao usuário. A expansão da distribuição deste meio ocasionou o início da formação de um império virtual, formado pela criação de inúmeros conteúdos diversos de distintas partes mundiais. Nessa época, grande parte da população começava a se familiarizar com as possibilidades que a internet poderia predispor, restando ao usuário potencializar a busca por conteúdos particularmente privados. A ideia de buscar a pornografia em um estabelecimento físico estava ficando para trás: através da internet não era preciso provar maioridade ou sentir algum tipo de constrangimento. Esses anseios, resumidos pela denominação de “Política da Cortina”, estariam, a partir daí, com os seus dias contados.

O computador possibilitou a busca pelos mais diversos tipos e categorias de pornografia com base em seus fetiches pessoais, sejam elas nacionais ou internacionais. Juntamente com o computador, a internet pôde conectar as pessoas com interesses no conteúdo e as incentivou a buscar cada vez mais por eles, criando uma dependência sexual e visual.

Nuno César Abreu (2017), em seu posfácio da nova edição de seu livro “O Olhar Pornô”, faz uma breve reflexão quanto ao *cyberporn*, dizendo que este muda drasticamente as relações sociais com a pornografia, visto que as características de produção e consumo mudaram completamente, se tornando menos monopolizadas e mais aceleradas.

Uma matéria intitulada de “A devastação da pornografia na internet” publicada pelo site de notícias Folha do Sudoeste comprova a problematização sobre esse assunto: cientistas da Universidade de Cambridge também “estudaram recentemente o cérebro de pessoas que consomem muita pornografia e levaram um susto: ele funciona exatamente da mesma forma que o cérebro de viciados em drogas. O lobo frontal foi a área que mostrou muitas similaridades. Esta é a região responsável, entre outras coisas, pela formação de nossos julgamentos — nos ajuda a decidir o que é certo ou errado”. Quer dizer, a pessoa adicta perde a noção do bem e do mal, da verdade e do erro. Com isso, torna-se vítima passiva de toda sorte de desmandos.

A análise desse cenário nos revela uma perspectiva ignorada da realidade: o imaginário virtual possibilitando a alimentação de uma disfunção sexual presencial. Enquanto a internet possibilita o acesso à grande fluxo de informação, ela também causa adversidades não-programadas. Vemos que, após 22 anos de atuação comercial, ela auxiliou o desenvolvimento de diversos *hardwares* que possibilitam sua utilização em qualquer hora, momento e local, consolidando uma prática de consumo em grande fluxo. Essa oportunidade multiplica grandemente o contato direto com a indústria pornográfica, induzindo cada vez mais o ensejo de utilização, principalmente por parte de jovens e adultos, público-alvo desse conglomerado.

O imaginário fabuloso dos contos pornográficos é tétrico. Muitos adjetivos podem ser enquadrados como sinônimo: estupro, disfunção sexual, mercadorização feminina e/ou masculina, descoordenação sensorial, subjulgamento arquetípico de sexualidades. Uma indústria que fomenta muito mais que um fácil orgasmo, vez que provoca, paralelamente, prejuízos na formação imaginativa mundial.

## 5. Análise do objeto

Segue nossa análise quanto aos filmes selecionados como objeto deste estudo, os quais estão divididos nas quatro categorias selecionadas, a saber: hetero, gay, lésbica e travesti.

TÍTULO	CATEGORIA	RANKING	QUANTIDADE DE VISUALIZAÇÕES
Kimmy Granger gosta à bruta <sup>9</sup>	Hetero	Segundo	69.576.999
BFFs brincando com meias irmãs e amigos <sup>10</sup>	Hetero	Quarto	64.306.045
Boquete grupal no pauzão <sup>11</sup>	Gay	Primeiro	9.415.537
Papai peludo fudendo o enteado <sup>12</sup>	Gay	Segundo	9.108.342
Travesti sexy fudendo garota gostosa <sup>13</sup>	Travesti	Primeiro	10.939.635
Lollipop effect (sound) <sup>14</sup>	Travesti	Segundo	4.910.894
Meias-irmãs lésbicas. É bom que o pai não as apanhe! <sup>15</sup>	Lésbica	Primeiro	30.882.390
Madrasta flagra enteada se masturbando XX <sup>16</sup>	Lésbica	Segundo	24.120.432

<sup>9</sup> Link: [https://pt.pornhub.com/view\\_video.php?viewkey=ph573b676ac1581](https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=ph573b676ac1581)

<sup>10</sup> Link: [https://pt.pornhub.com/view\\_video.php?viewkey=ph55ddb463aab3d](https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=ph55ddb463aab3d).

<sup>11</sup> Link: [https://pt.pornhub.com/view\\_video.php?viewkey=866891845](https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=866891845).

<sup>12</sup> Link: [https://pt.pornhub.com/view\\_video.php?viewkey=1818888282](https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=1818888282).

<sup>13</sup> Link: [https://pt.pornhub.com/view\\_video.php?viewkey=1243621058](https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=1243621058).

<sup>14</sup> Link: [https://pt.pornhub.com/view\\_video.php?viewkey=371214076](https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=371214076).

<sup>15</sup> Link: [https://pt.pornhub.com/view\\_video.php?viewkey=ph56d0a1e12472c](https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=ph56d0a1e12472c).

<sup>16</sup> Link: [https://pt.pornhub.com/view\\_video.php?viewkey=ph575df0401669c](https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=ph575df0401669c).

De início já percebemos um fato claro dentro dos filmes: a sexualização e a fetichização das relações familiares, a partir dos próprios títulos. Dos oito filmes analisados, metade apresenta filmes e narrativas relacionados a sexo entre indivíduos de uma mesma família.

Nos atentando a este fato, percebemos uma latente problemática: a idealização de corpos e a sexualização da convivência com pessoas que são taxadas na sociedade como inacessíveis ao desejo, mas que, nos filmes pornô, são fruto de um alto número de visualizações e acessos, cenário este que, por si só já abre espaço para uma possível frustração sexual.

Aprofundando mais a análise percebemos cenários preocupantes e que se fazem presentes em atos sociais, como por exemplo: o lugar de objetificação da mulher em função do homem (“Meias-irmãs lésbicas. É bom que o pai não as apanhe! “), relação com o estupro (“BFFs brincando com meias irmãs e amigos”), agressão do homem sobre a mulher (“Kimmy Granger gosta à bruta”) e outros diversos fatores. Vemos também padrões de filmagem pouco preocupados com o dinamismo e a mudança de ângulos – em geral as câmeras estão paradas ou estão sempre focando nos corpos femininos, elemento que mostra a qual público estes filmes se destinam, homens heterossexuais.

Seguimos então para uma identificação dos imaginários criados nestes filmes. Começaremos com os homens heterossexuais, os quais são representados a partir de um ideal de dominação e agressividade, a qual nunca é questionada pelas mulheres em cena, criando principalmente o imaginário de que mulheres são seres, ao mesmo tempo, altamente sexuais e essencialmente passivas. Um espaço extremamente problemático para pensarmos a representação social dentro destes filmes, afinal, se jovens recebem este elemento de agressividade como sempre positivo e, sobretudo, agradável ao elemento feminino da narrativa, quando eles vão para o mundo real e não têm tal aceitação podem acabar tendo acessos de fúria, cometendo estupros, causando frustrações sexuais e outros diversos problemas. Este local da agressividade deve, portanto, ser constantemente questionado e problematizado.

À mulher, dentro desta narrativa fílmica, fica reservado o papel da inquestionável aceitação das mais diversas posições – quase como um espetáculo de circo e contorcionismo. Este fator ressalta a soberania do homem dentro dos filmes héteros, colocando a mulher como “o outro” que está ali à disposição e para ser usado como o homem bem entender. Este efeito, mais do que problemático, é instrutor e reproduzidor de uma cultura de estupros, em especial, estupros não denunciados por medo da reação da família ou da culpabilização da própria vítima.

Nos filmes gays vemos um retrato específico: a setorização dos corpos e a idealização de corpos perfeitos. Logo no início da análise percebemos um fator de “limpeza social” dos corpos, brancos – em todos os vídeos de todas as categorias – e malhados. Percebemos este fator especificamente nos filmes *gays*, pela extrema preocupação e sexualização destes corpos que aparecem dentro das narrativas, colocando assim o gay dentro do espectro do homem que é perfeito corporalmente.

Outro fator importante de ser elencado aqui é a setorização e hierarquização, já que, além da perfeição, vemos os corpos extremamente separados, em especial no vídeo “Papai peludo fudendo o enteado”, onde vemos um homem com cerca de 40/50 anos peludo e um garoto de cerca de 20 anos completamente depilado, mantendo relações. O estigma da relação entre o imaginário de homem, ou melhor, o chamado “cabra macho” como o homem ativo dentro do sexo *gay* e o garoto mais afeminado como o passivo.

Dentro do sexo lésbico se faz presente o fator mais curioso dentre todos: a influência de uma figura masculina dentro da narrativa, ainda que esta não esteja presente na cena. Ambos os filmes vão em torno de um homem que não pode saber que as duas mulheres estão tendo relações, trazendo assim o fetiche do sexo lésbico para os homens héteros para dentro dos vídeos mais visualizados desta categoria.

Por fim, observamos o corpo travesti, corpo este onde desejo e repulsa se tencionam dentro dos filmes. Inicialmente, percebemos uma diferença importante das demais categorias, já que apenas um dos filmes com mais visualizações era protagonizado por pessoas, sendo os outros, animações. Ao analisarmos tal situação, percebemos que o filme que tinha atrizes estas eram uma travesti e uma mulher, distanciando a travesti do corpo do homem, fato este que se repetia na animação. Além disso, se faz presente uma extrema sexualização destes corpos, em especial na animação, com seios e falos desproporcionalmente grandes, além de cenas de violência e de repúdio, aliadas ao desejo por estes corpos.

Neste sentido, acreditamos haver um problema na representação de todos os corpos dentro da indústria pornô tradicionalmente consolidada e acreditamos que estes filmes sejam feitos por homens heterossexuais e para homens heterossexuais, colocando, assim, os demais corpos em locais de fetiche e de objeto.

## **6. Considerações finais**

Concluimos então que se faz urgente uma revisão estrutural da cadeia de produção dos filmes pornô, tanto pelos sujeitos que constroem as narrativas quanto pela necessidade de inclusão de subjetividades e corpos condizentes com o mundo real, além outros ainda não representados.

Acreditamos que esta representação pornô atual traz um problema estruturante para a educação sexual de jovens, representando ideais distantes da realidade e podendo causar um fator de violência e/ou frustração. A pornografia deve servir como um local de instrução e de conhecimento; porém, este conhecimento deve estar aliado e representar os desejos correlatos dos sujeitos sociais, e não apenas ser um local de fetiche, objeto, agressividade e ideais.

Casos de sucesso já existem, como o da Lust Filmes de Barcelona, a qual trabalha com narrativas enviadas pelo público para a produção de roteiros e com uma seleção de atores e cenários que respeitam a verossimilhança e a realidade de corpos e práticas, além de contar com uma fotografia mais cuidada, trilha sonora de dar inveja a indústria cinematográfica tradicional e um sistema de produção e distribuição online que respeita e remunera de forma decente atores, atrizes e equipes. Exemplos como o da Lust nos mostram as possibilidades que a pornografia como prática séria e, quem sabe um dia, didática, tem de poder ser transformadora da realidade social e até mesmo construtora de boas relações entre gêneros e sexos.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno César. **O Olhar Pornô**: a representação do obsceno no cinema no vídeo. São Paulo: Alameda, 2017.

BAUER, Martin W; GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som**. 2. ed. São Paulo: Editora Vozes, 2002. 516 p.

BLANC, Claudio. **Uma Breve História do Sexo**. São Paulo: Gaia, 2010.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do Cinema**: do mito a indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. 338 p.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **A História da Virilidade**: 3. A virilidade em crise? Séculos XX-XXI. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. 610 p.

MEIROWITZ, Joshua. Medium Theory. In: CROWLEY, David; MITCHELL, David. **Communication Theory Today**. Stanford: Stanford University Press, 1994. p. 50-77.

**A devastação da pornografia na Internet**. Disponível em: <http://www.folhadosudoeste.jor.br/a-devastacao-da-pornografia-na-internet/>. Acesso em 26/11/2017.

**Pornhub e Brasil: site faz estudo detalhado do comportamento do brasileiro**. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/internet/72795-pornhub-brasil-site-estudo-detalhado-comportamento-do-brasileiro.htm>. Acesso em: 30/09/2017.

**Pornhub Insights.** Disponível em: <https://www.pornhub.com/insights/>. Acesso em: 30/09/2017.  
**Xvideos é o terceiro site mais visitado do mundo.**  
Disponível em:  
<http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2012/04/xvideos-e-o-terceiro-site-mais-visitado-do-mundo.html>. Acesso em: 30/09/201.

## **Nerdcast: conteúdo, cotidiano e a perspectiva do ouvinte<sup>1</sup>** **Nerdcast: content, daybydayandthelistener's perspective**

Carla Cristina dos Santos<sup>2</sup>  
José Eugenio de Oliveira Menezes<sup>3</sup>  
Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP

### **RESUMO**

Criado em 2006, somente dois anos depois da concepção da tecnologia do *podcast*, o Nerdcast conta atualmente com mais de um milhão de downloads em cada um de seus episódios publicados semanalmente às sextas-feiras e com duração média de uma hora e meia. Com esse público fiel e engajado, fica o questionamento: o que acaba atraindo tantos adeptos? Qual a relação deles com o Nerdcast no cotidiano e como avaliam esse conteúdo? Ouvir o próprio público e confrontar as informações com pesquisa bibliográfica se faz a metodologia desta pesquisa, comprovando a criação de ambientes comunicacionais através do som e o estabelecimento de vínculos entre os seguidores dos programas do Nerdcast, aquele que hoje é classificado como o maior portal brasileiro de *podcasts* e conteúdo *geek*.

**PALAVRAS-CHAVE:** podcast, Nerdcast, ouvinte, cultura do ouvir, ambientes comunicacionais

### **ABSTRACT**

Created in 2006, only two years after the conception of podcast technology, Nerdcast currently has more than one million downloads in each of its episodes published weekly on Fridays and lasting an average of 1.5 hours. With this faithful and committed public, the question remains: what has attracted so many fans? What is their relationship with Nerdcast in everyday life and how do they evaluate this content? Listen to the public itself and confront the information with bibliographic research if the methodology of this research is done, proving the creation of communication environments through sound and the establishment of links between Nerdcast followers.

**KEYWORDS:** podcast, Nerdcast, listener, listeningculture, communication environments

## **1. INTRODUÇÃO**

Com o passar do tempo, os hábitos de consumo e geração de conteúdo ganham novos ares, novas caras e novas abordagens. No que tange ao universo digital, as possibilidades ganham

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no 17º Congresso Nacional de Iniciação Científica (Nov. 2017), na categoria *Em andamento*, quando os resultados ainda estavam incompletos.

<sup>2</sup> Graduanda do terceiro ano em Publicidade e Propaganda pela Faculdade Cásper Líbero e Monitora acadêmica do Centro Interdisciplinar de Pesquisa da Faculdade Cásper Líbero. Contato: ccs.carla.cristina@gmail.com

<sup>3</sup> Professor orientador do projeto. Integrante do Programa de Pós-Graduação da Faculdade Cásper Líbero. Contato: jeomenezes@casperlibero.edu.br

proporções ainda maiores e diversas. A internet e sua incessante geração de conteúdo fez nascer a necessidade de remodelamento e refuncionalização do que já está disponível, para então suprir o vácuo de produção deixado pela limitação dos meios de comunicação tradicionais, o que abriu a oportunidade para que os consumidores passassem a produzir por conta própria.

Dentro desse mundo, um elemento relativamente novo chama nossa atenção: o *podcast*. A modalidade só pôde se efetivar pela facilidade de acesso aos equipamentos de gravação e pela independência em relação a audiência, o que não é característica de um programa tradicional de rádio, mas que conquistou adeptos ao redor de todo o mundo, inclusive no Brasil, e acabou por dar origem a um canal bastante popular, o Nerdcast.

Deste contexto surgiu a necessidade de entender como os ouvintes de *podcast*, em especial do Nerdcast, se relacionam com os programas que consomem, como chegaram a consumir esse produto, como influenciam a produção e porque essa cultura de manter os ouvidos atentos para além dos olhos abertos vem ganhando força atualmente.

## **2. A CULTURA DO OUVIR**

Fones de ouvido: se não em uso, sempre nos bolsos ou bolsa. Quem se desloca pelos grandes centros urbanos constantemente se depara com a cena de dezenas de pessoas imersas em seus próprios mundos por usarem fones de ouvido.

Isso significa que existe escolha quanto ao que ouvir ou não. Dada a poluição sonora e visual em que estamos inseridos, escapar da sociedade multitelas e da bomba imagética faz-se tarefa árdua. Seria possível escapar de fato dessa realidade?

Escapar em si não, pois ainda assim se está nesse meio, mas é possível adaptá-lo. A predominância da imagem, em que absolutamente tudo se faz visual, incluindo pessoas, organizações e sons, abre espaço para a reflexão e o resgate de sentidos outrora deixados em segundo plano pelo ser humano na supervalorização da visão. É esse o caso do ouvir.

Se pararmos para analisar a relação do homem com sua audição, facilmente descobriremos que é com ela que “constroem-se nexos, proposições, descobrem-se, desvendam-se sentidos” (Baitello Jr., 2014, p.146). Eis então que encaramos a realidade de que à medida que as mudanças sócio-históricas e geográficas permeiam o mundo, mudam também as relações do homem com as suas produções e seu trabalho; há renovação.

A predominância da visão, sua perda de eficiência comunicativa por saturação e a tentativa de resgate da audição atualmente mostram o reflexo da necessidade de preenchimento do tempo para

o lazer na dicotomia entre trabalho e vida se manifestando, pois, como alega Baitello, “quanto mais o trabalho cresce desmesuradamente, mais a vida se perde desamparadamente” (2014, p.144).

E ouvir requer abertura para receber o que está sendo falado: é necessário processamento de informação, o que gera participação no conteúdo, sendo que Wulf (2007, p.60) traz na linha complementar a praticidade do ouvir ao alegar que não é possível interromper voluntária e temporariamente a audição, mas apenas direcioná-la em conformidade com nossa atenção, afinal, muitas vezes somos surdos intencionais<sup>4</sup>.

### **3. O PODCAST**

O rumo que a produção de conteúdo tomou nos últimos anos aponta para uma personalização ampla e em expansão: as pessoas querem ver e ouvir aquilo que desejam, que seja compatível com seu gosto, pois querem aproveitar seu tempo com produtividade ou lazer.

Nascido de uma ideia do VJ da MTV Adam Curry, o *podcast*<sup>5</sup> vem da união do útil ao agradável: uma tecnologia de transmissão (broadcast) e o armazenamento de dados no aparelho da Apple, o iPod. A tecnologia veio para facilitar a produção e disseminação de conteúdo, tendo sido rapidamente adotada justamente por permitir o armazenamento de fácil acesso. O produto desdobrado do rádio é também fruto da mediação tecnológica disponível no mercado somada à necessidade de produção de conteúdo independente por parte daqueles que anteriormente apenas consumiam. Se estão as ferramentas de produção cada vez mais simples, intuitivas e autônomas em relação ao conhecimento técnico das linguagens de programação, a web 2.0<sup>6</sup> (O’Reilly, 2005) se mostra como o portal do hibridismo midiático, invertendo o paradigma do “filtrar para publicar” para “publicar e então filtrar”.

Para criar um *podcast* não é necessário um conhecimento apurado de software. Na verdade, as recentes ferramentas da Web 2.0 são criadas de modo a que qualquer utilizador, com o mínimo de conhecimentos informáticos [...] possam usá-las (CRUZ, 2009, p. 76).

---

<sup>4</sup>Termo utilizado por Wulf para designar que direcionamos o sentido da audição para o que queremos ouvir, ignorando outros sons que estejam presentes

<sup>5</sup>Arquivo de áudio disponibilizado em sites e blogs com conteúdo falado para ser acessado ondemand ou baixado, ao contrário de programas tradicionais de rádio que exigem disponibilidade do ouvinte no momento da transmissão. Gravado em formatos comuns de áudio, como .mp3 ou .ogg

<sup>6</sup>Define o momento de expansão das ferramentas participativas e de fácil manuseio. É aqui utilizado no sentido de contextualizar um momento histórico em que as pessoas podem ser mais livres em suas produções sem necessariamente precisarem dominar a linguagem de programação.

Dessa maneira, os *podcasts* ganharam espaço, força e cada vez mais adeptos. São considerados práticos e eficientes justamente por serem adaptáveis ao cotidiano agitado que vivemos hoje: possibilita que o ouvinte escolha o que ouvir, onde ouvir, como ouvir e ainda lhe envia uma notificação, ou seja, o conteúdo chega até o ouvinte, excluindo a premissa de dependência da disposição para ir atrás dos *podcasts*, graças ao desenvolvimento do RSS<sup>7</sup>.

#### 4. O *nerdcast*

E o *podcast* chegou ao Brasil. Dentro do universo *geek*, *nerd*, apenas dois anos após o desenvolvimento da tecnologia, Alexandre “Jovem Nerd” Ottoni e Deive “Azaghal” Pazos deram início às produções do *Nerdcast*.

O canal é uma seção do Jovem Nerd, blog de conteúdo *geek* e notícias do mundo pop existente há 15 anos. Eis que, em março de 2006, surge a ideia de gravar rodas de discussões dos assuntos *nerds*, como jogos RPG, ciência, comportamento, história e tecnologia. E esses são apenas alguns exemplos, pois a gama de temas discutidos abrange quase quarenta opções para quem os acompanha, além de contar com seções exclusivas para empreendedorismo, *Nerdcast Empreendedor*, e tecnologia, *NerdTech*. Até o momento de divulgação deste artigo, 597 programas foram gravados e disponibilizados, chegando a um milhão de downloads por episódio, conforme informa o próprio *Nerdcast* em sua descrição no site.

#### 5. A estrutura

Embora o *podcast* não seja de fato um programa de rádio, ainda assim guarda muitas semelhanças com ele.

Com lançamentos toda sexta-feira, os *podcasts* do Jovem Nerd basicamente possuem duração média de 90 minutos, dividida entre a vinheta de abertura, a apresentação dos interlocutores participantes já com introdução à temática - em geral com frases bem humoradas que relacionam cada participante ao tema -, publicidade, leitura dos emails e agradecimentos aos ouvintes e a discussão em si.

É pela própria estrutura que começamos a enxergar a evolução do *Nerdcast*. Quando começou a ser gravado, os programas tinham cerca de 15 minutos de duração, sem transições ou participação dos ouvintes e eram produzidos com as ferramentas disponíveis e editados pelos próprios

---

<sup>7</sup>*ReallySimpleSyndication*: mecanismo de transmissão que permite agregar conteúdo, sendo o feed RSS a alimentação dos *podcasts*, responsável pelas notificações de atualização por assinatura.

debatedores. A partir de 2012, essa tarefa foi delegada à Rádiofobia<sup>8</sup>, empresa especializada na produção e edição de *podcasts*.

O ambiente criado é de descontração e compartilhamento de conhecimento, o que é reforçado pelas piadas entre os convidados e a proximidade ocasionada pelo humor e sonoplastia envolvidos. Assim, além de um momento de aprendizado, o Nerdcast é também um momento de relaxamento em meio à otimização: é um ambiente comunicacional.

Lambda, lambda, lambda, nerds! Aqui é Alexandre Ottoni Jovem Nerd e eu nunca sei fazer uma piadinha na abertura. Bom, aqui é o André Souza e cientista não sabe fazer piada. Aqui é a Ana e eu só sei a piada do paraguaio. Aqui é o Azaghal e eu não sou engraçado. Ninguém aqui é engraçado, ninguém. Muito bem, nerds, estamos aqui com o time de ciência para falarmos sobre a ciência do humor! Rapaz, é muito difícil, muito subjetivo, cara. Como pode haver ciência de uma coisa tão subjetiva assim? Como o ser humano em geral... isso é uma psicologia! Eu quero entender, exatamente, eu quero entender por que que a gente acha as coisas engraçadas? Por que que só algumas pessoas acham engraçadas e outras não? Tem alguma coisa de errado com as que acham engraçado ou com as que não?<sup>9</sup>

A toada do humor, das piadas espontâneas e a sonoplastia são os elementos-chave para que o ouvinte se sinta em um momento que é dele e a ele semelhantes. É a aproximação se efetivando, a comunicação indo além do informar.

Tanto tratamos de um ambiente comunicacional que em um dos depoimentos de Bruno Carneiro, adepto ao canal há cinco anos, veio à tona que “durante os áudios [você] se sente imerso no grupo e na conversa, podendo até sentir como se realmente os conhecesse, mesmo sabendo que eles não fazem ideia de quem você é, sendo apenas um cara em um quarto rindo muito e falando sozinho”.

É essa ligação entre a equipe que discute os temas e quem os ouve que fornece os alicerces da evolução dos trabalhos. A equipe se sente comprometida a oferecer um ótimo conteúdo e entender qual a necessidade e aspiração de seu público. Prova disso é a mudança da extensão dos programas para uma hora e meia, o convite de participação a novos especialistas, a inclusão das seções para os ouvintes e a adaptação às novas tecnologias disponíveis, a exemplo da criação da NerdStore e do aplicativo Jovem Nerd.

A transição é resultado de uma observação de mercado e análise de recepção. Por falar em mercado, foi com o crescimento do Nerdcast que chegou também a oportunidade de monetização. Incluir publicidade no início dos programas sobre os produtos e serviços do universo nerd foi a

---

<sup>8</sup>A Rádiofobia é uma empresa brasileira criada por Leo Lopes em 2012. Sua equipe é formada por profissionais que consomem *podcast* regularmente e, portanto, entendem de sua estrutura e otimização.

<sup>9</sup>Transcrição da abertura do Nerdcast 525 - A ciência do humor, publicado em 15 de julho de 2016.

estratégia adotada para dar ainda mais visibilidade ao canal, mas sem obrigar o ouvinte a consumi-la, uma vez que tanto a publicidade quanto os comentários em relação ao episódio anterior podem ser pulados com apenas um clique.

O fato é que a credibilidade e a difusão do conteúdo discutido só existe em virtude do ambiente criado pela identidade sonora<sup>10</sup> agradável dos programas.

## 6. O ouvinte

Sabemos o que está disponível nas plataformas do Jovem Nerd e do Nerdcast. Mas quem é o ouvinte que consome esses conteúdos? A pesquisa quantitativa e qualitativa aplicada foi dividida em três blocos: dados base de frequência, consumo e conhecimento do produto; interação com a produção; e avaliação de conteúdo.

O questionário foi elaborado para coletar a experiência do ouvinte, o início do seu contato com o produto e como o acompanha.

As entrevistas realizadas durante o processo de pesquisa revelaram que o público se encontra na faixa dos 20 aos 30 anos, possui nível superior de escolaridade e está inserido no contexto urbano e de longos movimentos pendulares entre as atividades cotidianas.

A praticidade do aplicativo se revela neste ponto: 75% dos entrevistados ouvem os *podcasts* durante seus deslocamentos ou prática de exercício físico, o que acaba por justificar a preferência do público pelo uso do celular como dispositivo para acesso, seja com o download dos episódios ou via *streaming*<sup>11</sup>. Segundo Guilherme Pena, “os *podcasts* são feitos exatamente para serem ouvidos de forma eficiente, eles sabem que a maioria dos ouvintes ouve em movimento no dia a dia, informação que é apresentada no *feedback* dos ouvintes”.

Dentre as quase quarenta opções de temas disponíveis no rol do Nerdcast, as mais citadas são Ciência, Cinema e Artes, Tecnologia, Comportamento, Cotidiano e História. Curiosamente, esses são os temas mais tratados pelo canal, o que indica mais uma vez a captação do espírito do público por parte dos organizadores e a aproximação entre as duas partes, tanto que nenhum entrevistado diz sentir falta de algum outro tema e, se sentisse, mandaria a sugestão.

No quesito aproximação, os ouvintes consideram a seção dedicada a eles importantíssima por mostrar o comprometimento da equipe. A maioria gosta de acompanhar o que é ali apresentado por enxergar esse conteúdo como complementar ao da discussão dos programas e também como a

---

<sup>10</sup> A identidade sonora é formada pelos sons que caracterizam o *podcast*, como a vinheta de abertura personalizada, a sonoplastia própria, as transições e o tom humorístico utilizado na gravação dos programas.

<sup>11</sup> Tecnologia para envio de áudio e vídeo por internet, sendo que o usuário pode ver e ouvir o conteúdo enquanto é feita a transferência. Possibilita a transmissão ao vivo de programas de televisão e rádio.

abertura para a participação, sem contar os momentos de bom humor e descontração decorrentes da leitura dos e-mails e narrativas. O que temos nessas seções são histórias e conhecimentos compartilhados, despertando o interesse de participação em quem está do outro lado. Em outro momento de seu depoimento, Bruno Carneiro relata que escutar os comentários “é quase como uma continuação, um repeteco do anterior, sempre bem humorado e acrescentando alguma coisa legal”.

No que diz respeito à evolução de produção técnica, há unanimidade quanto a sua existência. Os entrevistados apontam para um período específico para o boom de aprimoramento, período esse que coincide com a transferência da responsabilidade de edição para a Rádiofobia e também com a inserção publicitária no produto.

## 7. Nação jovem nerd

O bom humor não poderia ter dado mais certo. O vínculo estabelecido é tão forte que 87,5% dos entrevistados conheceu a tecnologia do *podcast* pelo NerdCast, passando daí a acompanhar a produção do canal e indicar aos amigos: mais de 60% conheceu o Nerdcast por indicação e todos o indicam.

Aqueles que acompanham outros *podcasts*, muitos deles estrangeiros — até mesmo porque o *podcast* é a mídia que mais cresce no exterior, principalmente nos EUA<sup>12</sup>—, dizem que encontrar a qualidade e a aproximação que o *podcast* brasileiro apresenta é muito difícil: “existe *podcast* e existe Nerdcast. Não encontro melhor conteúdo e qualidade nem em *podcasts* gringos”, diz Guilherme Pena, ouvinte do canal.

Enquanto isso, Karen Gama espera ansiosamente por cada episódio: “fico animada para chegar sexta-feira e ouvir o Nerdcast. Às vezes eu o ouço enquanto limpo a casa e é muito agradável”.

Esses depoimentos mostram que de fato o Nerdcast passou a ser parte do cotidiano de seus ouvintes, representando-os e incluindo-os para além do oferecimento de produtos e serviços. Esse é o poder que o som tem de gerar ambiente, criar e fortalecer vínculos.

## 8. Considerações finais

Confirma-se a hipótese de que o *podcast* veio como uma alternativa de aproveitamento do tempo na rotina bastante agitada do cotidiano urbano: os deslocamentos entre locais de trabalho, estudo e moradia revelam-se o momento ideal para otimizar com conteúdo de gosto pessoal, o que,

---

<sup>12</sup>A discussão sobre o crescimento do podcast foi assunto do AntiCast 294

segundo os ouvintes e o próprio menu de temas de programas já gravados pelo Nerdcast, é ofertado com grande variedade e maestria de abordagem que mescla bom humor e seriedade.

Além disso, nota-se preocupação constante com a qualidade da produção, principalmente se observarmos a transferência da responsabilidade de edição para uma equipe especializada (Rádiofobia), o conteúdo publicitário que gera receita, a inclusão da opinião do público na seção *Canelada* logo no início dos programas e a criação do aplicativo Jovem Nerd, que garante mobilidade e praticidade no acesso.

Assim, o Nerdcast se mostra atualizado, referência de conteúdo e em expansão de público, além de provar que entende também de mercado e não só do universo *geek*. O resgate da cultura do ouvir vem sob a forma de proporcionar um conteúdo que seja atrativo, inteligente, contemporâneo e extremamente alinhado com o novo cotidiano.

## REFERÊNCIAS

BAITELLO JR., Norval. *A era da iconofagia* – 1ªed. São Paulo: PAULUS, 2014

BARROS, Filipe. *Produção e edição colaborativa na Internet: o caso Overmundo*. In: Periódicos da CAPES, 2007.

CRUZ, Sônia Catarina. *O podcast no ensino básico*. In: CARVALHO, A. A. (Org.). Actas do Encontro sobre Podcasts. Braga: CIEed, p. 65-80, 2009.

MENEZES, José Eugenio de Oliveira. *Cultura do ouvir e ecologia da comunicação* – 1ªed. – São Paulo: UNI, 2016.

O'REILLY, Tim. *What is Web 2.0?*. 2005. Disponível em:  
<<http://www.oreillyn.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html>>. Acesso em: 22 ago.2017

SILVA, Júlia Lúcia de Oliveira Albano da. *Rádio: oralidade mediatizada: o spot e os elementos da linguagem radiofônica* – 2ªed.– São Paulo: Annablume, 2007.

WULF, Christoph. *O Ouvido*. Revista Ghrebh – Cultura do Ouvir. v.1, n. 09, p. 56-67, mar.2007. Disponível em <[http://cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%2009/07\\_wulf.pdf](http://cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%2009/07_wulf.pdf)>. Acesso em 21 mar.2017

*AntiCast 294 - Podcast é a Mídia que mais cresce nos EUA! E o Brasil?*. Disponível em <<http://anticast.com.br/2017/06/anticast/anticast-294-podcast-e-a-midia-que-mais-cresce-nos-eua-e-o-brasil/>>. Acesso em: 20 ago.2017

*Nerdcast 525 - A ciência do humor*. Disponível em <<https://jovemnerd.com.br/nerdcast/a-ciencia-do-humor-nerdcast-525/>>. Acesso em: 17 maio.2017

**Impessoalidade incompleta no discurso biográfico: identidade e escrita do outro  
no livro *Padre Cícero: Fé, Poder e Guerra no Sertão*, de Lira Neto**

**Incomplete impersonality in biographical discourse: identity and the Other's writing in  
the book *Padre Cícero: Fé, Poder and Guerra no Sertão*, by Lira Neto**

Guilherme ARAÚJO<sup>1</sup>

Rogério BORGES<sup>2</sup>

**RESUMO**

O presente artigo se propõe a debater como se dão as imbricações da narrativa biográfica quanto à escrita do Outro, partido de parâmetros analíticos da relação entre biógrafo e biografado. Para tanto, será debatido o conceito de identidade, na perspectiva discursiva e fenomenológica, além de aspectos ligados à personagem e à narrativa. Por meio de uma discussão que perpassa a crítica literária e seu conceito de intriga, vamos averiguar como tais articulações se estabelecem em nosso objeto de análise, a obra *Padre Cícero: Fé, Guerra e Poder no Sertão*, do jornalista e biógrafo Lira Neto.

**PALAVRAS-CHAVE:** comunicação; biografia; identidade; narrativa; Lira Neto

**ABSTRACT**

The present article discuss how the imbrications of the biographical narrative are related with the writing of the Other, from of analytical parameters of the relation between biographer and biographical For that, the concept of identity will be discussed, in the discursive and phenomenological perspectives, with the aspects related to the character and the narrative. Through a discussion of literary criticism and its concept of intrigue, we will examine how such joints are established in our object of analysis, the work *Padre Cicero: Faith, War and Power in Backwoods*, by the journalist and biographer Lira Neto.

**KEYWORDS:** communication; biography; identity; narrative; Lira Neto

**1. Introdução**

Tema que provoca debates em variadas áreas do conhecimento, a identidade promove uma série de questionamentos, ocorrendo também quando traduzida em uma narrativa. Livros de caráter biográfico, gênero literário popular que se propõe relatar a vida de um indivíduo, são exemplos dessa dinâmica. No que diz respeito ao diálogo propiciado na escrita de trabalhos dessa área, tem-se conhecimento de que o autor, munido de sua liberdade narrativa, pode repassar impressões e sensações pessoais ao material que redige. Dessa maneira, elabora-se um discurso que se constrói por meio de uma formação, dentro do conceito estabelecido por Michel Foucault (2007), ou pela inacababilidade do relato (ou não-finalizabilidade), como apontou Mikhail

Bakhtin (2002). Nesse contexto, falar em objetividade, em impessoalidade, é algo problemático, ainda que esses preceitos circulem – ao menos em tese – no campo do jornalismo, área que faz parte da composição do gênero biográfico. Sérgio Villas Boas (2007) enfatiza a ausência de inércia nessa relação. Para ele “não há nada de passivo na relação entre a obra de arte e o crítico de arte, tampouco entre o biógrafo e o biografado” (p. 27).

No presente artigo, ao analisarmos a obra Padre Cícero: Fé, Poder e Guerra no Sertão (2011), do biógrafo e jornalista Lira Neto, vamos ingressar em debates que levarão em conta essas complexas articulações, focando, sobretudo, no conceito discursivo e fenomenológico de identidade – para que possamos estabelecer parâmetros de diferenciação entre o Eu e o Outro na condução da narrativa – e também de como uma pessoa pode ser transformada em personagem narrativa para que, assim, se consiga fazer um relato de sua vida. Ao mesmo tempo, traremos para a discussão o conceito da intriga tal como é visto pela teoria literária, no sentido de compreender as dinâmicas existentes na elaboração de uma narrativa pródiga de fatos até mesmo misteriosos sobre uma personalidade religiosa controversa.

## 2. O relato do Outro

Escrever uma biografia, portanto, insere-se na complexa prática de promover uma “escrita do outro” e se questionando até que ponto isto reflete ou não impressões do autor. Paul Ricoeur (2014) define o que seria mais do que uma mera identidade no momento em que transformo em discurso narrativo o Outro, sem deixar de ter em perspectiva o Eu que escreve.

Trata-se de uma outra dimensão da subjetividade, onde o autor se apoia em impressões hermenêuticas, eximindo-se de identificação com a ontologia do sujeito, ou seja, aspecto diretamente ligado às propriedades mais gerais do ser. Para tentar compreender melhor essa relação, Ricoeur dedica-se a encontrar respostas para esta “hermenêutica do si”, o que deságua na “compreensão do sujeito”, abordando a questão da identidade narrativa e da identidade pessoal.

---

<sup>1</sup> Acadêmico do curso de Jornalismo da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás). Bolsista de Iniciação Científica, com bolsa PIBIC do CNPq, no projeto de pesquisa A Memória e a História na Escrita do Si e do Outro nos Gêneros Biográficos e Autobiográficos, do Grupo de Pesquisa em Comunicação e Produção de Sentidos, da PUC Goiás. E-mail: [guilhermearaujom1@gmail.com](mailto:guilhermearaujom1@gmail.com)

<sup>2</sup> Orientador do trabalho. Professor Adjunto do Curso de Jornalismo da PUC Goiás e coordenador da pesquisa Memória e a História na Escrita do Si e do Outro nos Gêneros Biográficos e Autobiográficos, do Grupo de Pesquisa em Comunicação e Produção de Sentidos, da PUC Goiás. E-mail: [rogeriopereiraborges@gmail.com](mailto:rogeriopereiraborges@gmail.com)

---

O passo decisivo rumo a uma concepção narrativa da identidade pessoal é dado quando se passa da ação à personagem. É personagem aquela que executa a ação na narrativa. [...] A questão então é saber com o que a categoria narrativa da personagem contribui para a discussão a identidade pessoal.” (RICOEUR, 2014, p. 149).

Essa personagem transformada em elemento do enredo da história que se conta é um marco da forma como a identidade narrativa e a identidade pessoal relacionam e aos seus limites quando posicionadas lado a lado. Um encontro que gera dois conceitos fundamentais, que Ricoeur define como mesmidade e ipseidade. De acordo com sua linha de pensamento, fica definido que a identidade como mesmidade nada mais seria do que o idem, ou seja, tem uma proximidade mais patente com o “existir”, com a correspondência com tangível, com o fenômeno de estar no mundo. A identidade é a “mesma” daquilo a que se refere, associando-se a ele quase imediatamente, criando um vínculo direto e mais facilmente compreensível. A ipseidade, por sua vez, dentro de sua relação com a identidade, apareceria por um viés individualista, em que os fatos se apresentam de maneira mais profunda e intensa com um indivíduo e sua vasta composição em uma relação diferente da mesmidade, ou seja, não havendo uma associação direta com a realidade nomeada e sim um trabalho de interpretação (hermenêutico, portanto) do fenômeno dessa existência.

'Mesmo' então quer dizer único e recorrente. [...] é imenso problema compreender a maneira como nosso próprio corpo é ao mesmo tempo um corpo qualquer, objetivamente situado entre os corpos, e um aspecto do si, sua maneira de ser no mundo. Mas – seria possível dizer de modo abrupto – numa problemática da referência identificadora, a mesmidade do próprio corpo oculta sua ipseidade. (RICOEUR, 2014, p. 9).

Uma mesmidade que oculta, mas também complementa essa ipseidade. Quando falamos de uma biografia, as duas dimensões entram em cena, conflitando-se às vezes, mas jamais abolindo-se. A mesmidade do indivíduo narrado, seu lugar no mundo e nos eventos dos quais é partícipe, forma uma identidade completa quando sua ipseidade é trazida, na medida das possibilidades que cada caso oferece, à tona, no sentido de entender e interpretar esse sujeito. Um sujeito que é “personagem” que faz mover a narração, mas também indivíduo que possui características intrínsecas únicas. A biografia está diante da tarefa não de conciliar, no relato de uma vida, o personagem narrativo que precisa ser instituído para que o próprio trabalho possa ser realizado e o indivíduo que tem uma identidade inapreensível em sua totalidade. Sua tarefa é reconhecer esses universos paralelos, o ser o mundo, significar suas articulações, transformar em discurso os encontros e desencontros, as correspondências e os distanciamentos entre a mesmidade e a ipseidade desse sujeito, desse

---

indivíduo, englobando nesse esforço não uma identidade única e palpável, mas uma identidade múltipla e visível apenas até certo ponto.

Para que a compreensão desses conceitos seja feita, é importante que outros aspectos que exercem diálogos frequentes uns com outros sejam analisados. Presente tanto no jornalismo como na literatura, o ato de narrar detém uma série de significações. Genette (2008, p. 23-24) define a narrativa, a partir de três noções diversas. A primeira delas apresenta um enunciado narrativo em que a discursividade oral ou escrita é capaz de descrever um fato. Em um segundo momento, volta-se para uma sequência de acontecimentos, reais ou não, que encadeiam este discurso, respeitando-se relações de oposição e repetição, por exemplo. Em um terceiro viés, advindo de uma noção mais antiga, designa um acontecimento, embora não de forma pura, destacando o ato de narrar o feito em questão.

Em um paralelo a isso pode-se sublinhar a idéia de imitação, que na narrativa está relacionada ao fato de selecionar os elementos lingüísticos componentes do fato reportado. Como afirma Aristóteles (1997, p. 103), “tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras [...], assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente”. Desta maneira, torna-se louvável ressaltar que o autor se atém ao drama, que considera a mais perfeita forma de relatar um fato, como se nota na afirmação seguinte:

É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do drama, imitação que se efectua não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por feito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1997, p. 110).

Dessa forma, sabe-se que para Aristóteles seria por meio da dramatização, da possibilidade de se confrontar ideias e de se usar de artifícios, que uma trama poderia ser contada com mais propriedade, formando um diálogo que se configura como a mediação de um discurso. A escrita biográfica faz exatamente isso ao roteirizar a vida de um indivíduo. Ao levar em conta as circunstâncias em que isso se apresenta quando apurado histórica, filosófica ou jornalisticamente – o que Lira Neto trabalha de forma notável em suas obras –, é possível confirmar a ideia de Ricoeur (2014) que seria através de uma escala constitutiva de uma vida completa que o si seguiria em busca de identidade. Uma identidade que só pode ser constituída por meio de um arcabouço em que diversos elementos se posicionam e se revelam em alguma medida. O ser narrado surge vagarosamente, a partir de uma narrativa que o compõe com traços específicos, com interações no

mundo tangível, com contextos históricos e rastros – no conceito historiográfico que lhe dá Guinsburg – deixados pelo caminho.

Quando unimos as acepções fenomenológica da existência de um ser, no mundo e na narrativa que se pode fazer a respeito desse indivíduo, e histórica ou jornalística, que ocorre por meio de investigações de dados objetivos, temos diante de nós um sujeito do qual conseguimos diferenciar predicados e sabemos posicionar em determinado contexto. Essa é a matéria-prima do relato biográfico, com o lembrete que ao elaborar-se um discurso com esses componentes, adentramos em uma outra fase ou dimensão de caracterização desse indivíduo. Ele passa a ser, também, o personagem de uma narrativa que dá sentido e direção ao relato de sua vida. Um relato que é empreendido por um outro agente, o biógrafo, que por sua vez também está no mundo, também é um sujeito ativo, também lida com sua própria mesmidade e ipseidade e as articula de determinadas maneiras, inclusive com o biografado. Nessa discussão, a ideia de uma objetividade absoluta no trabalho de se escrever sobre o Outro esbarra na impossibilidade de retirar do Si desse processo. O Outro tem um sentido para esse Si que escreve e que o transforma em um ser narrativo, na personagem de um relato.

O objeto deste texto, a biografia *Padre Cícero: Guerra, Fé e Poder no Sertão* (2009), escrita pelo biógrafo e jornalista Lira Neto, é um exemplo dessa relação que não é pacífica, mas que se configura como extremamente rica nos debates acerca do que já pontuamos. Autor cearense, Lira Neto tem em suas vivências uma relação mais próxima com o biografado do que um jornalista ou escritor de outra parte do País, uma vez que é patente a influência simbólica que o religioso de Juazeiro do Norte tem sobre o imaginário de boa parcela da população nordestina, sobretudo de seu Estado natal, o Ceará. Não que essa circunstância direcione o relato apresentado em uma direção específica ou outra, mas é indubitável que a identidade de Lira Neto passou, em sua formação, por esse crivo em algum grau e agora, diante do desafio de fazer do religioso uma personagem narrativa, ele terá que revisitar tais referências, ainda que seja para exercer sobre elas uma vigilância ética. Hermeneuticamente falando, cada qual tem consigo desafios singulares com os quais precisa lidar. Esta é a beleza e o pesadelo de aceitar a tarefa de relatar a vida do Outro.

### 3. Padre Cícero

Lira Neto, em *Padre Cícero*, apresenta por meio de uma escrita fluida, criativa e até mesmo bem-humorada traços que se consolidaram como características habituais em seu processo de roteirização do relato biográfico. Uma narrativa extensa, uma vez que contemplanosenta anos da vida do líder religioso nordestino que, ainda hoje, é considerado uma das figuras religiosas mais

emblemáticas e controversas do País. Dividida em dois momentos, a obra busca situar o leitor, apresentando a ele temas divisores na vida de Cícero: *A cruz*, em que traz à tona a primeira parte da trajetória do religioso, em que situa o leitor a sua relação com a religião; e *A espada*, em que já afastado do exercício do sacerdócio, inicia uma carreira na política. A partir dessa divisão narrativa, em que a identidade do biografado é de certa forma cingida em dois momentos diferentes de sua vida, percebe-se que são apresentados com detalhes acontecimentos importantes a fim de ajudar no processo de contextualização e, acima de tudo, servir como peças determinantes para o desenrolar de fatos relacionados ao personagem principal.

Aspecto interessante e passível de destaque em se tratando da organização da obra é que, ao traçar esta divisão, Lira Neto constrói referências embasadas em significativas obras e fatos históricos, como as emblemáticas Cruzadas, movimento militar cristão que durante mais de duzentos anos fez expedições em busca de retomar o controle do território tomado pelos muçulmanos, em especial na Terra Santa, sobretudo Jerusalém, o que também lhe dá o mote da “Cruz e da Espada”. Cícero, assim, é associado a esses religiosos que não se constrangiam em ver na guerra um instrumento de defesa da fé. Há ainda um diálogo com a organização de *Os Sertões*, prestigiada obra de relato jornalístico, de autoria de Euclides da Cunha, publicada em 1902 e que narra a Guerra de Canudos, na Bahia, em 1897 – acontecimentos que de uma maneira ou de outra estão entrelaçados com a trajetória de Padre Cícero, seja pela religiosidade, seja por seu envolvimento com o líder Antônio Conselheiro. Tais influências não só oferecem ganhos ao processo narrativo como automaticamente também enriquecem a trama e concedem à narrativa um sabor diferente.

Lira Neto traz em seu currículo outras produções biográficas, como *Maysa – Só numa multidão de amores* (2007) e *Castelo – A Marcha Para a Ditadura* (2004), sobre o Marechal Castelo Branco, primeiro presidente militar pós-golpe de 1964. Figuram ainda entre suas obras *Inimigo do Rei* (2006), sobre o escritor José de Alencar e a trilogia *Getúlio* (2012, 2013, 2014), que narra a vida do controverso ex-presidente. Entre seus títulos já publicados, um aspecto que cabe atenção: em um primeiro momento, poderia ser superficialmente explicado por sua relação de proximidade com seus biografados, já que de todas as suas seis obras biográficas publicadas, quatro tratam de personagens que lhe são conterrâneos. Isso poderia fazer transparecer elementos de sua própria concepção como ser humano na obra, consumando o que pode ser definido como um processo de impossibilidade de dissociação de personalidade, indo de encontro ao exercício pleno de objetividade.

Como já foi colocado acima, essa correspondência pode até existir, mas não se elabora de maneira tão simplista, em uma relação de causa e efeito tão pouco elaborada. Esse é um dos inúmeros

elementos presentes na condução de qualquer narrativa, em especial as de teor biográfico, em que identidades diferentes se encontram e até se chocam. A constatação de que Lira Neto e Padre Cícero são da mesma terra é relevante até certo ponto e não pode ser considerada uma questão primordial. Se a apreensão dessa figura religiosa passa por uma lembrança afetiva do autor ou por sua contestação, isso irá compor o relato como irão compor outras circunstância nem tão visíveis assim. Quanto aos graus de objetividade e subjetividade presentes no trabalho, trata-se de um debate em que aspectos pontuais não devem ser encarados como cruciais. Nessa discussão, incorrem parâmetros que devem ser averiguados caso a caso, sem uma fórmula cartesiana a dar sustentação absoluta a uma ideia ou uma prática que se quer imune a diferentes influências. No caso da biografia aqui em questão, seria redutor debruçar-se sobre esse tema tendo em perspectiva apenas circunstâncias, deixando-se em segundo plano o que a obra mesma apresenta. Nesse sentido, a busca de equilíbrio e isenção por parte do autor é incontestável. Não há glorificações ou demonizações do religioso e sim o anseio de mostrar esse homem tão cheio de ambiguidades que foi Cícero Romão.

Cícero ainda iria viver tempo suficiente para desfiar as contas de seu rosário sobre o túmulo de cada um de seus mais ferrenhos adversários. Muitos dos que o renegavam até ali ainda iriam se curvar ante o poder de seu nome. Se não fosse pela cruz, seria pela espada. Ao contrário do que se profetizava, assim como o tormentoso século XX, a história de Cícero Romão Batista estava apenas começando” (LIRA NETO, 2009, p. 271)

Ao levar em consideração um pressuposto de análise da posição de Lira Neto frente à escolha de seus biografados e a maneira como lida com a condução de seu discurso, desencadeiam-se questões acerca de seu distanciamento, buscando descobrir como o autor em questão escreve sobre o outro. Partindo de um princípio analítico da intriga (RICOEUR, 1997), que se apresenta como um elemento narrativo importante para conferir à trama maior curiosidade, envolvimento e suscitando empatia entre leitor e personagem, sabe-se que o ponto de partida reside no campo do discurso. No caso do discurso biográfico, essa história de vida recebe, quando narrada, elementos que se aproximam de um texto de ficção, ainda que não o seja. Técnicas e artifícios com essa conotação, porém, são empregados para dar vigor, movimento, dramaticidade ao que está sendo contado, ainda mais quando o protagonista tem uma trajetória repleta de fatos incomuns, reviravoltas e até situações de mistério.

Quando pensamos o sujeito em interação com seu tempo, a intriga é peça-chave na constituição do conceito de narrativa, não somente atrelada ao gênero ficcional. Fixando-se como meio capaz de promover uma mediação entre a organização textual e discursiva do texto literário, sua lógica está relacionada com os outros componentes de composição da narrativa, elementos

operadores de uma hermenêutica narratológica (RICOEUR, 1997; PROPP, 2006), em que personagem narrado é senhor da ação no interior do discurso (RICOEUR, 2014). Dessa forma, o conceito e narrativa está vinculado diretamente à noção de tempo a partir da experiência de recepção do sujeito empírico e estabelece uma dialética entre o texto e o leitor, salientando o campo da interpretação. Toda ficção requer um esforço imaginativo de ressignificação do discurso, explicita-se tanto através do tempo verbal e de seus marcadores como também por meio da intriga – aspectos que a obra de Lira Neto sobre Padre Cícero disponibiliza facilmente.

Em uma das principais passagens da obra, o primeiro suposto milagre com a Beata Maria de Araujo, discípula de Padre Cícero que no momento da comunhão sangrava pela boca inexplicavelmente, o autor faz uso de parte da correspondência do religioso para mostrar os vários lados da história. Durante seu julgamento pela Santa Inquisição, o trecho que narra o roubo torna nítida a presença de um discurso que posteriormente reverberaria:

Quando a noite caiu, a informação tirou o sossego do povoado. Diante da notícia de que seu conselheiro e líder espiritual estava suspenso da igreja, as beatas saíram à rua em desespero, entregando-se ao choro convulsivo, levando as mãos ao rosto e atirando súplicas em direção ao céu. (...) Cícero negava todas aquelas acusações, particularmente a última. (...) Mas para Dom Joaquim, mesmo que não fosse o autor material do crime, Cícero o incentivara, direta ou indiretamente, ao permitir que os paninhos manchados de sangue fossem cultuados como relíquias sagradas. Seria ele, em última análise, o principal responsável pelo fato. Estava suspenso. Ponto final. (LIRA NETO, 2009, p. 166-167).

O trecho acima, que ilustra inúmeros outros da obra sobre Padre Cícero, é acionado o conceito da intriga, sistematizado pelos formalistas russos, entre eles Vladimir Propp (1997). Seu trabalho baseia estudos sobre narratologia, atribuindo relações entre elementos textuais. Modelos que, evidentemente, não devem ser tomados de forma absoluta, mas que podem auxiliar a mapear elementos que ajudem a compreender engrenagens que levem a entender ações dramáticas, de caracterização de personagens e de efetivação das intrigas. Em uma biografia como a do religioso cearense, mesmo que observadas todas as técnicas de apuração dos dados e mantido um olhar o menos enviesado possível a respeito do personagem, estarão sempre presentes, na condução do texto, as ações físicas, apontadas como ilustrações passíveis de visualização, e as ações dramáticas, que possuem relação com o recíproco.

A ação dramática é definida por um conjunto de situações interligadas de modo a formar um sistema. Tem por núcleo uma intriga, através da qual se dá a aglutinação das situações. Nada impede que a ação contenha mais de uma intriga. O que uma ação exige é que a resposta à pergunta "O que vai acontecer?" seja determinada, obrigatoriamente, por uma das situações nela vividas. (PIRES, 1989, p. 47).

Em *Padre Cícero*, a intriga pode ser evidenciada em inúmeros momentos, como quando o sacerdote, após passar pela Santa Inquisição e enfrentar a ira de membros do alto escalão da Igreja Católica em virtude de constantes escândalos ocasionados por suspeitas de acobertar falsos milagres, é submetido a um processo de excomunhão. O fato indica desdobramentos e acrescenta estímulo à trama.

Em outras palavras, a excomunhão fora anulada. Mas, para o Santo Ofício, Cícero estava equiparado a qualquer outro cristão sem batina. Não era mais considerado um padre propriamente dito. Podia rezar, assistir à missa, pagar penitências. Mas todas as suas ordens sacerdotais estavam abolidas para sempre. (...) Passaria suspenso o resto da vida, embora nem assim abandonasse a batina. (LIRA NETO, 2009, p. 264).

Ao utilizar tais elementos, ainda que indiretamente, denota-se uma elaboração prévia, toma-se consciência da existência de um processo de apuração detalhado no sentido de se produzir uma documentação da vida da pessoa biografada, embora se saiba a constituição da biografia exija certo grau de elaboração estética e um olhar interpretativo, em que se faz presente a subjetividade. Isso se dá pela apresentação de uma narrativa de vida, respeitando parâmetros que são próximos àquilo que constitui a literatura, aspecto inerente à formação teórico-estrutural do gênero biográfico.

#### **4. Considerações finais**

O que se percebe com clareza na breve reflexão empreendida neste artigo é a intersecção de diversos campos de conhecimento e de conceitos, em suas variadas acepções, na elaboração de um relato biográfico. No caso aqui analisado, a identidade, vista como construção social e tida como um elemento intrínseco ao sujeito, é trabalhada na criação de uma personagem narrativa que, aliada à intriga dos fatos relatados e aos contextos em que essas ações ocorrem, resultam na reconstrução ou mesmo ressignificação de uma trajetória de vida, no resgate ou na mudança de sentidos por que passa determinada pessoa, proeminente ou não. A biografia sobre Padre Cícero escrita por Lira Neto é um exemplo dessa lógica de construção e mutação dada no interior do texto, em seus elementos constituintes e no desafio de apreender uma pessoa em seus mais diversos aspectos. Isso faz do gênero biográfico um dos mais ricos e estimulantes, aquele que promove o encontro de conhecimentos e conceitos de áreas diferentes, mas que se mostram complementares na narração de uma vida.

#### **REFERÊNCIAS**

---

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. GENETTE, Gérard. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2008.

NETO, Lira. **Padre Cícero**: poder, fé e guerra no sertão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VILAS-BOAS, Sérgio. **Biografismo**. São Paulo: Unesp, 2007.

PIRES, Orlando. **Manual de teoria e técnica literária**. 3a. ed. Rio de Janeiro: Presença, 1989.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. 2a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa III**. Campinas: Papyrus, 1997, 15

---

## O discurso de memória em textos autobiográficos de Primo Levi

### The speech of memory in the autobiographical texts of Primo Levi

Gabriel ARAÚJO<sup>1</sup>

Rogério BORGES<sup>2</sup>

#### RESUMO

O presente artigo debate o discurso de memória dentro dos textos biográficos do escritor ítalo-judeu Primo Levi, um dos autores mais conhecidos pelas obras testemunhais que produziu acerca dos horrores da Segunda Guerra Mundial. Levando em consideração o livro *É Isto Um Homem?*, publicado originalmente na Itália em 1947 e que descreve o caminho percorrido pelo autor em um dos campos de concentração mantidos pelo Governo Alemão, o artigo trabalha o caminho de desconstrução humana do próprio protagonista da narrativa, trabalhando a divergência da construção e desconstrução da personagem. Por ser uma autobiografia, o autor estabelece um parâmetro mais incomum para o gênero, uma vez que reconhece as lacunas e as omissões cometidas no relato, que no final objetiva demonstrar como a humanidade pode ser extirpada via sofrimento, mesmo o do dono da narrativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** autobiografia; Primo Levi; testemunho; personagem

#### ABSTRACT

This article discusses the memory speech within the biographical texts of the Italian-Jewish writer Primo Levi, an author best known for his works about the time living the horrors of World War II. Taking into account the book *Is This A Man?*, originally published in 1947 Italy, which describes the path taken by the author in one of the concentration camps maintained by the German Government, the article deals with the human deconstruction lived by the protagonist of the narrative, working on the divergence between the construction and deconstruction of the character. As an autobiography, the author establishes a more unusual parameter for the genre, since it recognizes the gaps and omissions committed in the final objective is to demonstrate how humanity can be extirpated through suffering, even that of the owner of the narrative.

**KEYWORDS:** autobiography; Primo Levi; a testimony; character

#### 1. Introdução

O presente trabalho foi iniciado com o objetivo de contribuir com as discussões acerca de dois dos mais antigos gêneros da escrita humana, a biografia e a autobiografia. Tais gêneros são considerados híbridos e estão intimamente ligados a diferentes disciplinas das ciências

sociais. A historiografia, as análises da linguagem e os estudos da memória são somente alguns que citarei no decorrer deste trabalho. Partindo da história destes textos, com suas obras iniciais ainda na Grécia e Roma antigas (BAKHTIN, 2002), além da definição que diferentes disciplinas dão a estes gêneros, vamos procurar intimamente suas semelhanças e diferenças, como seus personagens são construídos e, principalmente, as formas com que são escritos. Traremos autores de diferentes áreas para nos ajudar a entender como são elaborados esses textos, seja para discutir os procedimentos de controle e exclusão do discurso (FOUCAULT, 2012) ou as narrativas da memória (RICOEUR, 2014).

Após essas análises, buscaremos entender a construção de seus personagens e responder algumas questões acerca de sua formação. O que diferencia um personagem escrito a partir da memória, das suas próprias experiências de vida, como aquele que o escritor ítalo-judeu Primo Levi descreve em seus trabalhos testemunhais sobre o Holocausto judeu promovido pelos nazistas de um relato que foi pesquisado e escrito por um jornalista ou historiador? Para esse cotejamento, levamos em consideração o livro *É Isto Um Homem*, de Primo Levi (1988), publicado originalmente em 1947. Este autor produziu textos autobiográficos sobre o período em que foi prisioneiro no campo de concentração de Auschwitz durante a Segunda Guerra Mundial.

## 2. Biografias

O gênero biográfico está entre os mais antigos da história humana, com textos datados do século IV antes de Cristo. Posteriormente, o filósofo grego Plutarco (46 d.C. – 120 d.C.) foi responsável pela escrita da mais importante coletânea de textos biográficos de seu tempo, os 46 excertos de *Vidas Paralelas*, do grego Βίοι Παράλληλοι, que falam sobre ilustres personagens históricos, como dois dos principais construtores de impérios, Júlio César e Alexandre, O Grande. No Brasil o gênero vem, a partir das últimas décadas, aumentando em número de produções e publicações, tornando-se um dos mais importantes do mercado editorial brasileiro. Apesar disso, as publicações e discussões a respeito dos textos biográficos no país ainda são escassas e os que existem, geralmente, decorrem de estudos conduzidos por historiadores.

---

<sup>1</sup> Acadêmico do curso de Jornalismo da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás). Bolsista de Iniciação Científica no projeto de pesquisa *A Memória e a História na Escrita do Si e do Outro nos Gêneros Biográficos e Autobiográficos*, do Grupo de Pesquisa em Comunicação e Produção de Sentidos, da PUC Goiás. E-mail: [gabri1910@outlook.com](mailto:gabri1910@outlook.com)

<sup>2</sup> Orientador do trabalho. Professor Adjunto do Curso de Jornalismo da PUC Goiás e coordenador da pesquisa *Memória e a História na Escrita do Si e do Outro nos Gêneros Biográficos e Autobiográficos*, do Grupo de Pesquisa em Comunicação e Produção de Sentidos, da PUC Goiás. E-mail: [rogeriopereiraborges@gmail.com](mailto:rogeriopereiraborges@gmail.com)

Infelizmente, estudos sobre biografias ainda são ocasionais. Iniciativas isoladas tangem essa modalidade apenas como parcela secundária ou complementar de pesquisas sem se deterem, por exemplo, nos milhões de leitores interessados no gênero, nos méritos e nas fraquezas dos biógrafos, nas interpretações conflitantes dadas a uma mesma pessoa, nos limites e nas possibilidades desse campo vasto e extraordinário. Uma história das biografias também está para ser contada. (BOAS, 2008, p. 19).

Dado esse contexto, é necessário que busquemos entender, com mais afinco e disciplina, do que realmente se trata o gênero biográfico, em suas mais diferentes abordagens, e as razões que esclareçam as muitas formas de seu aparecimento e constituição. Uma forma de começar a trazer esse debate à tona é o estabelecimento de uma linha histórica acerca destes gêneros. O gênero biográfico nasceu da vontade humana de contar as próprias histórias, mas foi somente cerca de 2.500 anos atrás que o interesse por tal atividade se acentuou.

As soon as we turn to the fourth century, the change is obvious. We no longer have to explore remote corners to find evidence of interest in biography and autobiography. We no longer have to ask why the contemporaries of great Greek men were so little interested in them. The evidence for interest in biography and autobiography becomes abundant and permeates all aspects of literature. (MOMIGLIANO apud LIMA, 2012, p. 43)<sup>3</sup>

De acordo com Lima (2012), o gênero biográfico se desenvolveu mantendo uma relação de proximidade com diversas disciplinas, mas já no século V a.C, não era mais considerada história: "No entanto, para elaborar uma obra historiográfica, é necessário levar em conta a presença do indivíduo nos acontecimentos históricos. E, ao inseri-lo ou tratá-lo, a historiografia grega tomava o indivíduo como símbolo de um todo" (p. 69). Um todo que ganhou autonomia e força.

Biography and autobiography began on their own and developed on parallel lines to political history: they were never submerged in it. The separation between biography and history (which meant political history) was theorized in the Hellenistic period, but was already a reality in the fifth century. (MOMIGLIANO apud LIMA 1993, p. 109)<sup>4</sup>

De acordo com Momigliano, foram os filósofos socráticos que iniciaram as investidas em textos com características comumente relacionadas à biografia e autobiografia. Segundo Albrecht, citado por Lima, "a ideia era apresentar personagens e caráter em função de determinadas circunstâncias, evidenciando diferentes comportamentos e formas de pensar". Portanto, o foco passou de um relato histórico para uma abordagem psico-filosófica dos indivíduos retratados nos textos, algo mais próximo do que conhecemos hoje. Para Lima (2012,

p. 71), foi somente com a virada do século V antes de Cristo para o IV, que as pessoas passaram a esperar esse tipo de comprometimento por parte dos autores. “They wanted information about the education, the love affairs, and the character of their heroes.”<sup>5</sup> (MOMIGLIANO apud LIMA, 2012, p. 56-7).

É fundamental a influência grega na formação das características ainda vistos atualmente no gênero biográfico. A descrição detalhada da persona representada nos textos, com suas virtudes, defeitos, vícios e vontades. Lima (2012, p. 72) trabalha essa questão voltando a citar o texto de Albrecht para mencionar alguns procedimentos empregados na redação de tais obras: “The contrast between ethos and pathos, the classification of particular types of lives and characters, or the interplay, of natural bent and acquired virtue”.<sup>6</sup> (2012, p. 475).

Definir o gênero biográfico é uma tarefa complexa, pois diversos autores trazem opiniões completamente diferentes. Um primeiro passo é reconhecer o gênero biográfico como uma produção híbrida, que se utiliza de características de diversas disciplinas científicas e de inúmeros outros discursos.

Tão importante quanto a própria definição estão as discussões acerca das biografias e autobiografias quanto a outros gêneros. Por ora, levaremos adiante os debates sobre o princípio historiográfico das biografias. Stadter (2007) debate a separação entre a história e a biografia. Segundo ele, o mais importante não é a definição dada aos textos e sim a facilidade de o leitor entendê-los.

The notion of a genre of biography separate from history is useful only insofar as it helps the reader to understand the nature of the work, but depends upon a pact between author and reader which is renegotiated in every work.<sup>7</sup> (STADTER 2007, p. 528).

---

<sup>3</sup> “Assim que nos voltamos para o quarto século [a.C.], a mudança é óbvia. Não precisamos mais explorar cantos remotos para encontrar evidências de interesse em biografia e autobiografia. Não precisamos mais perguntar por que os contemporâneos de grandes homens gregos estavam tão pouco interessados neles. A evidência para o interesse na biografia e na autobiografia torna-se abundante e permeia todos os aspectos da literatura.”

<sup>4</sup> “A biografia e a autobiografia começaram por conta própria e se desenvolveram em linhas paralelas à história política: nunca foram submersas nela. A separação entre biografia e história (que significava história política) foi teorizada no período helenístico, mas já era uma realidade no quinto século.”

<sup>5</sup> “Eles queriam informações sobre a educação, os casos de amor e o caráter de seus heróis.”

<sup>6</sup> “O contraste entre ethos e patos, a classificação de tipos particulares de vidas e personagens, ou a interação, de virtude natural e adquirida.”

<sup>7</sup> “A noção de um gênero de biografia separada da história é útil apenas na medida em que ajuda o leitor a entender a natureza do trabalho, mas depende de um pacto entre autor e leitor que é renegociado em cada obra.”

---

Lima (2012, p. 76) afirma que as biografias não podem ser iguais, ainda que devam apresentar características que remetam a semelhanças, o que não significa que os discursos irão "apresentar suas especificidades" a partir de cada personagem. Ela cita o professor italiano Gian Biagio Conte ao dizer que as escolhas tomadas pelos autores de biografias refletem os "contextos político-sociais ou mesmo tendências literárias de uma época." (2012, p. 76). É a partir desse raciocínio que entraremos no debate do volume de memórias (uma autobiografia de um período específico) que Primo Levi escreveu sobre seu tempo em um dos locais mais hediondos da história humana. Obra que auxilia a trazer uma reflexão acerca de escrita biográfica testemunhal ou memorialística.

### 3. É Isto um Homem?

Trabalhar a história e a definição dos textos biográficos nos leva a analisar as também as biografias escritas por seus próprios personagens. Primo Levi conseguiu construir uma narrativa que prende desde a primeira palavra. Ele utilizou de artifícios da literatura moderna e da forma de descrever suas próprias lembranças. Partindo desse ponto, analisaremos sua obra mais importante, *É isto um homem?* publicado originalmente no ano de 1947, pela editora italiana *De Silva*.

A obra aborda o tempo em que o autor passou nos campos de extermínio alemães, durante a fatídica Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Primo Levi sobreviveu por 11 meses em Auschwitz, na Polônia, e conta os mais importantes momentos deste período no livro.

Para tanto, utiliza descrições detalhadas para levar o leitor a imergir naquele verdadeiro pesadelo, passando por análises psicológicas de si, quando discorre sobre a destruição do ser humano que presenciou neste tempo e da qual também foi vítima em determinado grau. O autor busca mostrar não somente os fatos que ocorreram e o sofrimento e a humilhação pelos quais ele e milhões de pessoas passaram, mas também descrever os processos pelo quais o homem pode e é desconstruído, utilizando a si próprio como exemplo. Primo Levi maneja as palavras para extrair da memória dolorida, lacunar, traumática a cartografia da destruição do seu próprio ser. Ele descreve os fatos que viveu com detalhes e os analisa, fazendo com que o leitor consiga entender as razões pelas quais certas decisões foram tomadas. Estas características foram pontuadas na obra de Momigliano (apud Lima, 2012). Para além de analisar os fatos, o autor dialoga consigo mesmo e exemplifica o que sentiu ao presenciar, ou fazer, alguma coisa. Por passar onze meses em um campo de extermínio, grande parte do texto aborda as transformações do personagem, a começar

---

por sua chegada a Auschwitz, quando ainda existia de sua parte uma certa “inocência” e desconhecimento ao novo mundo apresentado.

Compreendo que querem que cale a boca, mas essa palavra é nova para mim e, não conhecendo seu significado nem suas implicações, minha ansiedade aumenta. Aqui, a confusão das línguas é um elemento constante da nossa maneira de viver; a gente fica no meio de uma perpétua babel, na qual todos berram ordens e ameaças em línguas nunca antes ouvidas, e ai de quem não entende logo o sentido. (LEVI, 1988, p.36).

Com o tempo, ele começa a entender o funcionamento deste microcosmo que é o campo. Nesse aprendizado, o autor descreve o trabalho e as formas que encontrava para conseguir uma mínima dignidade humana. Em determinado momento, Primo Levi se considera um “veterano” do campo, observando os novatos e vendo-se neles, lembrando de si próprio em outro estágio de seu sofrimento. A partir de exemplos do dia-a-dia, ele consegue mostrar ao leitor como tudo funcionava e analisar a própria caminhada dentro daquele lugar, mostrando o que fez e pensou para se sobreviver.

Fischer, o recém-chegado, tira do bolso um pacotinho. embrulhado com essa meticulosidade dos húngaros; dentro há meia ração de pão: a metade do pão desta manhã. É sabido que só Os "números grandes" guardam no bolso seu pão: ninguém de nós, veteranos, está em condições de guardar o pão durante uma hora. (LEVI, 1988, p. 75).

A partir das descrições, a narrativa fica mais reveladora da intimidade do autor e o personagem (que é o próprio escritor) consegue demonstrar as sensações de cada episódio recordado e narrado. Com a exemplificação das sensações, ele parte para o interior de sua própria mente e, assim, analisa a desconstrução que testemunhou ocorrer consigo mesmo. Para ele, os alemães conseguiram destruir o ser humano, e todo esse processo é mostrado no texto. Levi diz que a humanidade só existe dentro de cada um de nós se formos livres e a liberdade não foi somente retirada dele: ele perdeu toda a dignidade que o tornou humano. Além desta perda, a forma como tudo isso aconteceu foi essencial para mostrar o que significou ser um prisioneiro em Auschwitz.

Fechem-se entre cercas de arame farpado milhares de indivíduos, diferentes quanto a idade, condição, origem, língua, cultura e hábitos, e ali submetam-nos a uma rotina constante, controlada, idêntica para todos e aquém de todas as necessidades; nenhum pesquisador poderia estabelecer um sistema mais rígido para verificar o que é congênito e o que é adquirido no comportamento do animal-homem frente à luta pela vida. (LEVI, 1988, p. 88)

Geralmente, o texto biográfico conta a história de uma pessoa, do nascimento à morte. No caso deste livro de Levi, somente uma pequena parte é relatada, mas que corresponde a um período

que intensas transformações ocorreram na vida do autor. O tempo decorrido no texto foi o mais importante de sua vida, em que a forma de ver o mundo mudou por completo e ele mesmo também. Isso é perceptível na construção – no caso, desconstrução – do personagem no decorrer do texto. Primo Levi aborda a si mesmo em meio a lembranças doloridas e isso marca sua forma de escrever.

O autor utiliza o que chamaremos aqui de narrativa de imersão, em que o universo apresentado no livro é tão intensamente descrito que dá a impressão de que esta é a única forma possível de fazer o leitor entender o personagem, identificar-se com ele, compreender o que se passou naquele passado que tantos tentam esquecer, mas que Primo Levi, acionando suas memórias mais difíceis, faz questão de lembrar. Temos de levar em consideração que o próprio universo narrado é ilustrado por esse personagem/autor, esse homem que revela tudo: medos, angústias, fraquezas, egoísmos. Em seu livro, a vida do narrador está sempre em jogo. Levi utiliza descrições detalhadas, faz devaneios mentais, expõe opiniões sobre fatos e o resgate de momentos que já se perdiam em um passado repleto de traumas. Mesmo tendo o conhecimento da sobrevivência do autor, sempre estamos à sombra da morte, aflitos com o seu destino e daqueles que estão em seu entorno, padecendo todo tipo de agruras, privações, torturas. O autor não permite que essa imagem nos deixe, fazendo o personagem contrair um caráter quase desumano, que vaga pelo ambiente como um zumbi, um fantasma, um ser que perde sua alma e abdica de sua existência.

Eis que pergunta cabe perfeitamente: *É isto um homem?* O título é adequado para um livro que busca na autoavaliação de uma vida que só resistiu à barbárie por vários acasos respostas sinceras, mesmo que não esperadas ou inconclusivas. Um trabalho, portanto, que não deve ser utilizado somente como um **memoir** ou um livro-denúncia sobre os fatos que ocorreram em Auschwitz durante a Segunda Guerra Mundial. Este livro é, acima de tudo, uma análise de até onde alcança a humanidade (ou a ausência dela) diante do indizível, em que se percebe com clareza a destruição da alma de uma pessoa, deformada em um curto, mas terrível período de tempo. Primo Levi é conciso com suas palavras, mas a abertura que demonstra em vasculhar o próprio passado, em trazer à tona suas lembranças mais dolorosas, articulando dessa maneira uma narrativa que não deixa o leitor descansar. *É isto um homem?* é uma obra forte sobre a força de destruição do ser humano para consigo próprio, e assim mostra uma faceta diferente da usualmente abordada neste tema tão marcante.

#### **4. Considerações finais**

Tanto a biografia quanto a autobiografia buscam contar uma história, descrever um personagem e discuti-lo com o leitor, mas a forma como se dá esta construção é a parte essencial de

suas diferenças. Quanto Foucault (2012) discute os sistemas de controle do discurso, um dos processos citados é o que o filósofo chama de "vontade da verdade", princípio que trata da pressão exercida pela sociedade e instituições que induzem o indivíduo a conhecer as verdades do discurso. No caso específico deste livro de Primo Levi (1988), não se busca contar uma verdade e sim discutir a realidade. A prioridade do autor é contar histórias que viveu e, mesmo assim, não afirma ser tudo verdade. Ele trabalha com o princípio de uma realidade, com sua forma de ver o mundo e as experiências que vivenciou. Primo Levi não afirma em nenhum momento que o que fala é a completa verdade e sim assume que suas memórias são o princípio ativo do discurso.

A personagem que Primo Levi erige e ao mesmo tempo encarna não visa um objetivo individualmente positivo e sim compõe uma narração que se presta a “desconstruir” um pretenso papel de vítima ou de arauto de uma causa nobre. Diferentemente dos textos autobiográficos mais tradicionais, Levi trabalha de uma forma descontinuada. Ele apresenta o personagem, sua realidade e seu mais provável caminho e destino – neste caso, a morte – e traça um percurso de desconstrução. O personagem perde características que o definiam como ser humano. Ele se torna um animal selvagem – e admite isso – que só procura alimento e abrigo, que não mais é o mesmo do início da narração.

No final de sua história, ou melhor, seu recorte, Primo Levi reencontra a partir da destruição, sua humanidade que parecia perdida, mas que jamais voltará a ser a mesma. Ele cria não só um personagem, mas vários. Os relatos biográficos estão fadados a contar uma história de formação, de um personagem delineado em contraste com um pano de fundo social e histórico, em interação com outras pessoas. Levi faz exatamente isso consigo mesmo, mas tomando outra trilha, desvendando-se da maneira mais difícil possível.

O tempo decorrido no texto foi o mais importante de sua vida, quando sua forma de ver o mundo mudou por completo e ele mesmo também. Isso é perceptível na construção – no caso, desconstrução – do personagem no decorrer do texto. Primo Levi aborda a si mesmo em meio a lembranças doloridas e isso marca sua forma de escrever. Tanto a biografia quanto a autobiografia buscam contar uma história, descrever um personagem nas suas entrelinhas e discuti-lo com o leitor, mas a forma como se dá esta construção é a parte essencial de suas diferenças.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: teoria do romance**. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2012.

LEVI, Primo. **É isto um Homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LIMA, Danielle Chagas de. **Gênero biográfico e historiográfico na Roma Antiga: Os testemunhos das fontes e a obra de Suetônio e Tácito.** Campinas, SP: [s.n], 2012.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro.** São Paulo: Martins Fontes, 2014.

STADTER, P. **History and Biography.** In: MARINCOLA, J. (Org.). A companion to greek and roman historiography. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

BOAS, Sérgio Vilas. **Biografismo.** São Paulo: Unesp, 2008.

## Narrativas biográficas: Análise de produções acadêmicas<sup>1</sup>

### Biographical Narratives: Analysis of academic productions

Aline Albuquerque<sup>2</sup>; Monica Martinez<sup>3</sup>

#### RESUMO:

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a produção acadêmica brasileira relacionada às biografias. Este estudo faz parte da revisão de literatura do projeto de iniciação científica “Jornalismo Literário: reflexões sobre história, epistemologias, teorias, metodologias e práxis”. O método utilizado é a Análise de Conteúdo na perspectiva de Laurence Bardin (BARDIN, 2011; MARTINEZ; PESSONI, 2015). O corpus foi selecionado por meio de cinco artigos rastreados no portal Periódicos Capes, citando os termos em conjunto “biografias” e “jornalismo”. As categorias de análise foram 1) definição empregada sobre o termo biografia; 2) referenciais teóricos empregados sobre biografia; 3) pesquisadore(a)s que se dedicam ao tema. Os resultados sugerem que a biografia é percebida pelos pesquisadores como uma produção jornalística feita em interface com o campo da história e da literatura. Há um diverso referencial teórico empregado para sustentar os estudos, mas a obra *Páginas Ampliadas* é a mais citada.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jornalismo Literário. Narrativas Biográficas. Biografias. Análise de Conteúdo.

#### ABSTRACT:

The present research aims to analyze the Brazilian academic production related to biographies. This study is part of the project "Literary Journalism: reflections on history, epistemologies, theories, methodologies and praxis". The method used is Content Analysis (BARDIN, 2011; MARTINEZ; PESSONI, 2015). The selected corpus consists of five articles tracked in the Periódicos Capes portal through the retrieving words "biographies" and "journalism". The categories of analysis were 1) used definition on biography; 2) theoretical framework on biography; 3) researchers working on the theme. The results suggest that the biography is perceived by the researchers as a journalistic production made in interface with the field of history and literature. There is a diverse theoretical framework used to support the studies, but the book *Páginas Ampliadas* is the most cited.

**KEYWORDS:** literary journalism. biographical narratives. biographies content analysis.

---

<sup>1</sup>Esta é uma versão revista e ampliada do trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Narrativas Midiáticas do XI Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura, realizado pelo PPG em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, na Universidade de Sorocaba – Uniso – Sorocaba, SP, nos dias 25 e 26 de setembro de 2017.

<sup>2</sup>Graduanda em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade de Sorocaba (Uniso), aluna da Iniciação Científica na modalidade Probic, alinealbuquerque23@hotmail.com.

<sup>3</sup>Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), pós-doutorado em Narrativas Digitais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo. Docente do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (PPGCC/UNISO; [monica.martinez@prof.uniso.br](mailto:monica.martinez@prof.uniso.br)).

## 1. Introdução

As narrativas biográficas integram um conjunto de possibilidades que se amparam num método bastante empregado nas Ciências Sociais: as histórias de vida (MARTINEZ, 2015). Um segmento importante delas é o constituído por biografias. Não é o objetivo desta pesquisa fazer uma extensa revisão de literatura sobre o método biográfico. Contudo, pode-se dizer que, em geral, podem ser escritas pelo próprio biografado, nesse caso sendo chamadas de autobiografias (VILAS-BOAS, 2008, 2014) ou memórias (LIMA, 2009). O termo “bio” vem de vida, e “grafia” de escrever, sendo, portanto descritas como escritas da vida por muitos pesquisadores (VILAS-BOAS, 2008). Estas são narradas a partir de fatos reais da jornada de um indivíduo, baseando-se em sua trajetória para a formação da história.

É importante ressaltar que em narrativas biográficas não estamos trabalhando na esfera da primeira realidade, biofisiológica, mas no da segunda realidade, simbólica, cultural, nascida da relação entre a objetividade, a razão e a imaginação (MARTINEZ, 2016).

As biografias fazem parte da modalidade do jornalismo literário (MARTINEZ, 2016), também conhecido como literatura da realidade (LIMA, 2009), entre outras definições. A biografia é um gênero transdisciplinar, e está situada entre uma interface disciplinar formada pela história, pela literatura e pelo jornalismo, entre outros campos do conhecimento. Biografar significa, grosso modo, escrever vidas. “Em rigor é a compilação de uma (ou várias) vida(s)” (Vilas Boas, 2002, p. 18).

Um dos métodos usados para a construção de uma biografia, seja nas narrativas ficcionais ou não ficcionais, sejam elas desenvolvidas para diferentes suportes, dos documentários aos livros-reportagem, é a Jornada do Herói (CAMPBELL, 1992). Seu aporte teórico foi descrito pelo mitólogo estadunidense Joseph Campbell (1904-1987), ao publicar em 1949 a obra *O Herói de Mil Faces* (Campbell, 1995), que exemplifica a construção de narrativas por meio dos mitos, no caso o do herói.

Baseando-se na obra de Campbell, Vogler e Lima, a teórica brasileira Monica Martinez descreve no livro *Jornada do Herói: A estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo* (2008) os elementos básicos da jornada em 12 etapas. A saber 1) Cotidiano; 2) Chamado à aventura; 3) Recusa do Chamado; 4) Travessia do Primeiro Limiar; 5) Testes, Aliados e Inimigos; 6) Caverna Profunda; 7) Provação Suprema; 8) Encontro com a Deusa; 9) Recompensa; 10) Caminho de Volta; 11) Ressurreição e 12) Retorno com Elixir (2008). Este método foi objeto de estudo para pesquisa de doutorado defendida por Martinez em 2002, no Núcleo de Epistemologia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mas evidentemente há outros aportes metodológicos empregados na prática e nos estudos no campo da Comunicação.

No contexto das narrativas biográficas podem ser consideradas não apenas as biografias, mas também os perfis, as memórias, o ensaio pessoal e as narrativas de viagem (MARTINEZ, 2016):

- 1) **Biografia:** esta modalidade narrativa propõe documentar a trajetória de vida de um indivíduo ou personalidade do modo mais completo possível, sendo ela póstuma ou não. Geralmente é publicada no formato livro.
- 2) **Perfil:** é considerado uma narrativa biográfica curta. Apresenta-se em diferentes plataformas, como revistas, jornais e sites. Geralmente é usado para retratar personalidades e indivíduos que estejam no momento em destaque em algum dado contexto. Por outro lado, perfis de anônimos que possuem algum tipo de diferencial também são bastante praticados.
- 3) **Memória:** trata-se de uma narrativa biográfica baseada nas recordações do biografado. Não relata necessariamente toda a trajetória de um indivíduo, costumando-se ater a determinados momentos de sua vida.
- 4) **Ensaio Pessoal:** possibilita ao autor narrar os acontecimentos de maneira não linear, com reflexões profundas acerca de determinados momentos de sua vida.
- 5) **Narrativa de Viagem:** são os relatos autorais de um indivíduo adquiridos durante novas e diferentes experiências culturais por meio das viagens, tidas como importantes na formação do conhecimento da espécie humana.

Importante destacar que a realização de biografias por jornalistas é relativamente recente no país, considerando que esta prática teria tido início em 1982 (VILAS-BOAS, 2008) e o ápice na década de 1990, com nomes como Ruy Castro e Fernando Morais. Atualmente, o cearense Lira Neto, autor da trilogia sobre Getúlio Vargas (1882-1954), entre outros livros, é um dos expoentes da prática (VIEIRA, 2010).

## 2. Metodologia

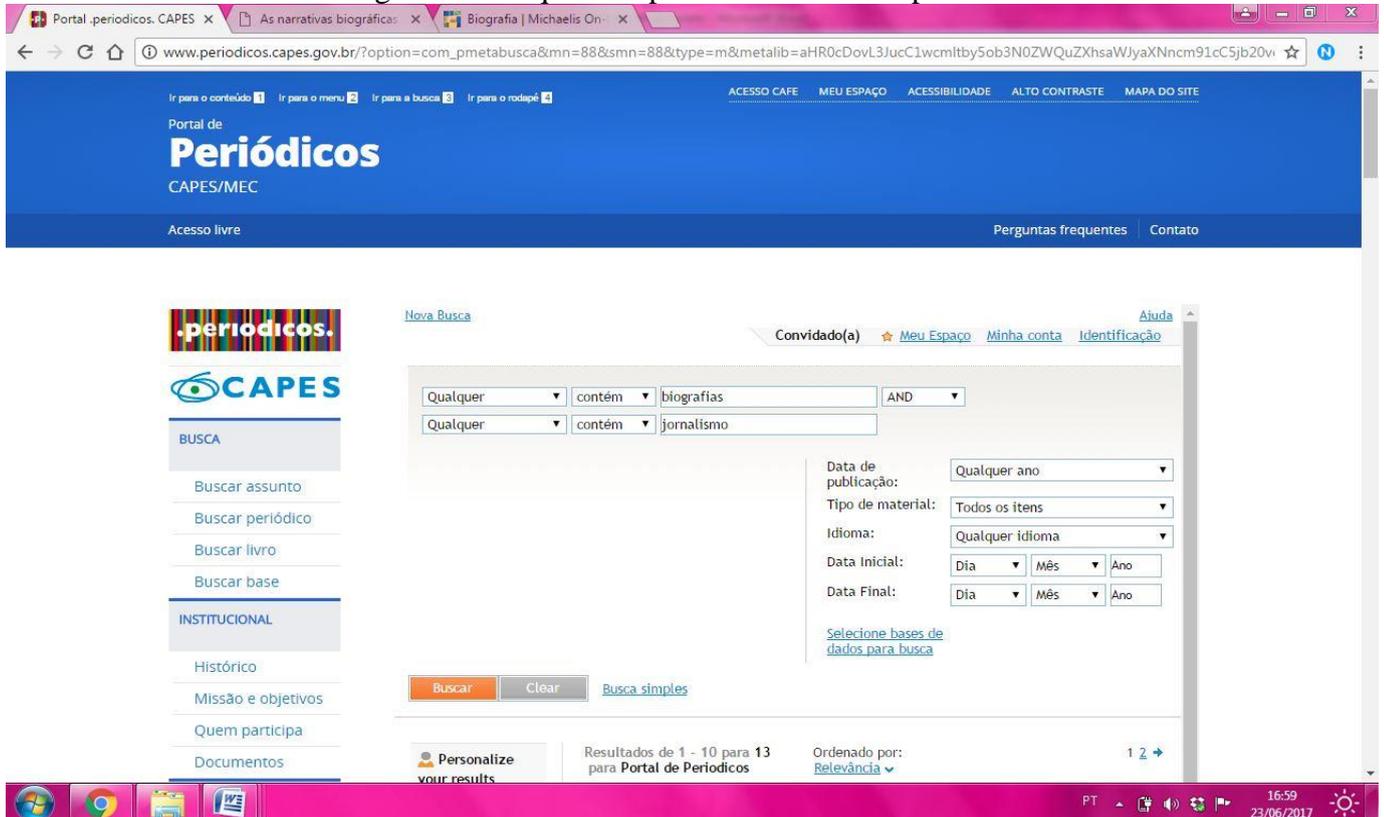
O método utilizado neste estudo foi a análise de conteúdo (MARTINEZ; PESSONI, 2014) na abordagem proposta por Laurence Bardin:

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter por procedimentos sistemáticos e objetivos de transcrição do conteúdo das mensagens indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (BARDIN, 2011, p.44).

A plataforma online *Portal de Periódicos Capes*, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, foi a base de dados consultada, considerando que é gratuita e possui

consistente acervo virtual de pesquisas da área da Comunicação (<http://www.periodicos.capes.gov.br>). A pesquisa foi realizada no dia 23 de junho de 2017.

Figura 1 – Pesquisa no portal Periódicos Capes



Fonte – ALBUQUERQUE; MARTINEZ, 2017.

Imagem capturada no site <<http://www.periodicos.capes.gov.br>>

Conforme a Figura 1, as palavras-chaves usadas simultaneamente no modo de pesquisa avançada foram “biografias” e “jornalismo”, que resultou em treze trabalhos com o termo, dos quais dois não estavam disponíveis para *download* por meio do Portal Periódicos Capes. Decorrente a isto, onze textos integraram a leitura flutuante.

Considerando a pesquisa qualitativa dos resultados, o número de textos que realmente tratam de biografias como objeto de estudo do jornalismo resume-se em cinco artigos publicados em periódicos no período de 2005 a 2016, conforme a Tabela 1.

Tabela 1

Número	Título	Autor	Ano
T1	O jornalismo literário e a acadêmico Brasil: fragmentos de uma história	Edvaldo Pereira Lima	2016
T2	A reconfiguração das vozes narrativas no jornalismo midiático	Demétrio de Azeredo Soster	2015
T3	Subjetividades em cena no jornalismo biográfico de José Castello	Marta Regina Maia Thales Vilela Lelo	2013
T4	Crítica genética, um método para o estudo da produção do acontecimento jornalístico	Virginia Pradelina da Silveira Fonseca; Karine Moura Vieira	2010
T5	A voga do biografismo nativo	Walnice Nogueira Galvão	2005

Fonte: ALBUQUERQUE, MARTINEZ, 2017.

São eles: *O jornalismo literário e a academia no Brasil: fragmentos de uma história* (LIMA, 2016); *A reconfiguração das vozes narrativas no jornalismo midiático* (SOSTER, 2015); *Subjetividades em cena no jornalismo biográfico de José Castello* (MAIA; LELO, 2013); *Crítica genética, um método para o estudo da produção do acontecimento jornalístico* (FONSECA; VIEIRA, 2010); *A voga do biografismo nativo* (GALVÃO, 2005).

### 3. Categorias de análise

Nesse ponto, foram selecionadas as três categorias de análise: 1) definição empregada sobre o termo biografia; 2) referenciais teóricos empregados; 3) pesquisadore(a)s que se dedicam ao tema. Antes de passarmos à análise propriamente dita, descreveremos brevemente os textos que integram o corpus desta pesquisa:

#### Texto 1 (T1): **O jornalismo literário e a academia no Brasil: fragmentos de uma história**

Neste artigo, publicado em 2016 na revista científica *Famecos*, da PUC-RS, uma das seis A2 do campo da Comunicação e Informação, Edvaldo Pereira Lima, professor aposentado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, realiza um mapeamento histórico do jornalismo literário na academia brasileira. O teórico conclui que as produções sobre jornalismo literário vêm crescendo em decorrência dos esforços de pesquisas na área, mas que, apesar disso, o mercado pode ser um empecilho para garantir a “sobrevivência” do tema.

Se, no mercado editorial, o jornalismo como instituição, tal qual conhecemos, atravessa uma de suas piores crises, com ameaças profundas à sua identidade e função na conturbada sociedade de nosso tempo, quero crer que a crise é muito mais do modelo de negócio estabelecido do que propriamente pela demanda de narrativas de qualidade do real, existente no nosso tempo (LIMA, 2016).

Entre outros, os principais pesquisadores do gênero jornalismo literário no Brasil, bem como a produção de narrativas de vida dentro do jornalismo. Para Lima, a demanda de narrativas no jornalismo fez com que o gênero se afastasse da tradição do jornalismo literário, mas que ainda persiste graças a professores e pesquisadores que lutam contra os obstáculos encontrados. “Se, de um lado, o cenário é de caos eventual, de outro, a força condutora da academia alimenta a manutenção do interesse pelo jornalismo literário [...] sustentado pela sua matriz da arte de contar histórias (LIMA, 2016).”

#### Texto 2 (T2): **A reconfiguração das vozes narrativas no jornalismo midiaticado**

Neste artigo, publicado em 2015 na revista científica *Rizoma*, da Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc), por Demétrio de Azeredo Soster, doutor em Comunicação pela Unisinos, é possível observar as reconfigurações na emissão de vozes narrativas, decorrentes do jornalismo midiaticado, no contexto da produção de livros-reportagem e biografias do escritor Fernando Morais.

A hipótese que nos move é que, em decorrência do acoplamento estrutural entre os sistemas jornalístico e o literário, objeto de nossa atenção, observa-se uma reconfiguração na emissão das vozes narrativas, o que exige gramática específica de reconhecimento (SOSTER, 2015).

Assim, o autor conclui que é possível a existência de um quarto narrador dentro deste tipo de história, que não é diretamente identificado dentro da narrativa, mas que a compõe como parte dela, sendo o sistema próprio a configurar a narrativa.

#### Texto 3 (T3): **Subjetividades em cena no jornalismo biográfico de José Castello**

Este texto, publicado em 2013 na revista científica da Universidade Fundação Municipal para Educação Comunitária (Fumec), de Belo Horizonte, pela docente do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto, Marta Regina Maia, e o então mestrando em Comunicação Social pela UFMG, Thales Vilela Lelo, aborda as possibilidades de produção das biografias escritas

por jornalistas na contemporaneidade, bem como a capacidade de um jornalista, considerado um transmissor dos acontecimentos, de produzir uma obra que envolve diferentes aspectos de construção.

O estudo é permeado pela análise de conteúdo do biógrafo-jornalista, focado na narrativa do jornalista e crítico literário José Castello, em sua obra *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo* (2006). O artigo aborda como o papel do jornalista pode interferir nos depoimentos do biografado, já que durante a coleta de informações do escritor é criado um vínculo. Este, então, pode fazer parte dos rumos os quais a narrativa tomará e, assim, todo o conjunto final dos depoimentos que resultarão na obra.

A transparência do processo de produção jornalística aparece como um elemento democratizador do campo jornalístico (MAIA, 2008), dado que os receptores, aqui entendidos como leitores, telespectadores, ouvintes e internautas, podem desnudar esse fazer jornalístico, antes prerrogativa exclusiva de profissionais da área (MAIA; LELO, 2013).

O texto conclui que o jornalista produtor de uma narrativa de vida precisa estar ciente das subjetividades que permeiam a obra, ou seja, de algum modo a personalidade do jornalista escritor será transpassada ao receber os depoimentos do biografado. Além disso, considera que a compreensão do passado depende de pontos de vista, seja do biografado, seja do biógrafo. Este, atua um receptor e, posteriormente, transmissor das memórias, mas também como leitor, o que o impediria de tomar um depoimento como verdade única. De modo que o biógrafo seria uma espécie de autor-mediador.

#### Texto 4 (T4): **Crítica genética, um método para o estudo da produção do acontecimento jornalístico**

Neste estudo, publicado em 2010 na revista científica *Famecos*, da PUC-RS pela professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, Virginia Pradelina da Silveira Fonseca, com a então mestranda do mesmo programa, Karine Moura Vieira, a produção de biografias é entendida como um acontecimento jornalístico no qual os processos de produção do biógrafo é parte fundamental. O objeto do estudo foi a biografia *Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão*, do jornalista brasileiro Lira Neto.

O trabalho considera que “a escolha da metodologia contribui para o enriquecimento da pesquisa no jornalismo e ainda para as experiências dos estudos genéticos em outros campos de conhecimento além da literatura” (FONSECA; VIEIRA, p. 235), sendo que a crítica genética seria um dos meios possíveis de produção do acontecimento jornalístico. Por crítica genética as autoras entendem:

A ciência dos manuscritos é uma perspectiva teórico-metodológica pouco conhecida e aplicada nos estudos do jornalismo. ‘Seu objeto: os manuscritos literários, tidos

como portadores do traço de uma dinâmica, a do texto em criação. Seu método: o desnudamento do corpo e do processo da escrita, acompanhado da construção de uma série de hipóteses sobre as operações escriturais. Sua intenção: a literatura como um *fazer*, como atividade, como movimento (Grésillon, 2007, p. 19). Como é criada uma obra? Segundo Salles (2008), essa é a grande questão de pesquisa da Crítica Genética, que analisa os documentos dos processos criativos com a finalidade de compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra (FONSECA; VIEIRA, 2010, p. 231).

Além disto, o artigo propõe que “a biografia constitui um acontecimento jornalístico porque é uma construção de sentido que se situa na forma do ‘mundo a comentar’ (FONSECA; VIEIRA, 2010, p. 229). Ou seja, narrar uma história de vida é como lapidar parte da história, deixando de ser o mundo a comentar e passando para o mundo comentado. Esta passagem seria, na visão das autoras, a função do jornalista.

#### Texto 5 (T5): **A voga do biografismo nativo**

Neste artigo, publicado em 2005 na revista científica *Estudos Avançados* da Universidade de São Paulo (USP), a professora titular de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, Walnice Nogueira Galvão, aborda como o biografismo tem mudado no Brasil ao longo do tempo. Para isso, explica que o gênero começou inicialmente como traduções de títulos de outros países, mas que ao longo dos anos deu espaço para o chamado “novo biografismo”, como afirma Galvão, “escrito por brasileiros e sobre brasileiros” (GALVÃO, 2005, p. 365). Nomes como Flávio Tavares, Fernando Morais, Dráuzio Varella e Ruy Castro são exemplos para apontar o crescimento da produção brasileira sobre o gênero. Além disso, a docente exhibe um levantamento sobre tipos de personalidades mais biografadas:

Em primeiro lugar, e disparado, confirma-se a posição fora do comum que a música popular ocupa na vida dos brasileiros: a maior frequência é de figuras ligadas a essa área. Já ganharam livros Pixinguinha, Ary Barroso, Lamartine Babo, Baden Powell, Mário Lago, Luiz Gonzaga, Cazuza, Cauby Peixoto, João Gilberto, Aracy de Almeida, João do Vale, Orlando Silva, Elis Regina, Chiquinha Gonzaga, Nelson Cavaquinho, Monarco, Zeca Pagodinho, Renato Russo, Zé Kéti, Wilson Batista, Chico Buarque, o Clube da Esquina e a Bossa Nova; dentre os eruditos, Villa-Lobos (GALVÃO, 2005).

Essa característica é observada em outros estudos sobre o Brasil, que apontam a cultura como sendo o principal objeto de interesse no exterior (SHELDRAKE, 2013).

### 3.1 Definição empregada sobre biografia

Dos cinco textos, três apresentam definições sobre o termo:

T2: As biografias são um “produto jornalístico” e, por isso, expressões narrativas. Mesmo assim, o texto biográfico exibe forma literária e possui uma lógica discursiva que difere dos demais veículos do jornalismo, que se evidencia na construção da narrativa.

T4: As biografias são um gênero interdisciplinar situado nas fronteiras de um campo formado pela história, pela literatura e pelo jornalismo.

T5: As biografias são produtos jornalísticos no Brasil, de modo que as primeiras obras biográficas foram construídas com a estrutura dos livros de romance-reportagem.

### 3.2. Referenciais teóricos empregados

Nos cinco textos analisados encontrou-se o seguinte referencial teórico empregado para embasar o conceito biográfico (foram descartadas as autocitações):

Tabela 2

Número	Frequência	Referências	Autor	Textos
1.	2	Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. Barueri: Manole, 2009; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.	LIMA, Edvaldo Pereira.	T2, T4
2.	1	Escrita biográfica, escrita da história: das possibilidades de sentido. In: _____; SCHMIDT, Benito Bisso. Grafia da vida: reflexões e experiências com a escrita biográfica. São Paulo: Letra e Voz, 2012.	AVELAR, Alexandre de Sá.	T3
3.	1	A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). Usos & abusos da história oral. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.	BOURDIEU, Pierre	T3
4.	1	O desafio biográfico: escrever uma vida. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2009.	DOSSE, François.	T3

5.	1	Método biográfico. In: BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge. Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. São Paulo: Atlas, 2005	GOBBI, Maria Cristina.	T4
6.	1	Le pacte autobiographique, Paris, Seuil, 1975; L'autobiographie, de la littérature aux médias. Paris, Seuil, 1980; Moi aussi, Paris, Seuil, 1986.	LEJEUNE, Philippe	T5
7.	1	Jornada do herói: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo. São Paulo: Annablume e Fapesp, 2008.	MARTINEZ, Monica	T1
8.	1	O relato biográfico como fonte para a história. Revista Vidya, Santa Maria, n. 34, 2000.	MOTTA, Marly Silva da.	T4
9.	1	Biografias e biógrafos: jornalismo sobre personagens. São Paulo: Summus, 2002.	VILAS-BOAS, Sérgio	T4
10.	1	Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida. São Paulo: Unesp, 2014.	VILAS-BOAS, Sérgio	T1
11.	1	Perfis – o mundo dos outros – 22 personagens e 1 ensaio. São Paulo: Manole, 2014	VILAS-BOAS, Sérgio	T1

Fonte: ALBUQUERQUE, MARTINEZ, 2017.

Pode-se observar a quantidade de autores dedicados à reflexão sobre biografia (11). Contudo, destaca-se a obra *Páginas Ampliadas*, de Edvaldo Pereira Lima, citada em duas versões (lembrando que a citação do próprio autor foi desconsiderada para efeitos da análise). Além disso, ressalta-se a produção de Sérgio Vilas-Boas, que surge com a maior quantidade de obras citadas sobre o tema (3). Ressalta-se que o profissional, radicado atualmente na Itália, não mais se dedica à investigação do tema. Observa-se também a ausência de artigos sobre biografia no estado da arte, o que evidencia a predominância da consulta de livros como parte integrante do processo de revisão de literatura feita no campo do jornalismo no país.

### 3.3 Pesquisadore(a)s que se dedicam ao tema

No momento da publicação do artigo, instituições às quais os pesquisadores estavam ligados (o pós-doutorado foi considerado como uma titulação):

Tabela 3

<b>Nome</b>	<b>Instituição</b>	<b>Titulação no momento da publicação do artigo</b>	<b>Titulação atual</b>
<b>Edvaldo Pereira Lima</b>	Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP)	Pós-doutorado pela Universidade de Toronto (Canadá)	Pós-doutorado pela Universidade de Toronto (Canadá)
<b>Demétrio de Azeredo Soster</b>	Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc)	Doutor em Comunicação pela Unisinos	Pós-doutorado pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos
<b>Marta Regina Maia</b>	Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)	Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP	Pós-doutorado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
<b>Thales Vilela Lelo</b>	Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)	Mestrando em Comunicação Social pela UFMG	Doutorando pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
<b>Virginia Pradelina da Silveira Fonseca</b>	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)	Pós-doutorado em Ciências Sociais pela FGV	Pós-doutorado em Ciências Sociais pela FGV
<b>Karine Moura Vieira</b>	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)	Mestranda em Comunicação e Informação pela UFRGS	Doutora em Ciências da Comunicação pela Unisinos
<b>Walnice Nogueira Galvão</b>	Universidade de São Paulo (USP)	Doutora em Letras - Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP	Livre-docência no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Fonte: ALBUQUERQUE, MARTINEZ, 2017.

A maioria dos autores citados na pesquisa (4) são pesquisadores do campo do jornalismo. A exceção é Walnice Nogueira Galvão, do campo de Letras. Já a pesquisadora Karine Moura Vieira, por sua vez, se dedica de forma consistente às pesquisas sobre biografias. Seu mais recente estudo publicado é de 2018 (VIEIRA, 2018).

O resultado sugere que o campo de pesquisas sobre as narrativas está em constante desenvolvimento no país, com potencial renovação do referencial teórico.

#### 4. Considerações finais

Essa pesquisa teve como objetivo levantar o estado da arte sobre o tema biografias nos estudos em Jornalismo. Para realizá-la, utilizou-se a base de dados *Portal Periódico Capes*, plataforma online

da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. As palavras-chave empregadas simultaneamente no modo de pesquisa avançada foram “biografias” e “jornalismo”. Após triagem, o corpus inicial de 13 artigos resultou em cinco artigos que realmente tratavam sobre o tema, distribuídos no período de 2005 a 2016. Por meio do método da análise de conteúdo, após leitura flutuante, foram definidas três categorias: 1) definição empregada sobre o termo biografia; 2) referenciais teóricos empregados sobre biografia; 3) pesquisadore(a)s que se dedicam ao tema.

Observou-se que a definição do termo biografia não parece ser uma preocupação prioritária dos autores, uma vez que apenas três dos cinco artigos, em alguma medida, abordam a questão. De toda forma, no contexto do corpus analisado neste trabalho, a biografia é vista como um produto jornalístico – um resultado esperado se lembrarmos que as palavras-chave empregadas na construção do corpus foram “biografias” e “jornalismo”. Ainda assim, esse ponto é destacado pela autora oriunda do campo de estudos das Letras: as biografias feitas no país como produtos jornalísticos, mas cujas primeiras obras foram construídas com a estrutura dos livros de romance-reportagem. Ressaltou-se, também, as biografias como um gênero interdisciplinar, situado nas fronteiras de um campo formado pela história, pela literatura e pelo jornalismo.

Sobre os referenciais teóricos que os artigos baseiam sua revisão de literatura, identificou-se que muitos pesquisadores se dedicaram ao estudo das biografias quando relacionadas ao jornalismo literário. Contudo, a obra mais citada foi *Páginas Ampliadas*, de Edvaldo Pereira Lima, presente em duas referências (além do artigo do próprio autor). Já o pesquisador paulista Sérgio Vilas-Boas, hoje radicado na Itália e que não mais se dedica à produção de reflexões acadêmicas, teve a maior quantidade de obras referenciadas: três.

Finalmente, sobre os(as) pesquisadore(a)s que realizaram os estudos, observou-se que os cinco continuam ativos. Com exceção de um, do campo das Letras, os demais são do campo do jornalismo. A pesquisadora Karine Moura Vieira dedica aos estudos, desde a dissertação para o mestrado em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, até recentemente no doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Seu mais recente estudo publicado é de 2018 (VIEIRA, 2018).

O resultado sugere que o campo de pesquisas sobre as narrativas está em constante desenvolvimento no país, com potencial renovação do referencial teórico. Ainda assim, considerando o período do corpus levantado (2005 a 2016), que se limita a cinco pesquisas, entende-se que há espaço e a necessidade de novos estudos nesse campo.

---

## REFERÊNCIAS

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

LIMA, E. P. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 4. ed. São Paulo: Manole, 2009.

MARTINEZ, Monica; PESSONI, Arquimedes. “O uso da análise de conteúdo na Intercom: pesquisas feitas com o método (1996 a 2012)”. In: Thaís de Mendonça Jorge. (Org.). **Notícia em fragmentos**: o desafio de aplicar a análise de conteúdo ao jornalismo digital. 1ed. Brasília: UnB, 2015, v. 1, p. 299-315.

MARTINEZ, M. **Jornada do Herói**: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em Jornalismo. São Paulo: Fapesp/Anablume, 2008.

MARTINEZ, M. A história de vida como instância metódico-técnica no campo da Comunicação. **Comunicação & Inovação**, v. 16, n. 30, p. 75–90, 25 fev. 2015.

MARTINEZ, M. **Jornalismo literário**: tradição e inovação. Florianópolis: Insular, 2016.

MARTINEZ, M.; Pessoni, A. O uso da análise de conteúdo na Intercom: pesquisas feitas com o método (1996 a 2012). In: Thais de Mendonça Jorge. (Org.). **Notícia em fragmentos**: o desafio de aplicar a análise de conteúdo ao jornalismo digital. 1ed. Brasília: UnB, 2015, v. 1, p. 299-315.

SHELDRAKE, R. Por uma ciência livre de dogmas. **Triade**, v. 1, n. 13, p. 327–345, 2013.

VIEIRA, K. M. Sujeitos do biográfico: jornalistas e a construção do status de autoria na produção da biografia como reportagem. **Observatório**, v. 4, p. 418-436, 2018.

VILAS BOAS, Sergio. **Biografias e biógrafos**: jornalismo sobre personagens. São Paulo: Summus, 2002.

VILAS-BOAS, S. **Biografismo**: reflexões sobre as escritas da vida. São Paulo: Unesp, 2008.

VILAS-BOAS, S. **Perfis**: o mundo dos outros. 3. ed. Barueri, SP: Manole, 2014.

VOGLER, C. **A Jornada do escritor**: estrutura mítica para escritores. São Paulo: Aleph, 2015.

### Artigos analisados

FONSECA, V. P. S.; VIEIRA, K. M.. Crítica genética, um método para o estudo da produção do acontecimento jornalístico. **Famecos** (Online), v. 17, p. 228-236, 2010. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/8190>>. Acesso em: 29 jun 2018.

GALVÃO, W. N. A voga do biografismo nativo. **Estudos Avançados** (USP. Impresso), v. 19, p. 349-366, 2005. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10115>>.

LIMA, E. P. O Jornalismo Literário e a Academia no Brasil: fragmentos de uma história. **Famecos**. Rio Grande do Sul, v. 23, n. Suplemento, online, out.2016. Disponível em: <<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/25024>>>. Acesso em: 29 jun 2018.

---

MAIA, M. R.; LELO, T. V. Subjetividades em cena no jornalismo biográfico de José Castello. **Revista Mediação**, v. 15, p. 122-136, 2013. Disponível em:

<<http://www.fumec.br/revistas/mediacao/article/view/1468>>. Acesso em: 29 jun 2018.

SOSTER, D. A. A reconfiguração das vozes narrativas no jornalismo. **Rizoma**, v. 3, p. 23, 2015. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/rizoma/article/viewFile/6254/4242>>. Acesso em: 29 jun 2018.

---

## **A Utilização dos Webforms Para a Produção de Pesquisas de Opinião Pública**

### **The Usage of Webforms to Produce Surveys**

Elisa Santos BACELAR<sup>1</sup>

#### **RESUMO**

Este artigo tem como objetivo discutir o papel e a eficiência das pesquisas de opinião pública feitas em plataformas de pesquisa online. O processo de inserção dos webforms e seu impacto no meio social, assim como a qualidade dos seus resultados são analisados, tendo por base a análise do discurso, a metodologia dos grafos sociotécnicos e o método documentário de interpretação. O resultado do trabalho indica a possível tendência deste sistema à decadência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Webforms; Pesquisa de Opinião; Manipulação de Dados Estatísticos;

#### **ABSTRACT**

This paper aims to discuss the functionality and efficiency of opinion surveys made by means of online platforms. The process in which webforms are introduced in society and its impacts, as well as the quality of its results are analyzed, based on discourse analysis, socio-technical graphs methodology and the documentary method of interpretation. The results show the likelihood of the system's tendency to decline.

**KEYWORDS:** Webforms; Opinion Survey; Manipulation of Statistical Data

### **1. Introdução**

No cenário atual, os formulários online, como o Google Forms, se tornaram muito populares e frequentes na rotina da população e se apresentam sob diversas formas: pesquisas de mercado, projetos acadêmicos, interrogações éticas e políticas, entre outros. Por um lado, a introdução deste artefato traz impactos positivos na sociedade, no sentido de que ele estimula o estudo e a pesquisa, por ser prático e acessível a qualquer indivíduo. Contudo, é possível questionar se essa ferramenta seria realmente aplicável à pesquisa, quando se põe em xeque a qualidade dos resultados obtidos por meio dela. Este trabalho se propõe a investigar a confiabilidade e eficiência dos webforms, levando em conta o design do artefato, a sua influência no meio social onde ele se insere e a forma como é

---

1 Estudante de Graduação 3º. semestre do Curso de Engenharia Elétrica da UFMG, e-mail: [elisasbacelar@gmail.com](mailto:elisasbacelar@gmail.com)

---

utilizado. Espera-se concluir que este instrumento, apesar de prático e inovador, tende à decadência, devido às suas limitações e a saturação deste modo de fazer pesquisa.

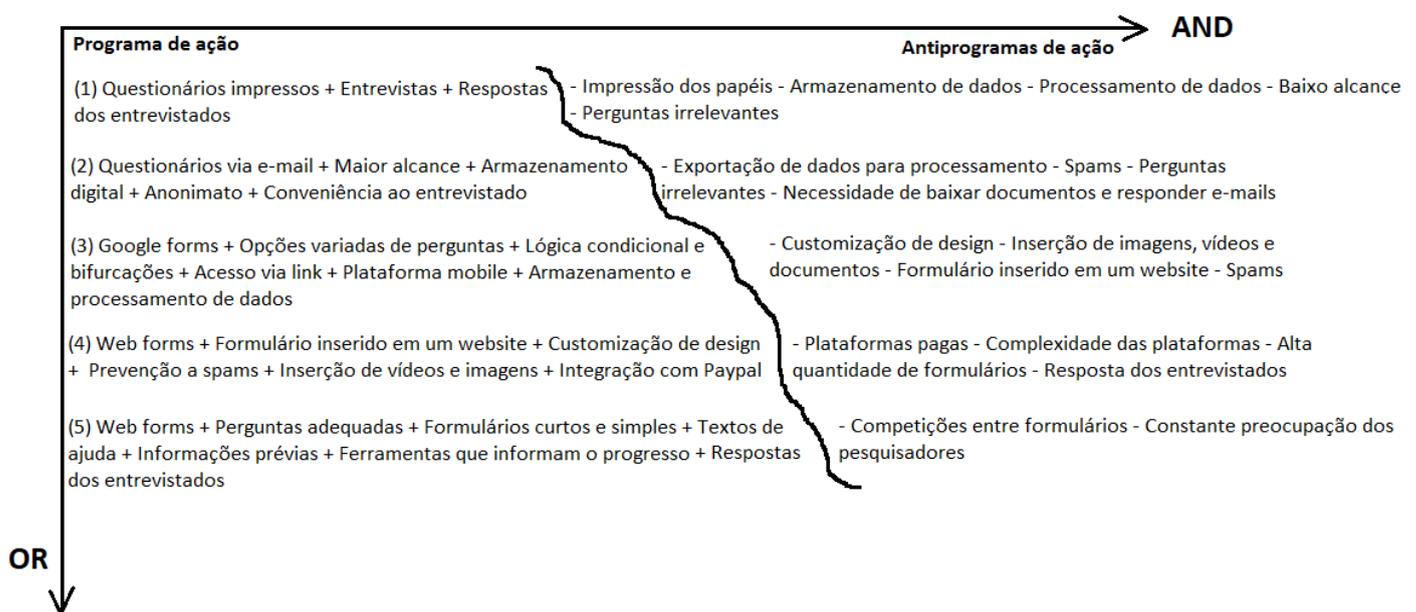
Inicialmente, será apresentada uma análise a respeito do processo de desenvolvimento das pesquisas de opinião pública que conduziram aos webforms, para se entender melhor o seu surgimento e a sua interação com o meio. Esta descrição segue a metodologia dos grafos sociotécnicos (Latour, Mauguin & Teil, 1992) e lança mão também da análise do discurso, tendo por base o modelo desenvolvido por Charaudeau (Giani et al., 1996). Em seguida, será feito um estudo de caso de uma pesquisa do Google Forms, para que seja explorado mais profundamente o discurso estabelecido entre inquiridor e respondente e de que forma isso influencia nos resultados obtidos pela pesquisa. Além da análise do discurso já citada anteriormente, essa seção também se apoia no método documentário de interpretação (Garfinkel, s.d., Chapter 3). Por fim, com as investigações previamente apresentadas, será feita uma discussão sobre a tendência geral das pesquisas dos webforms, discutindo-se a eficiência dos mesmos, por que e para quem eles são utilizados.

## **2. Desenvolvimento**

### **2.1 Processo de surgimento dos webforms**

Para a melhor compreensão de como os formulários online foram inseridos na sociedade e de que forma eles alteram o agir comunicativo entre entrevistado e entrevistador, será feita uma descrição e uma análise do processo de desenvolvimento das pesquisas de opinião pública que conduziram aos webforms. Será adotada a ideia dos grafos sociotécnicos, que mapeiam o desenvolvimento de determinada inovação tecnológica indicando as suas alterações em cada fase do processo e as vantagens e desvantagens trazidas por cada nova conformação do artefato (Latour, Mauguin & Teil, 1992). Serão apresentadas cinco versões do arranjo que compõem essa evolução, explicitando seus programas de ação e seus antiprogramas, além de uma breve análise do processo enunciativo estabelecido entre inquiridor e inquirido em cada um desses sistemas.

**Primeira versão:** A primeira versão do arranjo consiste em pesquisas realizadas por meio de entrevistas ou formulários impressos. Esse método apresenta maior custo financeiro e ambiental, devido ao fato de se ter que imprimir todos os questionários, além da insegurança com relação ao armazenamento das informações – alguns papéis podiam ser perdidos. Requer ainda tempo e esforço para a transferência e processamento dos dados, para que estes sejam avaliados. Ele também alcança um número limitado de pessoas e pode obter resultados inconclusivos, ao se efetuar perguntas irrelevantes para determinadas pessoas ou contabilizar informações que não foram respondidas da melhor maneira, devido ao desconforto dos interrogados com a entrevista ou ao receio de se admitir



ignorância em relação ao tema.

Figura 1 - Diagrama com programas de ação e antiprogramas de cada versão do arranjo que compõe o processo de desenvolvimento das pesquisas de opinião pública

Apesar disso, é válido afirmar que, por meio deste procedimento, o processo enunciativo possui maior dimensão extralingüística, o que contribui para a maior compreensão daquilo que é enunciado. O fato de que as pesquisas são feitas pessoalmente faz com que vários outros aspectos sejam inseridos no processo comunicativo, como o local onde a pesquisa é feita, o momento em que ela é feita, os gestos e expressões das pessoas ao perguntar e responder e até a aparência das pessoas. Com isso, o pesquisador terá uma visão mais abrangente a respeito de como são cada um dos seus entrevistados, qual o seu grau de afinidade com o tema e em que grupo social elas se encaixam. Do

outro lado, o entrevistado também terá maior clareza sobre a intenção do entrevistador em cada pergunta.

**PESQUISA DE CLIMA ORGANIZACIONAL**

**AFIRMATIVA**

AFIRMATIVA	1	2	3	4	5
<b>LACONISMO ORGANIZACIONAL</b>					
1. Aqui na empresa não trabalham em equipe.					
2. Não há comunicação entre os departamentos.					
3. Não há comunicação entre os departamentos.					
4. Não há comunicação entre os departamentos.					
5. Não há comunicação entre os departamentos.					
6. Não há comunicação entre os departamentos.					
7. Não há comunicação entre os departamentos.					
8. Não há comunicação entre os departamentos.					
9. Não há comunicação entre os departamentos.					
10. Não há comunicação entre os departamentos.					
11. Não há comunicação entre os departamentos.					
12. Não há comunicação entre os departamentos.					
13. Não há comunicação entre os departamentos.					
14. Não há comunicação entre os departamentos.					
15. Não há comunicação entre os departamentos.					
16. Não há comunicação entre os departamentos.					
17. Não há comunicação entre os departamentos.					
18. Não há comunicação entre os departamentos.					
19. Não há comunicação entre os departamentos.					
20. Não há comunicação entre os departamentos.					
21. Não há comunicação entre os departamentos.					
22. Não há comunicação entre os departamentos.					
23. Não há comunicação entre os departamentos.					
24. Não há comunicação entre os departamentos.					
25. Não há comunicação entre os departamentos.					
26. Não há comunicação entre os departamentos.					
27. Não há comunicação entre os departamentos.					
28. Não há comunicação entre os departamentos.					
29. Não há comunicação entre os departamentos.					
30. Não há comunicação entre os departamentos.					
31. Não há comunicação entre os departamentos.					
32. Não há comunicação entre os departamentos.					
33. Não há comunicação entre os departamentos.					
34. Não há comunicação entre os departamentos.					
35. Não há comunicação entre os departamentos.					
36. Não há comunicação entre os departamentos.					
37. Não há comunicação entre os departamentos.					
38. Não há comunicação entre os departamentos.					
39. Não há comunicação entre os departamentos.					
40. Não há comunicação entre os departamentos.					
41. Não há comunicação entre os departamentos.					
42. Não há comunicação entre os departamentos.					
43. Não há comunicação entre os departamentos.					
44. Não há comunicação entre os departamentos.					
45. Não há comunicação entre os departamentos.					
46. Não há comunicação entre os departamentos.					
47. Não há comunicação entre os departamentos.					
48. Não há comunicação entre os departamentos.					
49. Não há comunicação entre os departamentos.					
50. Não há comunicação entre os departamentos.					
51. Não há comunicação entre os departamentos.					
52. Não há comunicação entre os departamentos.					
53. Não há comunicação entre os departamentos.					
54. Não há comunicação entre os departamentos.					
55. Não há comunicação entre os departamentos.					
56. Não há comunicação entre os departamentos.					
57. Não há comunicação entre os departamentos.					
58. Não há comunicação entre os departamentos.					
59. Não há comunicação entre os departamentos.					
60. Não há comunicação entre os departamentos.					
61. Não há comunicação entre os departamentos.					
62. Não há comunicação entre os departamentos.					
63. Não há comunicação entre os departamentos.					
64. Não há comunicação entre os departamentos.					
65. Não há comunicação entre os departamentos.					
66. Não há comunicação entre os departamentos.					
67. Não há comunicação entre os departamentos.					
68. Não há comunicação entre os departamentos.					
69. Não há comunicação entre os departamentos.					
70. Não há comunicação entre os departamentos.					
71. Não há comunicação entre os departamentos.					
72. Não há comunicação entre os departamentos.					
73. Não há comunicação entre os departamentos.					
74. Não há comunicação entre os departamentos.					
75. Não há comunicação entre os departamentos.					
76. Não há comunicação entre os departamentos.					
77. Não há comunicação entre os departamentos.					
78. Não há comunicação entre os departamentos.					
79. Não há comunicação entre os departamentos.					
80. Não há comunicação entre os departamentos.					
81. Não há comunicação entre os departamentos.					
82. Não há comunicação entre os departamentos.					
83. Não há comunicação entre os departamentos.					
84. Não há comunicação entre os departamentos.					
85. Não há comunicação entre os departamentos.					
86. Não há comunicação entre os departamentos.					
87. Não há comunicação entre os departamentos.					
88. Não há comunicação entre os departamentos.					
89. Não há comunicação entre os departamentos.					
90. Não há comunicação entre os departamentos.					
91. Não há comunicação entre os departamentos.					
92. Não há comunicação entre os departamentos.					
93. Não há comunicação entre os departamentos.					
94. Não há comunicação entre os departamentos.					
95. Não há comunicação entre os departamentos.					
96. Não há comunicação entre os departamentos.					
97. Não há comunicação entre os departamentos.					
98. Não há comunicação entre os departamentos.					
99. Não há comunicação entre os departamentos.					
100. Não há comunicação entre os departamentos.					

**NECESSIDADE FÍSICA**

1. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

2. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

3. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

4. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

5. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

6. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

7. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

8. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

9. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

10. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

11. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

12. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

13. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

14. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

15. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

16. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

17. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

18. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

19. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

20. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

21. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

22. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

23. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

24. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

25. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

26. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

27. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

28. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

29. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

30. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

31. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

32. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

33. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

34. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

35. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

36. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

37. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

38. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

39. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

40. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

41. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

42. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

43. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

44. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

45. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

46. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

47. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

48. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

49. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

50. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

51. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

52. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

53. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

54. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

55. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

56. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

57. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

58. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

59. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

60. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

61. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

62. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

63. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

64. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

65. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

66. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

67. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

68. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

69. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

70. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

71. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

72. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

73. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

74. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

75. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

76. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

77. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

78. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

79. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

80. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

81. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

82. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

83. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

84. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

85. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

86. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

87. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

88. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

89. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

90. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

91. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

92. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

93. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

94. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

95. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

96. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

97. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

98. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

99. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

100. A empresa não oferece condições físicas adequadas para o trabalho.

**muhm** Museu de História da Medicina do Rio Grande do Sul

**PESQUISA DE OPINIÃO**

Com objetivo de avaliar o grau de satisfação de nossos visitantes, pedimos sua colaboração em responder as questões abaixo. A identificação é opcional.

**Sexo:**  M  F **Idade:** \_\_\_\_\_ **Profissão:** \_\_\_\_\_

**Escolaridade:**  Ensino Fundamental incompleto  Superior  
 Ensino Fundamental (1º Grau)  Especialização:  
 Ensino Médio (2º Grau)

**Cidade:** \_\_\_\_\_ **Estado:** \_\_\_\_\_ **Pais:** \_\_\_\_\_

**É a primeira vez que você visita um Museu? ( ) Sim ( ) Não**  
**Em caso negativo, com que frequência você visita Museus:**  
 Muito frequentemente  Sempre que possível  Ocasionalmente  Raramente

**Com quem você costuma visitar Museus:**  
 Sozinho  Com os Pais  Com seus professores  Com parentes  Com Amigos

**Como teve conhecimento do MUHM?**  
 Pela Imprensa (rádio, TV, jornal)  Através do SIMERS  
 Passando em frente  Por amigos  
 Outros: \_\_\_\_\_

**Qual sua impressão sobre o MUHM?**  
( ) Ótima ( ) Muito boa ( ) Boa ( ) Regular ( ) Ruim

**Se tiver interesse em receber notícias do MUHM via e-mail, deixe aqui seu endereço eletrônico:** \_\_\_\_\_

**Do que você mais gostou no MUHM?** \_\_\_\_\_

**O que gostaria de ver no Museu?** \_\_\_\_\_

**Deixe aqui sua sugestão, crítica ou questionamento.** \_\_\_\_\_

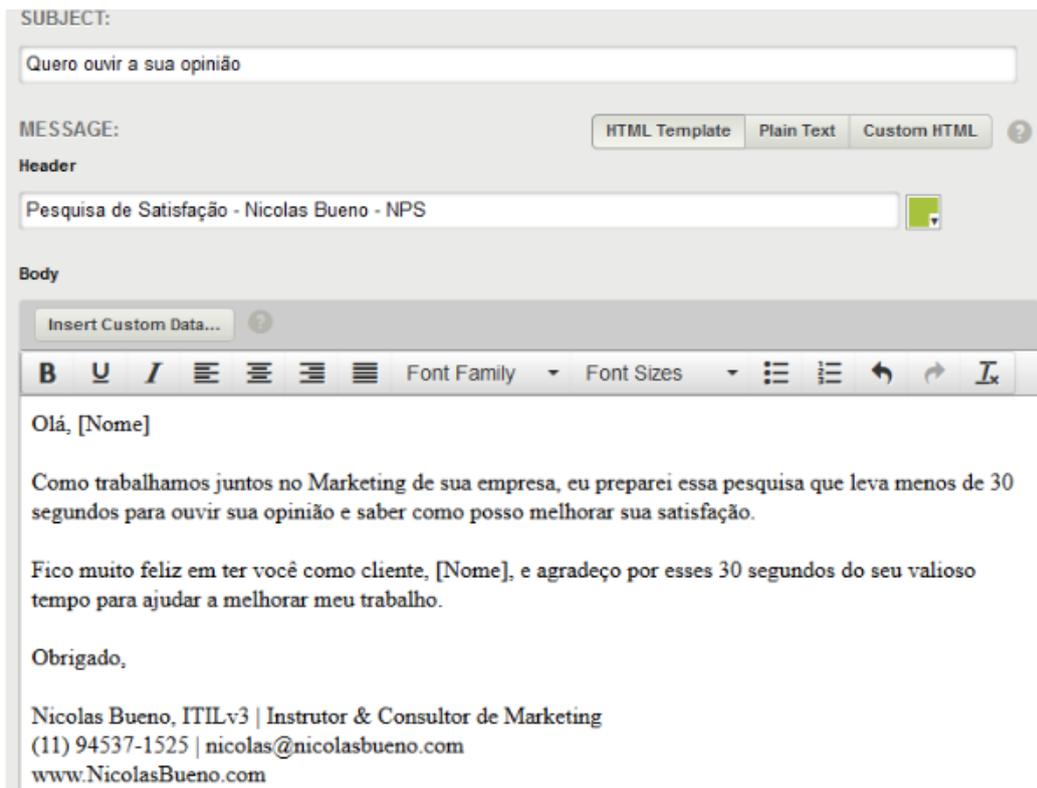
**Data:** \_\_\_ / \_\_\_ / 2009. **Nome:** \_\_\_\_\_

Figura 2 – Exemplos de pesquisa de opinião impressas

**Segunda versão:** A propagação de questionários via e-mail, com anexos em PDF ou Word, por exemplo, sanou parte dos antiprogramas. É possível que mais pessoas tenham acesso a esses documentos e com menor esforço da parte do pesquisador. O armazenamento digital reduz o risco de perda de dados e facilita o seu processamento, apesar de que eles ainda teriam que ser exportados para outro sistema, como o Excel. Esse método também é mais conveniente ao entrevistado, que pode escolher o melhor momento para responder o questionário, e ainda pode levar o tempo que quiser para dar respostas melhores e mais bem detalhadas. O ambiente anônimo da internet também é vantajoso para que o entrevistado se sinta mais à vontade ao dar suas respostas.

Contudo, essa alternativa ainda não apresenta ferramentas que possibilitariam que pessoas só respondessem perguntas relevantes para seu perfil, além de trazer consigo o problema de se receber muitos spams como respostas. Em certos aspectos, há ainda pouca praticidade para o entrevistado, que precisa fazer download de documentos e enviar e-mails para responder a pesquisa.

Vale ressaltar, também, que a partir desse momento a interação entrevistador-entrevistado ganha um tom mais pessoal e reduz o foco sobre o respondente. Ao ter um contato direto com o pesquisador, é possível que as pessoas tenham maior seriedade na hora de responder ao formulário, uma vez que elas são colocadas na posição de protagonistas durante a entrevista. Quando a pesquisa passa a ser divulgada em maior escala, o entrevistado não se vê mais como parte integrante do processo, mas como um figurante, em meio a todas as outras pessoas que também receberam o mesmo e-mail. Nesse contexto, os respondentes podem acreditar que suas respostas não têm grande importância, o que faz com que as questões sejam respondidas com menor atenção e interesse.



SUBJECT:  
Quero ouvir a sua opinião

MESSAGE: HTML Template Plain Text Custom HTML ?

Header  
Pesquisa de Satisfação - Nicolas Bueno - NPS

Body  
Insert Custom Data... ?

**B** U / *I* [List Icons] Font Family Font Sizes [List Icons] [Undo] [Redo] *L*

Olá, [Nome]

Como trabalhamos juntos no Marketing de sua empresa, eu preparei essa pesquisa que leva menos de 30 segundos para ouvir sua opinião e saber como posso melhorar sua satisfação.

Fico muito feliz em ter você como cliente, [Nome], e agradeço por esses 30 segundos do seu valioso tempo para ajudar a melhorar meu trabalho.

Obrigado,

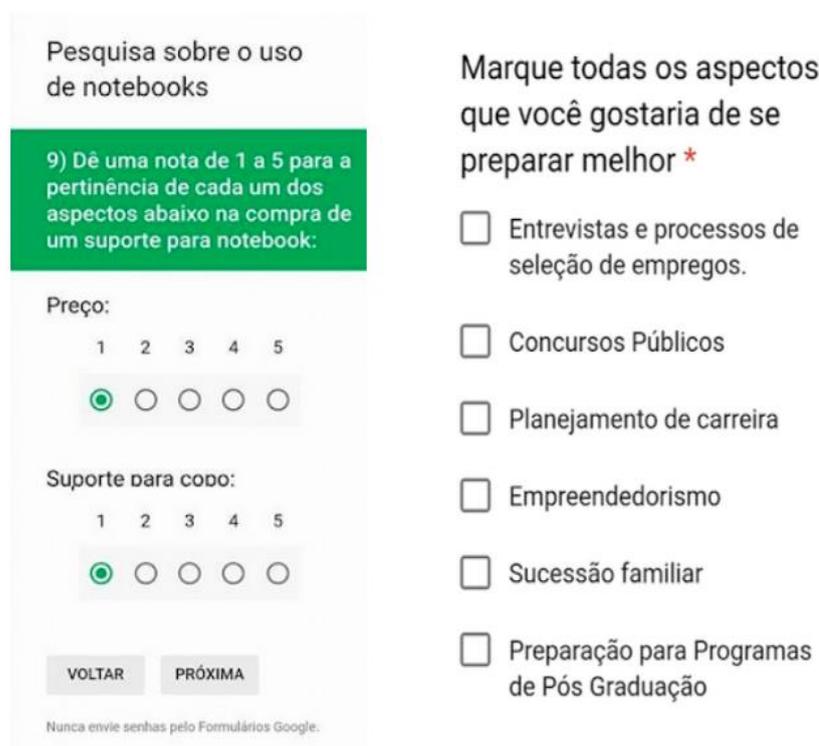
Nicolas Bueno, ITILv3 | Instrutor & Consultor de Marketing  
(11) 94537-1525 | nicolas@nicolasbueno.com  
www.NicolasBueno.com

Figura 3 – Modelo de email para envio de formulários

**Terceira versão:** As plataformas de criação de formulários online aumentaram consideravelmente a praticidade na realização de pesquisas. O Google Forms, uma das primeiras plataformas a serem criadas com esse intuito, possibilitou que o pesquisador escolhesse entre várias

opções de perguntas, de múltipla escolha até escalas lineares, e que utilizasse lógica condicional e “bifurcações” para criar perguntas personalizadas, selecionadas de acordo com as respostas anteriores. Com isso, o problema da relevância das perguntas foi sanado. Ele ainda facilita o trabalho do respondente, pois pode ser acessado apenas com um link, e possui plataformas mobile, para que o formulário possa ser respondido em qualquer lugar. Os dados já são processados pela própria plataforma, que emite gráficos e dados estatísticos, e também exporta dados para outro sistema.

O Google Forms, entretanto, é recomendado para questionários mais simples. Ele não pode ser incorporado em um website, tem possibilidade limitada de design da página e não permite a inserção de outros documentos no formulário.



The image shows two examples of Google Forms questions. On the left, a question titled 'Pesquisa sobre o uso de notebooks' asks the user to rate the relevance of various aspects of a laptop purchase on a scale of 1 to 5. The question is highlighted with a green box. Below the question, there are two linear scales: one for 'Preço' and one for 'Suporte para cabo', both with the first option (1) selected. At the bottom of this section are 'VOLTAR' and 'PRÓXIMA' buttons, and a small note: 'Nunca envie senhas pelo Formulários Google.' On the right, a question titled 'Marque todas os aspectos que você gostaria de se preparar melhor \*' lists several options with checkboxes: 'Entrevistas e processos de seleção de empregos.', 'Concursos Públicos', 'Planejamento de carreira', 'Empreendedorismo', 'Sucessão familiar', and 'Preparação para Programas de Pós Graduação'.

Figura 4 – Exemplos de opções de perguntas proporcionadas pelo Google Forms: à direita, têm-se o exemplo de escalas lineares e à esquerda têm-se a opção de escolher mais de uma alternativa

**Quarta versão:** Houve o desenvolvimento de outras plataformas de *webforms*, mais profissionais e com mais funcionalidades, como por exemplo o Survey Anyplace e o Wufoo. Com isso, foi possível inserir formulários em websites, sem a necessidade de abrir outro link para respondê-

lo. Há ainda maiores opções de customização do formulário, integração com plataformas de pagamento, como o Paypal, e prevenção contra spams.

Tudo isso garantiu que os questionários fossem realizados da melhor forma possível para cada tipo de pesquisa, trazendo diversos benefícios. Contudo, com eles veio também a necessidade de se pagar para se utilizar a maioria dessas plataformas, além de tornar a utilização desses sistemas mais complexa do que com o Google Forms.

O avanço e as vantagens trazidas pelos web forms também aumentaram enormemente seu uso. A divulgação sistemática e insistente de formulários nas mídias sociais vêm tornando esse sistema de pesquisa saturado e desestimula as pessoas a responderem a tantos questionários.

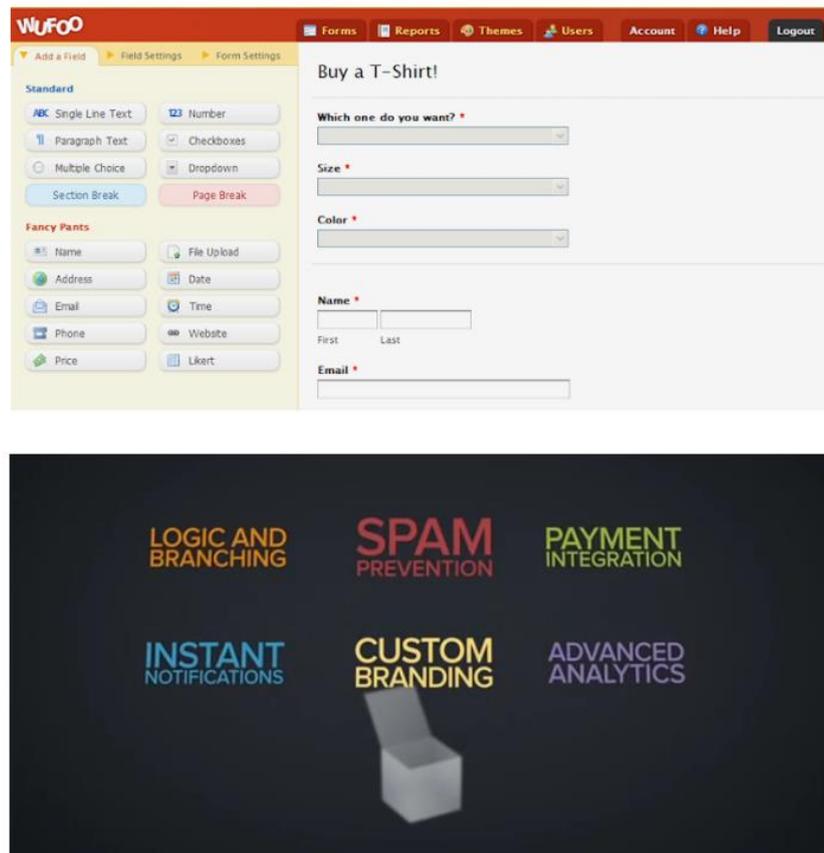


Figura 5 – Apresentação da plataforma Wufoo. Acima temos a interface gráfica da ferramenta e abaixo temos uma imagem tirada de um vídeo de divulgação da plataforma, que apresenta os seus benefícios

**Quinta versão:** Como forma de atrair o público a participar das pesquisas de opinião respondendo aos formulários, os investigadores passaram a utilizar novas técnicas para melhorar a experiência dos usuários. Por exemplo, a inserção de uma “descrição”, no início do formulário, com

---

informações prévias a respeito do tema da pesquisa e o que é feito com os dados, passa a ser importante para trazer o interesse e confiança do público, assim como textos de ajuda sobre como usar a plataforma ou dando explicações sobre determinadas perguntas. A inserção de mais cores e imagens no formulário também é uma estratégia adotada para torná-lo mais atrativo. O principal fator, contudo, para garantir que o formulário seja respondido, é por meio da realização de pesquisas curtas e simples, que informam ao usuário o seu progresso enquanto preenche as questões.

Neste cenário, surge uma espécie de disputa por público entre os pesquisadores, o que implica que eles devem estar sempre atentos para as práticas de aprimoramento de questionários e promover constantes mudanças em suas pesquisas.

O que se percebe neste panorama é que tais formulários perdem parte de sua qualidade de estudo e pesquisa e ganham atributos de produto a ser consumido. As estratégias para atrair entrevistados, até mesmo por meio de brindes e promoções fazem com que as pesquisas percam cada vez mais sua seriedade e eficiência, uma vez que o formulário é feito não com o intuito de proporcionar uma boa base de dados para pesquisa, mas para ser atraente e agradável ao inquiridor. Concomitantemente, as respostas podem não ser dadas da melhor maneira, pois tem o intuito principal de obter algum tipo de retorno, e não de colaborar com a pesquisa.

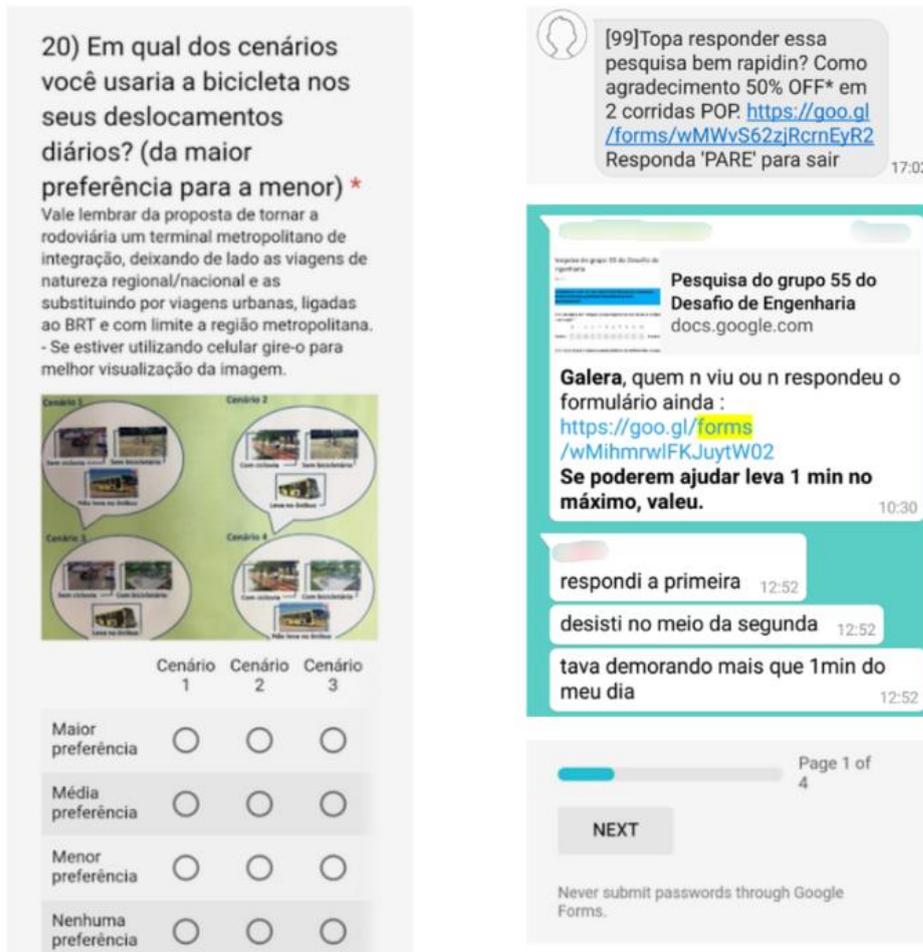


Figura 6 - Estratégias para atrair respondentes: Uso de imagens, oferecimento de promoções, indicação do tempo gasto para se responder o formulário e utilização de barras que informam o seu progresso

## 2.1 Estudo de caso

Nesta parte do artigo será feito um estudo de caso de um formulário de Google Forms, para que se possa analisar o processo enunciativo relacionado ao mesmo, buscando encontrar as relações pressupostas estabelecidas pelo questionário e as possíveis interpretações produzidas pelos entrevistados e entrevistadores. Tais interpretações foram conjecturadas tendo por base o método documentário de interpretação, que consiste em tratar as aparências reais como um documento para se identificar um padrão implícito (Garfinkel, n.d., Chapter 3). Dessa forma, o indivíduo vai reunindo informações à medida que interage com o seu objeto de análise (nesse caso, o próprio formulário ou as respostas de um entrevistado), indentificando ocorrências comuns que o permitam fazer inferências sobre tal objeto.

**Pesquisa de Mercado - Pole Dance**

Olá! Somos estudantes de Publicidade e estamos fazendo uma pesquisa de mercado sobre Pole Dance em BH. Se você faz ou tem interesse na atividade, ajuda a gente respondendo esse form? =)

**\*Obrigatório**

**Qual seu gênero? \***

Homem

Mulher

Outro: \_\_\_\_\_

**Qual a sua idade? \***

Sua resposta \_\_\_\_\_

**Você faz Pole Dance? \***

Sim

Não

**Se não, por que? \***

Já faço pole dance =>

Acho os preços altos

Não existem estúdios perto de mim

Não encaixa no meu horário

Tenho vergonha

Outro: \_\_\_\_\_



**Qual(is) benefício(s) você procura? \***

Emagrecimento

Fortalecimento

Flexibilidade

Resistência

Autoconfiança

Expressão artística

Outro: \_\_\_\_\_

**Como você costuma se locomover? \***

A pé

Transporte público

Bicicleta e afins

Carro, uber/táxi, e afins

**Qual(is) área(s) do pole mais te interessa(m)? \***

Pole Art

Exotic Pole

Pole Sport

Pole Fitness

Outro: \_\_\_\_\_

**Você pratica alguma outra atividade física? \***

Não

Sim, academia (musculação)

Sim, outras danças

Sim, outros esportes

**Em qual período do dia você prefere/preferiria fazer pole? \***

Manhã

Tarde

Noite

**Qual sua renda mensal? \***

Até R\$2.000,00

Entre R\$2.000,00 e R\$4.000,00

Entre R\$4.000,00 e R\$6.000,00

Mais de R\$6.000,00

Prefiro não responder.

**O que mais você gosta/gostaria de encontrar num estúdio de pole dance? \***

Venda de roupas para pole

Venda de artigos para pole

Outras danças, circo, etc.

Outro: \_\_\_\_\_

É isso. Obrigada!

Figura 7 - Pesquisa de mercado feita no Google Forms a respeito do Pole Dance

Vamos considerar a pesquisa de mercado sobre Pole Dance. É possível observar que, logo no início do formulário, em sua descrição, já se tem explícito o pressuposto de que o questionário deve ser respondido por pessoas que fazem ou têm interesse em Pole Dance. Esta é uma boa prática na implementação de Google Forms, pois com isso é possível limitar o espaço amostral da pesquisa para o grupo de interesse. Mais para frente nota-se, porém, que o pesquisador não fez o melhor uso da ferramenta, uma vez que não utilizou perguntas personalizadas, o que gerou várias perguntas irrelevantes para certas pessoas e fez com que em muitas partes houvesse a opção “Não faço pole”, por exemplo.

Quando consideramos pessoas que não possuem muito conhecimento e nem praticam o Pole Dance, mas que possuem certo nível de interesse a respeito da atividade, é possível afirmar que elas se sentirão encorajadas a responderem à pesquisa no primeiro momento, com base na descrição inicial. Contudo, esse sentimento vai diminuindo à medida que elas vão percorrendo o formulário e percebendo que a maioria das perguntas não se aplicam a elas. A partir da pergunta “Quais áreas do pole mais te interessam?”, o respondente percebe que aquela pesquisa pressupõe que o entrevistado já tenha um conhecimento razoável acerca do tema. Nessa situação, ele pode (1) desistir de continuar respondendo ao formulário, (2) marcar a opção “Outro” e explicitar sua ignorância a respeito do assunto ou (3) marcar alguma das opções apresentadas sem muita propriedade. Nesse caso, o resultado da pesquisa poderia ser prejudicado, devido ao fato de se reunir respostas que, de acordo com Pierre Bourdieu, seriam consideradas “sem valor”, ou seja, realizadas por pessoas com pouco interesse e conhecimento a cerca do tema, e por isso não representariam uma opinião consolidada, como explicitado no trecho:

[...] por um lado haviam opiniões constituídas, mobilizadas, grupos de pressão mobilizados em torno de um sistema de interesses explicitamente formulados; e por outro lado, disposições que, por definição, não constituem opinião, se por esta palavra compreendemos, como fiz ao longo desta análise, alguma coisa que pode ser formulada num discurso com uma certa pretensão à coerência. (BOURDIEU, 1987, p. 147-148)

Prosseguindo, verifica-se que as duas perguntas relacionadas à forma de locomoção e à renda mensal podem causar estranheza no entrevistado à primeiro momento, por não parecerem ter relação com as perguntas anteriores. Contudo, ele pode inferir a respeito da intenção do inquiridor com essas perguntas, baseando-se em uma pergunta anterior que relaciona o fato de alguém não fazer Pole Dance com o preço ou com a localização do estúdio. Esse raciocínio segue a ideia do método documentário de interpretação, pois foram encontrados padrões implícitos ao longo do formulário que justificassem as perguntas subsequentes (Garfinkel, n.d., Chapter 3).

Por meio das perguntas “Você pratica alguma outra atividade física?”, “Quais benefícios você procura?” e “Quais áreas do pole mais te interessam?”, é possível especular também como é feito o processo interpretativo dos resultados por parte do pesquisador. Ele pode traçar o perfil de cada respondedor, a partir de suas respostas. Por exemplo, uma pessoa que se interessa por Pole Fitness, que já faz musculação e que procura fortalecimento e emagrecimento supostamente deve ser uma pessoa interessada em exercícios físicos e que busca o Pole Dance como complemento às suas outras atividades para se manter em forma. Já a pessoa que prefere PoleArt, que procura como benefício a expressão artística e já pratica alguma outra dança deve ser alguém já inserido no meio da arte e da dança e que busca ampliar seu repertório artístico e cultural. A partir dessas interpretações e do resultado quantitativo da pesquisa, o entrevistador poderá supor o perfil mais frequente de pessoas que fazem ou se interessam pelo Pole Dance.

Além disso, pode-se notar ainda que o entrevistador usa de imagens e símbolos para tornar o formulário mais atraente e ainda para criar uma ideia de maior descontração, o que denota maior proximidade entre inquiridor e inquirido. Isso pode ser vantajoso, no sentido de deixar o entrevistado mais à vontade, mas também é desvantajoso por criar a ideia de algo menos profissional, gerando desconfiança.

### **2.3 Tendência geral dos webforms**

Findadas as análises a respeito da concepção dos webforms e das interpretações geradas por eles, pode-se estabelecer um balanço geral e realizar especulações com base em tudo que já foi observado.

Nesse sentido, podemos afirmar finalmente que os webforms, assim como todo tipo de pesquisa de opinião pública, não produz resultados completamente confiáveis, já que eles são um sistema de interação entre seres humanos e seres não-humanos, o que implica uma série de variáveis que alteram o produto final, como a disposição dos entrevistados a responderem ao formulário, o conhecimento ou ignorância do entrevistado acerca do tema abordado, o processo comunicativo estabelecido entre inquiridor e inquirido por meio das perguntas e respostas, a interpretação dos dados obtidos, entre outros.

Além disso, a vulgarização deste sistema de pesquisa e a transformação desses formulários em produtos fazem com que a população os veja cada vez com menos interesse, seriedade e confiança, reduzindo assim o valor que se dá a tal ferramenta na composição de estudos.

Em meio a esse cenário, nos resta questionar, então, por qual motivo os formulários online continuam sendo utilizados em pesquisas e estudos de forma tão frequente. Isto pode ser justificado

pela força que a análise empírica e os dados estatísticos têm na sociedade como forma de se comprovar determinado fenômeno. Nesse sentido, pode-se afirmar que o uso de pesquisas de opinião traz uma ideia de seriedade e aparente legitimidade para o projeto. Os webforms se apresentam como uma forma de democratização deste tipo de análise, permitindo que todos possam usar dessa estratégia para aprimorar e divulgar sua empresa/iniciativa/pesquisa.

Esse fato deve ser somado à capacidade de manipulação das respostas e dos resultados para que o entrevistador obtenha exatamente o resultado que lhe interessa. Essas manipulações são feitas, por exemplo, ao se colocar vieses nas questões formuladas:

Assim, por exemplo, transgredindo o preceito elementar da construção de um questionário que exige que se "dê oportunidade" a todas as respostas possíveis, omite-se frequentemente nas questões ou nas respostas propostas uma das opções possíveis, ou ainda, propõe-se muitas vezes a mesma opção sob formulações diferentes. (BOURDIEU, 1987, p. 137-138)

Dessa forma, é possível obter os dados exatamente como se deseja e também interpretá-los de maneira favorável, por meio da busca de padrões que justifiquem essa interpretação (Garfinkel, n.d., Chapter 3). Com isso, o pesquisador tem total poder sobre os dados e pode usá-los para a manipulação da sociedade ou para obter algum tipo de vantagem, como é sugerido no trecho:

As problemáticas que são propostas pelas pesquisas de opinião se subordinam a interesses políticos, e isto dirige de maneira muito acentuada o significado das respostas e, ao mesmo tempo, o significado dado à publicação dos resultados. (BOURDIEU, 1987, p. 139)

Portanto, pode-se especular que a ineficiência das pesquisas online é, de certa forma, vantajosa para os pesquisadores, pois ela permite a manipulação dos dados para se gerar os resultados desejados. Apesar disso, observa-se que a tendência dos formulários online é a decadência, uma vez que a ideia de seriedade e legitimidade que eles trazem, que é justamente aquilo que sustenta esse sistema, se perde à medida que ocorre a vulgarização e o mau uso da ferramenta.

### **3. Considerações finais**

Por fim, conclui-se que foi possível realizar uma investigação a respeito da concepção dos webforms, sua interação com o meio e as relações comunicativas estabelecidas por eles. A partir dessas análises, identificou-se inovações e facilidades que eles trouxeram para as pesquisas, à medida que eles foram se inserindo na sociedade e se alterando para atender melhor às necessidades dos

usuários. Foi discutida, ainda, uma série de limitações destas plataformas, que interferem na obtenção de resultados realmente representativos, como foi sugerido inicialmente.

Apenas com as metodologias utilizadas e com a pesquisa realizada, não é possível afirmar comprovadamente a futura decadência deste sistema de realização de pesquisas. O que se pôde formular durante as discussões foram razões hipotéticas que sustentam este sistema e, ao verificar o enfraquecimento desta sustentação – com o apoio de observações empíricas, métodos e teses defendidas pelos autores de referência – se pôde deduzir a tendência do sistema de se saturar até o seu conseqüente desaparecimento e substituição.

Uma outra abordagem, que não foi tratada no presente estudo, consiste na possibilidade de alteração do design do artefato. Dessa maneira, as novas versões do arranjo poderiam solucionar os atuais antiprogramas de ação do artefato (Latour, Mauguin, & Teil, 1992), como ocorreu anteriormente e foi abordado na seção 2.1, permitindo a manutenção do sistema.

De forma geral, é possível afirmar que o presente artigo trouxe contribuições ao apresentar maior racionalização e problematização de um instrumento muito presente no mundo contemporâneo. O estudo pôde explicitar os problemas e limitações deste mecanismo de pesquisa, incentivando que (1) pesquisadores cogitem utilizar outros métodos para adquirir dados estatísticos mais confiáveis para seus estudos e (2) profissionais busquem o aprimoramento dos webforms, para sanar tais problemas e tornar o sistema mais eficiente.

#### 4. REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. A opinião pública não existe. In: THOLLENT, Michael J. M. *Crítica metodológica, investigação social & enquête operária*. São Paulo, Polis, 1987, p. 137-151.

LATOUR, B., MAUGUIN, P. & TEIL, G. (1992). A Note on Socio-Technical Graphs. *Social Studies of Science*, 22(1), 33-58.

LATOUR, B. (1992). Where are the missing masses? Sociology of a few mundane artefacts. In: W. E. Bijker & J. Law (Eds.), *Shaping Technology -- Building Society: Studies in Sociotechnical Change* (pp. 151-180). Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Garfinkel, H. (n.d.). *Studies in ETHNOMETHOLOGY*. 73-103

Giani, D., Silva-Cefet, /, Mg, H., Mari, -, Puc, M., Paulo, H., & Aguiar, M.-U. (1996). Processo Enunciativo: análise de alguns atos de linguagem. *Agostinho Dias Carneiro*. (Org.), 44-70.

SCHLESINGER, Victoria. *10 Reasons to Start Using an Online Form*, 2016. Disponível em: <https://blog.smartsurvey.co.uk/10-advantages-to-create-an-online-form>. Acesso em: 25 de abril de 2018.

LUCAS, Chris. *Why Web Forms?*, 2008. Disponível em: <https://www.formstack.com/blog/2008/why-web-forms>. Acesso em: 25 de abril de 2018.

---

PURI, Maneet. *Web Forms: Their Importance and How to Improve Them*, 2012. Disponível em: <http://blog.usabilla.com/web-forms-their-importance-and-how-to-improve-them>. Acesso em: 25 de abril de 2018.

YANG, Hugo. *4 plataformas para criar formulários nos aplicativos*, 2014. Disponível em: <https://blog.fabricadeaplicativos.com.br/fabrica/4-plataformas-para-criar-formularios-nos-aplicativos>. Acesso em: 25 de abril de 2018.

---

## **A institucionalização da Comunicação no Brasil: uma análise dos Grupos de Pesquisa em Comunicação e Política**

### **The institutionalization of Communication field in Brazil: an analysis of Communication & Politics research groups**

Clara Lenz César BONTEMPO<sup>1</sup>

Samuel Ananias Silveira PEREIRA<sup>2</sup>

Paula Guimarães SIMÕES<sup>3</sup>

#### **RESUMO**

O objetivo deste texto é apresentar os resultados da segunda etapa de uma pesquisa que busca mapear as teorias que alicerçam o campo da Comunicação no Brasil. O artigo enfoca a análise acerca da área temática Comunicação e Política, tendo em vista Grupos de Pesquisa certificados pelo CNPq. A partir da análise de 25 grupos, identificamos cinco categorias temáticas e analisamos a conjuntura institucional do campo da Comunicação no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Comunicação e Política; Epistemologia da Comunicação; institucionalização da Comunicação.

#### **ABSTRACT**

This article aims on presenting results of the second phase of a research that seeks to map theories that grounds the Communication field in Brazil. The article focuses the Communication & Politics area, investigating Research Groups certified by CNPq. Based on the analysis of 25 groups, we identified five thematic categories and inspected the institutional composition of Communication field in Brazil.

**KEYWORDS:** Political Communication; Epistemology of Communication; Institutionalization of Communication field.

#### **1. Introdução**

---

<sup>1</sup> Estudante de Graduação 7º semestre do Curso de Comunicação Social da UFMG, bolsista de iniciação científica - FAPEMIG, e-mail: [claralbt@gmail.com](mailto:claralbt@gmail.com)

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 6º semestre do Curso de Comunicação Social da UFMG, bolsista de iniciação científica - CNPq, e-mail: [aspsamuel@hotmail.com](mailto:aspsamuel@hotmail.com)

<sup>3</sup> Professora orientadora, professora do PPGCOM/UFMG e pesquisadora do GRIS, e-mail: [paulaguimaraessimoess@gmail.com](mailto:paulaguimaraessimoess@gmail.com)

Este artigo é fruto de uma pesquisa que se desenvolve no âmbito do Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS), coordenado pelas professoras doutoras Vera França e Paula Simões, do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Para apresentar o problema discutido aqui, cabe, antes, introduzir a pesquisa *As novas teorias da comunicação: mapeamentos de um campo científico*. Iniciada em dezembro de 2015, foi proposta a partir da necessidade de entender quais são as teorias, os conceitos, as autoras e os autores que sustentam os estudos contemporâneos em Comunicação no Brasil.

Na tentativa de responder essa questão, o projeto se divide em duas grandes etapas: uma *pesquisa bibliográfica* e um *levantamento institucional* desse campo científico no país. A pesquisa bibliográfica identifica autoras e autores usados como referência na produção acadêmica do campo. Já o levantamento institucional tem por objetivo identificar o grau de institucionalização da área no que diz respeito a linhas de pesquisa em Programas de Pós-Graduação; associações científicas de pesquisadores e profissionais; grupos de pesquisa/trabalho nos eventos científicos de Comunicação; e Grupos de Pesquisa certificados pelo CNPq.

Para viabilizar esses levantamentos, foi feita uma divisão temática do campo da Comunicação, orientada pelos grupos de trabalho da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós).

Uma importante área temática, que também constitui um grupo de trabalho da Compós<sup>4</sup>, é a Comunicação e Política. Ela acompanha e constitui o processo de institucionalização da própria Comunicação como uma ciência (FRANÇA et al., 2018) e, por isso, foi a área que deu início à investigação proposta. O resultado desse primeiro esforço de pesquisa foi a produção de um artigo que apresenta o mapeamento da área através da pesquisa bibliográfica. Até então, a fase de levantamento institucional não havia sido retomada.

O objetivo deste texto, assim como no artigo mencionado, é observar a configuração da área Comunicação e Política, mas aqui, a partir da análise de Grupos de Pesquisa cujos temas se inscrevem na área temática em questão. Entendemos que tanto a produção acadêmica quanto a organização institucional de um campo científico são dimensões articuladas do processo de produção do conhecimento (FRANÇA et al., 2017, p. 58). Dessa forma, esta análise se insere no eixo de levantamento institucional do projeto.

O campo científico da comunicação é um campo em construção (BRAGA, 2011; FRANÇA; SIMÕES, 2016): apesar de haver uma tradição de escolas, autores e teorias nos estudos da

---

<sup>4</sup> A Compós é dividida em grupos de trabalho (GTs), que se organizam anualmente para o congresso da Associação, havendo apresentação de artigos em cada GT.

comunicação, esse panorama não ultrapassa muito os anos 1980 (FRANÇA et al., 2017, p. 58). Assim, as bases conceituais que fundamentam e alimentam as produções contemporâneas nem sempre são claras. Além das pistas que a produção científica da área nos fornece,

um campo existe também como realidade institucional: criamos cursos, nomeamos áreas (com suas subáreas e especialidades), fazemos eventos, nos reconhecemos como pesquisadores da comunicação. Então, falar do campo é também evocar a maneira como ele vem sendo construído, resgatar sua natureza histórica e social (FRANÇA, 2007, p. 111).

## 2. Metodologia

Para realizar a análise proposta neste artigo, partimos do levantamento institucional feito na fase de metodologia do projeto *As novas teorias da comunicação* em outubro de 2015. Os dados coletados compreendem: linhas de pesquisa em PPGs; associações científicas; grupos de trabalho em eventos científicos; e Grupos de Pesquisa certificados pelo CNPq. Todos eles relacionados à Comunicação e Política.

Os dados referentes aos Grupos de Pesquisa foram coletados através da Consulta Parametrizada<sup>5</sup>, disponibilizada pelo Diretório de Grupos de Pesquisa (DGP) do site do CNPq. A plataforma possibilita a filtragem de resultados e, assim, foi exportada uma planilha para o *software* Excel com os dados de 644 Grupos de Pesquisa da área *Comunicação*, compreendida na grande área *Ciências Sociais Aplicadas*. As informações fornecidas pela plataforma são: a) instituição; b) nome do grupo; c) nome da/o líder; d) nome da/o 2º líder; e) área predominante; f) ano de criação.

A planilha gerada contém dados de 644 grupos de pesquisa ativos até a data da coleta (outubro de 2015). Ainda naquele período, 41 grupos foram identificados como relativos à área Comunicação e Política, como descreve o artigo<sup>6</sup> publicado por integrantes do projeto em 2017 pela revista *Questões Transversais*. Vale ressaltar que se tratava de uma pré-seleção, ou seja, esses grupos ainda não haviam sido *classificados como pertencentes* à área Comunicação e Política. Desde então, como os esforços do grupo estiveram concentrados no desenvolvimento da pesquisa bibliográfica, os dados do levantamento institucional permaneceram em *stand by*.

Retomados para a produção deste artigo, os dados foram revisados e uma classificação mais refinada foi desenvolvida. O primeiro passo foi revisitar os 41 grupos e verificar sua existência, sua atividade e possíveis atualizações nos dados de cadastro. As ementas dos 41 grupos foram extraídas

<sup>5</sup> [http://dgp.cnpq.br/dgp/faces/consulta/consulta\\_parametrizada.jsf](http://dgp.cnpq.br/dgp/faces/consulta/consulta_parametrizada.jsf). Acesso em 30 de abril de 2018.

<sup>6</sup> Ver Referências bibliográficas.

do Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, além de descrições e outras informações encontradas em sites oficiais dos grupos de pesquisa ou em sites dos PPGs das respectivas instituições. Com isso, 20 grupos foram excluídos da análise porque foram desativados nesse meio tempo, ou porque a ementa deixava claro que Comunicação e Política não era a área de pesquisa do grupo, ou, ainda, por não haver informações disponíveis suficientes para classificá-lo. Além disso, através da consulta parametrizada do site do DGP, fizemos uma segunda busca para acrescentar ao corpus de análise os Grupos de Pesquisa que foram formados depois da data da última coleta. Assim, todas as informações de 25 grupos (21 restantes da primeira coleta, e quatro que foram criados entre novembro de 2015 e abril de 2018) foram reunidas em um único documento e, a partir de uma análise de conteúdo, identificamos temas centrais estudados por cada grupo.

Desenvolvemos uma primeira categorização por meio dos seguintes critérios: objetos de estudo, metodologias e conceitos. Dentre as repetições identificadas, percebemos que três temas apareciam como fio condutor da maioria dos grupos de pesquisa e um quarto tema, apesar de menos frequente, também apresentava consistência. Estabelecemos, então, quatro categorias temáticas que foram nomeadas tomando como referência grupos de trabalho (GTs) do congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política (Compolítica). As categorias são: *Comunicação e Democracia*, *Jornalismo e Política*, *Economia Política da Comunicação* e *Comunicação Pública*. Além de uma quinta categoria, *Outros*, que contempla grupos que não se enquadram em nenhuma dessas quatro, mas que também não possuem unidade para formar uma categoria temática.

## Resultados

A seguir, apresentaremos a composição de cada uma das categorias. São quatro quadros com as seguintes informações: nome do Grupo de Pesquisa, Instituição a que pertence, região geográfica, líder, vice-líder e ano de criação do grupo. Além disso, serão apresentados temas, conceitos e teorias abordados pelos grupos pertencentes a cada categoria.

Quadro 1. Dados dos grupos pertencentes à categoria temática Comunicação e Democracia.

<b>Comunicação Democracia</b>					
<i>Grupo</i>	<i>Instituição</i>	<i>Região</i>	<i>Líder</i>	<i>Vice-líder</i>	<i>Ano de criação</i>

Grupo de Pesquisa Comunicação, Política e Amazônia	UFPA	Norte	LAGE, D. G. R. C.	BRITO, R. S.	2017
Grupo de Pesquisa em Política e Tecnologias da Informação e Comunicação - GPOLITICs	UFAL	Nordeste	ARAÚJO, R. F.	-	2012
Laboratório de comunicação, culturas políticas e economia da colaboração - coLAB	UFF	Sudeste	CHAGAS, V. H. C. S.	-	2010
Grupo de Pesquisa em Comunicação, Internet e Política - COMP	PUC-Rio	Sudeste	ITUASSU FILHO, A. C. A.	-	2013
Grupo de Pesquisa em Mídia e Esfera Pública - EME	UFMG	Sudeste	MAIA, R. C. M.	-	1998
Comunicação Midiática e Movimentos Sociais - ComMov	UNESP	Sudeste	LUVIZZOTO, C. K.	-	2015
Comunicação e participação política	UFPR	Sul	PRUDÊNCIO, K. C. S.	SAMPAIO, R. C.	2011
Comunicação em rede, identidades e cidadania	UFSM	Sul	BRIGNOL, L. D.	-	2014
Grupo de Pesquisa em Política e Novas Tecnologias - PONTE	UFPR	Sul	MARQUES, F. P. J. A.	MIOLA, E.	2010
DISCORD - Grupo de Pesquisa Discurso, Comunicação e Democracia	UTFPR	Sul	MIOLA, E.	MARQUES, F. P. J. A.	2015

Fonte: construção nossa com dados da pesquisa.

A relação entre a internet e a participação política aparece como tema predominante: ativismo digital, mobilização política midiaticizada e participação cidadã através das tecnologias de informação se inserem nesse tipo de pesquisa. Além do uso das mídias como instrumento político pela sociedade civil, a apropriação de meios, em especial a internet, por parte de agentes governamentais, organizações civis e partidos políticos também configura essa temática. É importante ressaltar que

apesar de a internet ser um objeto muito recorrente, os grupos não se limitam a esse meio de comunicação.

Outro assunto que se repete entre esses grupos de pesquisa são os impactos e as potencialidades dos *media* no sistema político. Aqui, é interessante observar que duas perspectivas diferentes são abordadas: alguns grupos olham para essa reverberação na esfera e na opinião públicas, enquanto outros olham para o âmbito governamental. Para além do impacto dos meios de comunicação, a sua função política também configura uma questão.

Lutas por reconhecimento e processos de representação política de grupos e comunidades particulares também apresentam-se como temas relativos à Comunicação e Democracia.

Por fim, a partir da leitura das ementas e descrições dos grupos de pesquisa, foi possível notar que essas temáticas evidenciam teorias e conceitos caros a esses grupos de pesquisa: teoria deliberacionista, teoria do reconhecimento, teoria democrática, representação política, opinião pública e relações de poder.

Quadro 2. Dados dos grupos pertencentes à categoria temática Jornalismo e Política.

<b>Jornalismo e Política</b>					
<i>Grupo</i>	<i>Instituição</i>	<i>Região</i>	<i>Líder</i>	<i>Vice-líder</i>	<i>Ano de criação</i>
Gruppocom - Grupo de Pesquisa em Política, Opinião Pública e Comunicação	UFC	Nordeste	SOUSA, D. L. B.	-	2016
Grupo de Pesquisa em Comunicação, Política e Sociedade	UFMA	Nordeste	MASSUCHIN, M. G.	-	2016
Cultura, Mídia e Política	UnB	Centro-Oeste	GUAZINA, L. S.	MARTINELLI, F.	2014
Mídia, Democracia e Instituições Políticas - Lamide	UFF	Sudeste	ALBUQUERQUE, A.	SILVA, M. A. R.	1997
Grupo de Pesquisa em Comunicação Eleitoral	UFPR	Sul	PANKE, L.	CERVI, E. U.	2011
Jornalismo e Política: representações e atores sociais	UEPG	Sul	ROSSO, A. L. D.	MORAIS, C. W. J.	2014

Fonte: construção nossa com dados da pesquisa.

Seis grupos de pesquisa configuram a segunda categoria de análise (Jornalismo e Política). Fica claro que o jornalismo eleitoral é o tema predominante, que abrange vários objetos de pesquisa: cobertura eleitoral televisionada e impressa, horário gratuito de propaganda eleitoral, práticas e papéis de coletivos sociais durante o período eleitoral, a propaganda eleitoral em si e o uso dos meios de comunicação por partidos políticos. Ainda sobre o jornalismo eleitoral, há certo grau de especificidade dos objetos de estudo quanto à região do processo eleitoral, ou seja, alguns grupos direcionam seu olhar para o contexto local de disputas políticas.

Em menor escala, outros dois temas que compõem os grupos de pesquisa dessa categoria são a relação entre o jornalismo político e as redes sociais digitais, e as práticas culturais de participação política no jornalismo e nas mídias.

Quadro 3. Dados dos grupos pertencentes à categoria temática Economia Política da Comunicação

<b>Economia Política da Comunicação</b>					
<i>Grupo</i>	<i>Instituição</i>	<i>Região</i>	<i>Líder</i>	<i>Vice-líder</i>	<i>Ano de criação</i>
Grupo de pesquisa em Comunicação, Economia Política e Diversidade - COMUM	UFPI	Nordeste	DOURADO, J. L.	-	2010
Observatório de Economia e Comunicação/Comunicação, Economia Política e Sociedade - OBSCOM/CEPOS	UFS	Nordeste	BOLAÑO, C. R. S.	-	2013
Laboratório de Políticas de Comunicação - LaPCom	UnB	Centro-Oeste	RAMOS, M. C. O.	GERALDES, E. C.	2005
Grupo de Pesquisa em Políticas e Economia da Informação e da Comunicação - PEIC	UFRJ	Sudeste	SANTOS, S.	CAPARELLI, S.	1995

Fonte: construção nossa com dados da pesquisa.

Quatro grupos de pesquisa se enquadram na categoria Economia Política da Comunicação. A principal temática trabalhada por esses grupos diz respeito à regulamentação das telecomunicações, radiodifusão e internet. Nessa perspectiva, as pesquisas ocupam-se das relações entre o Estado e as empresas de comunicação no que tange à legislação que rege as concessões e as políticas de comunicação. A democratização das comunicações aparece como tema correlacionado ao anterior.

Um terceiro viés de pesquisa dessa categoria aborda o estudo das políticas para o acesso à informação pública no Brasil, sendo a Lei de Acesso à Informação (LAI) um dos principais objetos estudados.

Quadro 4. Dados dos grupos pertencentes à categoria temática Comunicação Pública.

<b>Comunicação Pública</b>					
<i>Grupo</i>	<i>Instituição</i>	<i>Região</i>	<i>Líder</i>	<i>Vice-líder</i>	<i>Ano de criação</i>
Produção de conteúdo e participação social em comunicação pública	EBC	Centro-Oeste	CUNHA, J. M. X.	-	2016
Núcleo de Comunicação Política e Pública - NUCOP	UFRGS	Sul	WEBER, M. H.	-	2008

Fonte: construção nossa com dados da pesquisa.

Apesar de apenas dois grupos de pesquisa representarem a categoria, o tema da Comunicação Pública apresenta-se de maneira consistente no âmbito institucional da Comunicação e Política. As principais questões de pesquisa estão relacionadas à imagem pública tanto de governantes quanto de atores da sociedade civil, estratégias de comunicação do Estado, opinião e debates públicos, conteúdos produzidos por veículos públicos, discurso e relações de poder. Em ambos os grupos a radiodifusão pública aparece como objeto de estudo.

A Empresa Brasil de Comunicação (EBC) não é uma instituição de ensino, mas um conglomerado de mídia que gere as emissoras de rádio e televisão públicas federais. É interessante notar, portanto, que se trata não apenas de pesquisa em Comunicação Pública, mas também da produção.

Quadro 5. Dados dos grupos não classificados em categoria temática específica.

<b>Outros</b>					
<i>Grupo</i>	<i>Instituição</i>	<i>Região</i>	<i>Líder</i>	<i>Vice-líder</i>	<i>Ano de criação</i>
Núcleo Comunicação e Direitos Humanos	UFPE	Nordeste	SOUZA, M. A. M.	MELO, P. R.	2012
Observatório da Mídia: direitos humanos, políticas, sistemas e transparência	UFES	Sudeste	REBOUÇAS, J. E.	HENRIQUES, R. S. P.	2006

---

Comunicação, discursos e biopolíticas do consumo	ESPM	Sudeste	HOFF, T. M. C.	-	2015
--	------	---------	----------------	---	------

Fonte: construção nossa com dados da pesquisa.

Como dito anteriormente, três dos 25 grupos de pesquisa não se enquadram nas quatro categorias temáticas. Apesar do tema dos Direitos Humanos aparecer em dois deles, não consideramos que configurem uma categoria – inclusive tomando por referência a *Compolítica*.

Os dois primeiros grupos estudam principalmente a relação entre a mídia e os Direitos Humanos. Um deles apresenta-se como um observatório de mídia que propõe o acompanhamento de produções midiáticas que promovam os Direitos Humanos. Enquanto o outro propõe debater a relação entre democracia, Direitos Humanos e mídia movimentos sociais.

O último grupo concentra seus esforços de pesquisa na configuração das biopolíticas do consumo na cena midiática.

### 3. Considerações finais

A proposta deste texto foi apresentar a conjuntura institucional da área temática Comunicação e Política no Brasil através da observação dos Grupos de Pesquisa certificados pelo CNPq.

A primeira conclusão a que podemos chegar é que, de fato, a institucionalização da Comunicação e Política por meio dos Grupos de Pesquisa evidencia-se como uma das razões da solidez da área temática e, conseqüentemente, do campo científico da Comunicação. Um fator importante que corrobora essa configuração são as datas de criação dos grupos de pesquisa: no mesmo ano em que foi criado o primeiro Programa de Pós-Graduação em Comunicação no Brasil, 1995, foi criado também um dos primeiros grupos de pesquisa em Comunicação, que pertence à área temática Comunicação e Política. Além disso, essas datas evidenciam que Comunicação e Política não apenas esteve presente no início da institucionalização da Comunicação, como continua constituindo um lugar importante na produção científica do campo.

Em relação às temáticas e objetos de estudo abordados pelos grupos de pesquisa, foi interessante notar que há convergências com o mapeamento bibliográfico da pesquisa mencionada na introdução, *As novas teorias da comunicação: mapeamentos de um campo científico*.

O tema da Comunicação e Democracia aparece com frequência na produção acadêmica analisada na pesquisa bibliográfica: “o papel da mídia na construção dos debates políticos e da deliberação na esfera pública é reconhecido por autores/as nacionais e estrangeiros/as do *ranking*” (FRANÇA et al., 2018, p. 36). Dentre esses autores, destacam-se a brasileira Rousiley Maia (UFMG),

líder de um dos grupos de pesquisa mais antigos do CNPq, Grupo de Pesquisa em Mídia e Esfera Pública. A pesquisadora ocupa o quarto lugar entre autores e autoras mais citados nos artigos de dez anos da Compós. Wilson Gomes e Iris Young são outras duas importantes referências no estudo da área.

A democracia digital, trabalhada por quase todos os grupos de pesquisa classificados na primeira categoria, é apontada pelo artigo como uma temática fundamental, que se apresentava como novidade no início do século. Nesse sentido, “a preocupação com a Internet, bem como as oportunidades de participação possibilitadas ou não pelos dispositivos digitais” (FRANÇA et al., *loc. cit.*) também foi identificada no presente trabalho como foco de pesquisa de vários grupos.

A relação entre o Jornalismo e a Política é um assunto caro na produção científica da área temática, e a produção bibliográfica e a institucionalização do campo confirmam isso. A análise de coberturas jornalísticas de processos eleitorais se destaca: além de ser um tema trabalhado por quatro dos seis grupos de pesquisa que compõem a categoria, aparece como forte lugar teórico de autores de referência na área. É o caso de Luis F. Miguel, segundo autor mais citado no GT Comunicação e Política da Compós e também pesquisador na UnB, próximo a líderes como Afonso de Albuquerque, que atualmente é líder de um grupo de pesquisa na UFF. A pesquisa bibliográfica aponta Daniel Hallin (que ocupa o oitavo lugar entre autores mais citados) como uma das principais referências de Albuquerque no estudo de coberturas jornalísticas de eleições.

A Economia Política da Comunicação, em menor escala, é uma temática que também aparece em ambos os lugares de pesquisa. Venício Lima (UnB), décimo autor mais citado nos artigos analisados pela pesquisa bibliográfica, aparece como forte referência no assunto. Apesar disso, o tema não tem grandes destaques na produção acadêmica analisada.

Assim como a Economia Política da Comunicação, o tema da Comunicação Pública recebe mais destaque no âmbito institucional: apesar de dois dos 25 grupos de pesquisa dedicarem-se a esse assunto, ele mostrou-se bastante raro na bibliografia analisada na pesquisa. Ainda sim, é importante destacar que esse é um dos temas trabalhados por Wilson Gomes (UFBA), autor mais citado pelos artigos da Compós.

Ao analisarmos a conjuntura institucional da área Comunicação e Política, outro aspecto importante para a apreensão dessa configuração é a distribuição regional dos grupos e temáticas. Nesse sentido, observamos que não há concentrações regionais de temas. Com exceção da região Norte, que tem apenas um grupo de pesquisa certificado pelo CNPq, as outras quatro regiões brasileiras possuem grupos de pesquisa de pelo menos três categorias diferentes, como pode ser visto

---

nos quadros da sessão anterior. Assim, entendemos que essa distribuição equilibrada é um indício da força e tradição dessa área temática dentro do campo científico da Comunicação.

Por fim, vale ressaltar que este artigo faz parte de uma pesquisa em andamento, *As novas teorias da Comunicação: mapeamentos de um campo científico*. Como dito na introdução, o que foi apresentado aqui compõe a investigação acerca da área temática Comunicação e Política. Nesses termos, os resultados são significativos, porque evidenciam a relevância dessa área e desenharam sua trajetória epistemológica e institucional. Não obstante, o campo científico da Comunicação não se encerra na Comunicação e Política e, portanto, o mapeamento é construído por meio da investigação de outras áreas temáticas que, juntas, podem revelar a constituição do campo da Comunicação.

### **REFERÊNCIAS**

BRAGA, José L. Constituição do campo da comunicação. *Verso e reverso*, v. 25, n. 58, p. 62-77, 2011.

FRANÇA, Vera R. V. Campo da comunicação: teorias, objeto de estudo, dimensão institucional. In: BARROS FILHO, Clóvis de; CASTRO, Gisela. *Comunicação e práticas de consumo*. São Paulo: Saraiva, 2007.

FRANÇA, Vera R. V.; SIMÕES, Paula G. *Curso Básico de Teorias da Comunicação*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. v. 1.

FRANÇA, Vera R. V. et al. Tendências das teorias da Comunicação: mapeamento de campos teóricos contemporâneos. *Questões Transversais - Revista de Epistemologias da Comunicação*. v. 4, p. 57-67, 2016.

FRANÇA, Vera R. V. et al. *Comunicação e Política: um mapeamento de autores/as e teorias que alicerçam essa área no Brasil*. *Revista Compólitica*, 2018 (no prelo).

---

**Organizações em movimento: Relações e práticas profissionais no contexto de trabalho remoto**

**Organizations on the move: Professional relationships and practices in the context of remote work**

Isadora Silva FERREIRA<sup>53</sup>  
Camila Maciel Campolina Alves MANTOVANI<sup>54</sup>

**RESUMO**

O presente projeto pretende refletir acerca das novas dinâmicas organizacionais a partir de dispositivos de comunicação móvel em rede, a fim de compreender e explicitar as relações e práticas profissionais de sujeitos inseridos nos contextos de trabalho remoto. A partir do conceito de mobilidade, apresentado por John Urry (2001, 2007), foi desenvolvido um questionário online, que teve por objetivo perceber como essas tecnologias se inter-relacionam em termos do acesso a informações e às interações nos ambientes organizacionais desses profissionais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Comunicação Organizacional; Mobilidade; Trabalho remoto.

**ABSTRACT**

This project aims to reflect about the new organizational dynamics from mobile network communication devices in order to understand and explain the relationships and professional practices of subjects included in remote work contexts. Based on the concept of mobility, presented by John Urry (2001, 2007), an online questionnaire was developed to understand how these technologies interrelate in terms of access to information and interactions in the organizational environments of these professionals.

**KEYWORDS:** Organizational Communication; Mobility; Remote work.

**1. Introdução**

Uma das marcas do século XXI são as constantes mudanças tecnológicas, culturais e sociais que permitem e possibilitam que movimentos – sejam eles físicos ou virtuais – aconteçam de forma dinâmica. Os dispositivos móveis são importantes agentes nessas mudanças e, conseqüentemente, auxiliam na alteração da forma com que os sujeitos inseridos nesses contextos vivem, trabalham, viajam e se comunicam. Ao ampliar as possibilidades de interação, esses dispositivos acabam por gerar uma sociedade potencialmente sempre conectada e disponível para ingressar em processos interativos e produtivos.

É possível observar que o uso de tecnologias móveis para a realização de atividades profissionais de diferentes segmentos é cada vez mais frequente. Essa nova dinâmica no mercado

---

<sup>53</sup> Estudante de Graduação 6º. semestre do Curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo da FAFICH-UFMG, e-mail: [is.silvaferreira@gmail.com](mailto:is.silvaferreira@gmail.com)

<sup>54</sup> Orientadora do trabalho. Professora do Departamento de Comunicação Social FAFICH-UFMG, e-mail: [camilamm@gmail.com](mailto:camilamm@gmail.com)

de trabalho acaba por modificar as relações entre trabalhadores, empresas e clientes, um fenômeno que não pode ser ignorado. Para refletir e entender melhor essas questões, foi aplicado um questionário online a profissionais que trabalham de forma remota e que têm nas tecnologias de informação e comunicação uma mediação fundamental para a realização de sua atividade.

## 2. Referencial teórico e metodologia

Dimensões fundamentais da existência humana, a relação espaço-tempo parece se tornar ainda mais complexa com o advento das tecnologias de informação e comunicação (TICs). Se no passado vivíamos em um “espaço de lugares” (CASTELLS, 2007), em que imperava o tempo biológico e a sequencialidade de eventos, hoje, parece que estamos mais próximos do “espaço de fluxo”, que se define pela

[...] organização material da interação social simultânea à distância, através da comunicação em rede, com a ajuda do suporte tecnológico das telecomunicações, dos sistemas de comunicação interativa e das tecnologias de transporte rápido. O espaço dos fluxos não é um espaço sem espaço, ele tem uma configuração territorial relacionada aos nós das redes de comunicação (CASTELLS, *et al.*, 2004, p. 232).

A noção de tempo também foi reconfigurada com o advento das TICs, construindo o chamado “tempo intemporal”, que se refere ao “não sequenciamento da ação social, seja pela compressão do tempo ou pela ordenação aleatória dos momentos de sequência” (CASTELLS, *et al.* 2004, p. 232). Como é dito pelos autores,

O dispositivo de comunicação móvel se conecta em termos de prática social em vários lugares que, de repente, interagem entre as pessoas estando lá e estando ao mesmo tempo em comunicação com alguém em outro lugar. Como essa comunicação móvel altera implacavelmente a referência de localização, o espaço da interação é inteiramente definido dentro dos fluxos de comunicação (CASTELLS, *et al.*, 2004, p. 232).

Esses dispositivos, principalmente os *smartphones*, juntamente com as novas tecnologias de conexão, fazem com que seus usuários estejam constantemente conectados. A partir disso, o ideal de ubiquidade parece ser alcançado e transforma significativamente as noções de espaço-tempo e as formas de interação social (MANTOVANI; MOURA, 2012).

De acordo com Mantovani e Moura (2012), as novas formas de interação proporcionadas pelas TICs têm como característica uma combinação entre os elementos das interações face-a-face e das interações “sociais mediatizadas” (BRAGA, 2001 *apud* MANTOVANI; MOURA, 2012).

---

A interação face-a-face“ é baseada em co-presença, contextos compartilhados e um amplo conjunto de símbolos” (PELLEGRINO, 2007, p. 68). Já as interações mediatizadas caracterizam-se pela existência de uma “produção objetivada e durável, que viabiliza uma comunicação diferida no tempo e no espaço, e permite a ampliação numérica e a diversificação dos interlocutores” (BRAGA, 2001, p. 119 *apud* Mantovani e Moura, 2012, p.63). Ao mesmo tempo que as interações realizadas através de dispositivos móveis apresentam aos sujeitos a possibilidade de escolher o melhor momento e lugar para interagir (já que se tem a opção de não responder a uma mensagem imediatamente, ou poder distribuir conteúdos recebidos para outros contatos e redes), elas também exigem uma certa sincronicidade, característica das interações face-a-face (MANTOVANI; MOURA, 2012).

As TICs e suas novas possibilidades de interação permitiram outras movimentações, que despertaram o interesse de alguns estudiosos, como John Urry (2001, 2007), que propõe caracterizar o contexto atual a partir da perspectiva do paradigma da mobilidade que “extrapola a questão informacional e situa a ideia do movimento como peça-chave para melhor compreensão dos fenômenos sociais contemporâneos” (URRY, 2007 *apud* MANTOVANI, 2011, p. 32).

No contexto de constante mobilidade, temos o que Urry (2007) denomina de “mobilidade produtiva”, fenômeno em que “mover-se fazendo uso das tecnologias minimiza os incômodos causados pelo deslocamento, tendo em vista a possibilidade de preencher o espaço-tempo com atividades diversas” (MANTOVANI, 2011, p. 210).

Uma discussão levantada por Urry (2007) e outros autores acerca da mobilidade produtiva é sobre o comportamento *multi-tasking*, ou multitarefa, a capacidade de executar mais de uma atividade ao mesmo tempo. Naomi S. Baron (2008) argumenta que o controle que usuários de TICs têm acerca de suas interações pode ser aumentado pela combinação das trocas comunicativas com outras tarefas. Tal fenômeno é auxiliado pelo fato de que geralmente os destinatários das mensagens trocadas por TICs não podem ver seus remetentes, portanto, eles não percebem quando os interlocutores estão envolvidos em outras atividades. “No telefone e na Internet, ninguém sabe que você é multitarefa” (BARON, 2008, p. 182, *traduzido pelas autoras*).

A maioria dos estudos sugere que o engajamento em atividades simultâneas diminui o nível de performance e o mesmo ocorre quando os indivíduos alternam suas tarefas, sejam elas feitas ou não por intermédio de TICs (BARON, 2008). Quanto às consequências sociais do *multi-tasking*, a autora ressalta o fato de que foram realizados poucos estudos sobre esse tipo de comportamento e os processos interacionais, porém é certo que “falar ao celular, enquanto se faz

---

uma busca na Web e se inicia uma conversa no MSN, envolve certo controle sobre a intensidade da interação” (MANTOVANI, 2011, p. 122).

Ainda sobre a execução de atividades, um fenômeno que surge no contexto de mobilidade é o trabalho remoto, que permite que profissionais executem seus afazeres laborais de qualquer lugar do mundo. Este cenário é explicitado por Mello e Ferreira (2012) da seguinte forma:

[...] profissionais, técnicos e trabalhadores em geral, instalados em suas casas, em escritórios virtuais ou em outros espaços alternativos, dispendo de equipamentos que os mantêm conectados com a organização ou com uma rede de trabalhadores com os quais cooperam, podem processar informações (tarefas burocráticas e administrativas normalmente feitas nos escritórios da organização), produzir idéias, desenvolver pesquisas e demais atividades rotineiras e intelectuais (MELLO; FERREIRA, 2012, p. 713).

Ainda não se sabe, porém, se as tecnologias que propiciam esse novos arranjos laborais aumentam o equilíbrio entre a vida pessoal e profissional dos trabalhadores ou se apenas criam novas formas de desequilíbrio (PAULEEN *et al.* 2015).

Todas essas transformações implicam em modificações importantes nas relações que as organizações estabelecem entre seus colaboradores e parceiros, tendo em vista a ambiência organizacional, bem como na forma como trabalhadores autônomos e prestadores de serviços, que aderem ao trabalho remoto comunicam entre si, com seus superiores, seus contratantes, seus clientes e como são organizados esses fluxos de informação.

Buscando compreender o conjunto de fenômenos implicados na trajetória das tecnologias de informação e a comunicação nas práticas laborais contemporâneas, foi elaborado um questionário com o objetivo de se perceber questões relativas à organização profissional, redes de interação e troca infocomunicacionais realizadas pelos sujeitos em práticas organizacionais que envolvem o trabalho a distância através de dispositivos móveis. O questionário “Dinâmicas organizacionais na atualidade” foi amplamente divulgado através das redes sociais e listas de e-mail constituindo uma amostra por adesão.

A ferramenta foi configurada de forma a filtrar resultados na medida em que os participantes respondiam às perguntas. Dependendo de suas respostas, eles eram convidados a avançar no formulário ou concluí-lo. Isso foi feito com o objetivo de especificar a amostra de participantes e conseguir dados mais assertivos, que levam em consideração o perfil escolhido: profissionais que desempenham suas atividades laborais à distância por intermédio de dispositivos e conexões móveis.

### 3. Resultados alcançados

A pesquisa foi realizada entre os meses de novembro e dezembro de 2017 e contou com a participação inicial de 38 pessoas, que apresentaram a seguinte relação com o trabalho remoto:

- 13 participantes realizam todas as atividades profissionais remotamente;
- 7 participantes realizam a maioria das atividades profissionais remotamente, porém, periodicamente, têm a necessidade de se deslocar para a empresa;
- 18 participantes realizam a maioria das atividades profissionais na empresa, porém, há demandas de trabalho remoto;

Desses 38 participantes, 18 passam a maior parte do tempo de trabalho nas empresas ou escritórios; 18 trabalham de casa; um (1) utiliza espaços de *coworking* e outro não possui local fixo de trabalho. Com relação ao perfil profissional, a amostra dividiu-se entre funcionários contratados e profissionais autônomos/*freelancers*, sendo que muitos que se declararam funcionários de uma empresa, afirmaram realizar também trabalhos como *freelancers*. Um dado que nos chamou a atenção foi referente ao número de participantes que se declararam mulheres, quase 80% em relação ao total dos respondentes.

A organização do horário de trabalho é uma questão importante a ser considerada no contexto laboral contemporâneo e a fragmentação dele em períodos, possibilitada pela flexibilização do tempo do profissional, pode resultar na configuração de horários atípicos de trabalho, como fins de semana (CAVAZZOTE *et al*, 2014). É interessante observar que os voluntários que responderam ao questionário parecem evidenciar bem as constatações acima, uma vez que a maioria dos participantes (12) respondeu trabalhar de seis a oito horas por dia útil; 11 não possuem horário fixo e/ou organizam seus trabalhos por demandas e prazos; oito trabalham de quatro a seis horas e a minoria (sete) diz trabalhar mais de oito horas por dia útil.

Sobre a execução de trabalhos durante os fins de semana, a grande maioria dos entrevistados (24) respondeu trabalhar fora dos dias úteis. Desses 24 participantes, praticamente todos (20) disseram se organizar por demandas e prazos e não possuem horário fixo de trabalho; dois trabalham de quatro a seis horas nos fins de semana e dois trabalham de 6 a 8 horas nos fins de semana.

Acerca da comunicação no ambiente profissional e na realização de trabalhos, a maioria dos respondentes disse utilizar a internet para trabalhar e/ou se comunicar profissionalmente, sendo que apenas um disse não utilizar internet para trabalhar. Mais uma vez, foi utilizada a

ferramenta de filtragem e este entrevistado, que disse não fazer uso de internet para trabalhar, não seguiu para as próximas perguntas.

Dos 37 entrevistados que continuaram o questionário, quase a metade (15) faz uso do Wi-Fi de casa para trabalhar, sendo que um (1) desses 15 tem necessidade da conexão VPN do trabalho para poder executar seus afazeres; 10 pessoas utilizam o Wi-Fi do seu local de trabalho; seis se conectam pela rede do trabalho via cabo; quatro usam as redes disponíveis nos locais onde estão executando suas tarefas (aeroportos, cafés, hotéis, etc.) e a minoria (dois) faz uso da conexão de casa via cabo.

Mais uma vez foi utilizado um filtro para que os participantes da pesquisa pudessem prosseguir no questionário: ao serem questionados sobre o uso dos dispositivos e a possibilidade de trabalho remoto (“O uso desses dispositivos para a atuação profissional permite que você efetue seu trabalho remotamente?”), o único participante que respondeu negativamente não continuou o questionário, enquanto a maioria que respondeu que sim (29), e os outros (sete) que assinalaram “às vezes” prosseguiram na pesquisa.

Ao mesmo tempo que o uso de tecnologias móveis para a comunicação no cenário de trabalho pode representar para trabalhadores uma forma mais econômica, prática e rápida de entrar em contato com organizações, parceiros e clientes, também pode causar complicações referente aos limites do tempo e espaço dessas comunicações, uma vez que

a vinculação a sistemas de comunicação modernos deixaria os trabalhadores a disposição das empresas, que esperam capacidade de resposta e de resolução de problemas instantâneas, mesmo quando o trabalhador está em seu período de descanso. O uso de tais tecnologias diluiria as fronteiras entre o tempo de trabalho e de não trabalho, o que poderia gerar conflitos entre o atendimento a demandas profissionais e pessoais (CAVAZZOTE *et al*, 2014, p. 16 – 17).

É interessante ressaltar que a comunicação profissional fora do horário comercial, uma prática recorrente, está levantando a debates legislativos, como o que ocorreu na França, quando o então presidente, François Hollande, propôs uma lei que permitia aos trabalhadores não visualizarem e responderem mensagens de trabalho fora de seus expedientes<sup>55</sup>.

Para refletir acerca desses efeitos causados pela ubiquidade comunicacional no ambiente de trabalho e o controle de fluxos profissionais e pessoais, em uma nova etapa do questionário, os 36 participantes, que seguiram na pesquisa, foram convidados a expressar sua concordância ou discordância em relação ao tema:

---

<sup>55</sup> BBC, 11 de maio de 2016. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/magazine-36249647>>

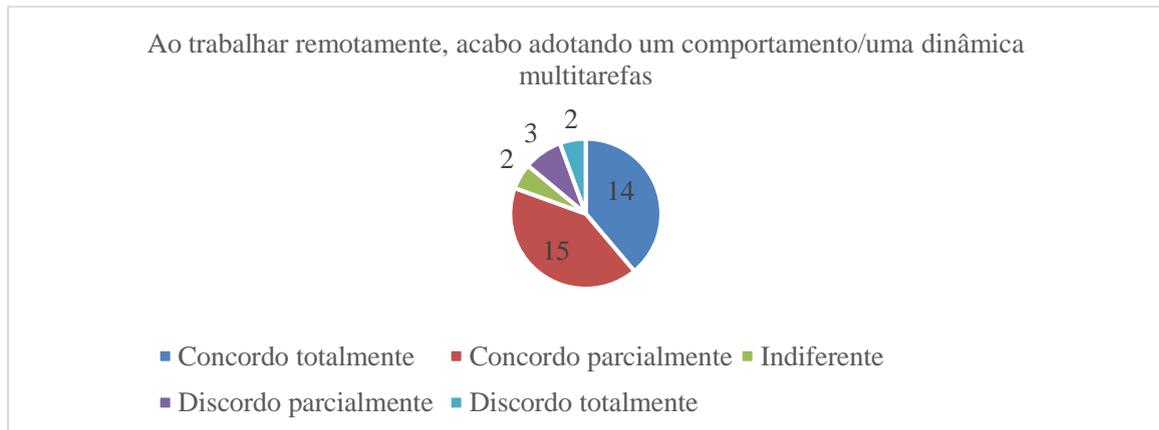


Figura 1 - Trabalho remoto e comportamento multitarefas  
Fonte: Elaborada pelas autoras a partir dos dados da pesquisa

Este comportamento *multi-tasking*, juntamente das atribuições criadas pela própria tecnologia, é trazido por Cavazzote, *et al* (2009) como algo que pode culminar possivelmente em uma maior sobrecarga mental dos trabalhadores. E Baron (2008, p. 183), por sua vez, pontua que “mesmo quando os indivíduos tentam atender estritamente a uma única tarefa, eles são frequentemente distraídos por demandas de TICs, como telefonemas ou mensagens de e-mail”.

Na presente pesquisa, dados semelhantes foram encontrados, considerando as perspectivas dos entrevistados, uma vez que a maioria dos participantes (33) concordou total ou parcialmente com a afirmativa “Trabalhar remotamente permite que eu passe menos tempo no trânsito diário”. Apenas dois foram indiferentes e somente um discordou totalmente.

Sobre as dinâmicas dos fluxos de informações e sobre as relações entre trabalho remoto e lazer, os participantes do questionário foram convidados a discordar ou concordar com as afirmativas: “Ao trabalhar remotamente, consigo separar os fluxos de informações profissionais dos fluxos de informações pessoais” e “Trabalhar remotamente permite que eu organize minha rotina de maneira a passar mais tempo com familiares, amigos e desempenhando atividades não profissionais”. Os seguintes resultados foram obtidos:

“Ao trabalhar remotamente, consigo separar os fluxos de informações profissionais dos fluxos de informações pessoais”



■ Concordo totalmente ■ Concordo parcialmente ■ Indiferente  
■ Discordo parcialmente ■ Discordo totalmente

Figura 2 - Trabalho remoto e fluxos comunicacionais  
Fonte: Elaborada pelas autoras a partir dos dados da pesquisa

“Trabalhar remotamente permite que eu organize minha rotina de maneira a passar mais tempo com familiares, amigos e desempenhando atividades não profissionais”



■ Concordo totalmente ■ Concordo parcialmente ■ Indiferente  
■ Discordo parcialmente ■ Discordo totalmente

Figura 3 – Trabalho remoto e lazer  
Fonte: Elaborada pelas autoras a partir dos dados da pesquisa

Em outra questão, nenhum entrevistado concordou totalmente com a afirmativa “Ao trabalhar remotamente, consigo me ater a um horário de trabalho e me desligar das obrigações profissionais fora desse período”. Quatro deles concordam parcialmente, sete foram indiferentes, 13 discordaram parcialmente e doze (12) discordaram totalmente.

A última afirmação avaliada pelos voluntários diz respeito à sensação de obrigatoriedade de ação em relação à comunicação por meio de dispositivos móveis. O resultado é alarmante, uma vez que a constante conexão com o trabalho, seja ele definido por chefes, colegas, parceiros ou clientes, não é só um problema ligado aos direitos trabalhistas (GENOVA, 2010), mas também intimamente relacionado com a qualidade de vida e a saúde dos trabalhadores.

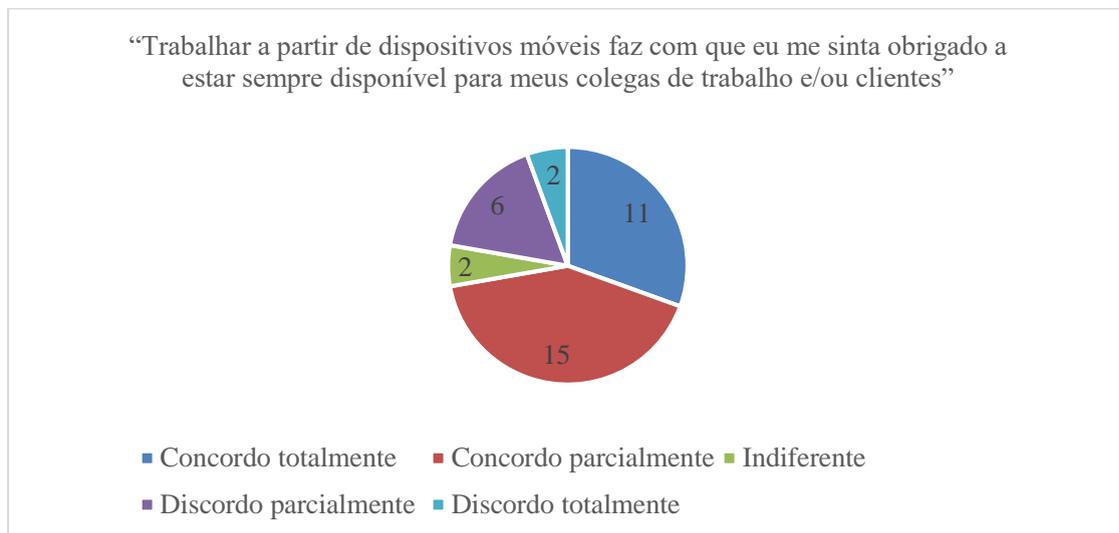


Figura 4 - Trabalho remoto e disponibilidade "full-time"  
Fonte: Elaborada pelas autoras a partir dos dados da pesquisa

Apesar de as tecnologias e o trabalho remoto parecerem oferecer uma sensação de melhor gestão e controle da rotina, o que na realidade ocorre é algo distinto. As respostas dos participantes apontam para uma dificuldade em se impor limites ao número de horas trabalhadas e para uma sobrecarga em termos dos fluxos aos quais o sujeito se torna receptivo, devido aos múltiplos canais em que pode se fazer presente enquanto fluxo. Portanto, ainda que as tecnologias criem essa ilusão de ubiquidade, é impossível estar em qualquer lugar a qualquer hora.

#### 4. Considerações finais

Se a internet e os dispositivos móveis são acontecimentos recentes, sua utilização nos ambientes de trabalho – sejam eles uma sede fixa, um café, um quarto de hotel ou a própria casa do colaborador, empreendedor ou prestador de serviços – é algo ainda mais novo.

No campo acadêmico, as pesquisas acerca desses temas também são recentes e, muitas vezes, inconclusivas, uma vez que todas essas transformações podem ser consideradas sem precedentes, demandando ainda uma reflexão demandando ainda uma reflexão que olhe para esse fenômeno a partir de diferentes perspectivas. No entanto, tendo por base o que foi apresentado, é possível perceber a complexidade e os desafios das relações estabelecidas entre trabalhador e trabalho remoto, diante, por exemplo, da dificuldade relatada pelos sujeitos em organizar fluxos de informação de diferentes origens – trabalho e vida pessoal.

Por não ser possível prever os desdobramentos que a adoção dessas práticas organizacionais contemporâneas pode gerar, as análises, até então empreendidas, sinalizam a necessidade de estudos mais consistentes e multidisciplinares para dar conta das ambivalências

do fenômeno em questão. Ao propor discussões sobre as relações dos trabalhadores nos ambientes organizacionais, até reflexões sobre o próprio conceito de organização sob a perspectiva teórico-metodológica do paradigma da mobilidade, podemos avançar no entendimento das novas dinâmicas relacionais entre as organizações e seus trabalhadores.

## REFERÊNCIAS

- BARON, Naomi S. Adjusting the Volume: Technology and Multitasking in Discourse Control. In: KATZ, James (org.). *Handbook of Mobile Communication Studies*, Cambridge, MA: MIT Press, 2008. p.177-193.
- BRAGA, José Luiz. Interação & Recepção. In: FAUSTO, Antônio Neto et al. (Org.). *Práticas midiáticas e espaço público*. Porto Alegre: EDIPUCRIS, 2001. p.109-136.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede. A Era da Informação: economia, sociedade e cultura*; v.1, 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- CASTELLS, Manuel et al. *The mobile communication society: A cross-cultural analysis of available evidence on the social uses of wireless communication technology*. USC, University of Southern California, Annenberg School for Communication, 2004.
- CAVAZOTTE, F. S. C. N.; BROLLO, M. S.; MORENO, V. Mobilidade computacional no trabalho: um estudo sobre as experiências dos usuários de telefones inteligentes. *Anais do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração*, 2009.
- CAVAZOTTE, Flávia de Souza Costa Neves; LEMOS, Ana Heloísa da Costa; BROLLO, Marcelo da Silva. *Trabalhando Melhor ou Trabalhando Mais? Um estudo sobre usuários de smartphones corporativos. Organizações & Sociedade*, v. 21, n. 68, 2014. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaoes/article/view/9956>>. Acesso em: 3 de junho de 2017.
- GENOVA, Gina L. The anywhere office= anywhere liability. *Business Communication Quarterly*, v. 73, n. 1, p. 119-126, 2010. Disponível em: <<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1080569909358104?journalCode=bcqd>>. Acesso em: 3 de junho de 2017.
- MANTOVANI, Camila Maciel C. Alves. *Narrativas da Mobilidade: comunicação, cultura e produção em espaços informacionais*. Belo Horizonte, 2011. 234 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- MANTOVANI, Camila Maciel Campolina Alves; MOURA, Maria Aparecida. Informação, interação e mobilidade. *Informação & Informação*, v. 17, n. 2, p. 55-76, 2012. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/13764>>. Acesso em: 21 de março de 2018.
- MELLO, A. A. A.; FERREIRA, W. T. Normatização, regulação e legislação para o teletrabalho. Mathias I, Monteiro A, organizadores. *Gold book–Inovação tecnológica em educação e saúde*. Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, p. 712-20, 2012.
- NOGUEIRA, Arnaldo Mazzei; PATINI, Aline Campos. Trabalho remoto e desafios dos gestores. *RAI Revista de Administração e Inovação*, v. 9, n. 4, p. 121-152, 2012.

---

PAULEEN, David et al. Making sense of mobile technology: The integration of work and private life. Sage Open, v. 5, n. 2, p. 2158244015583859, 2015. Disponível em: <<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/2158244015583859>>. Acesso em: 3 de junho de 2017.

PELLEGRINO, Giuseppina. Discourses on mobility and technological mediation: the texture of ubiquitous interaction. PsychNology Journal, v.5, n.1, p.59-81, 2007. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/bcf9/0c778bae9be31873a94cfce455f5034f295.pdf>>. Acesso em: 3 de junho de 2017.

URRY, John. Mobilities. London: Routledge, 2007.

---

**Relações entre análise de imagens: a descrição como método básico em áreas de estudo transdisciplinares**

**Relationship between image analysis: description as a basic method for study in transdisciplinary areas**

Amanda Regina ROSA<sup>1</sup>

Felipe Sales CRUZ<sup>2</sup>

Cárlida EMERIM<sup>3</sup>

**RESUMO**

O artigo apresenta o resultado inicial de uma pesquisa que objetiva buscar semelhanças e diferenças entre processos metodológicos de áreas distintas que utilizam análise de imagens. Após sistematizar métodos de análise, notou-se a descrição como elemento principal. Aqui, mostra-se uma proposição aplicada ao campo da saúde, que epistemologicamente permitiu afirmar que o procedimento descritivo se repete e pode ser empregado em diferentes objetos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Metodologia; Análise de Imagens; Descrição; Jornalismo; Semiótica Discursiva.

**ABSTRACT**

The article presents the initial result of a survey which aims to seek similarities and differences of methodological processes among different areas that make use of image analysis. After systematizing analysis methods, the description was noticed as the main element. Here, it is presented a proposition applied to the health field, which epistemologically allowed to affirm that the descriptive procedure is repeated and can be used in distinct objects.

**KEYWORDS:** Methodology; Image Analysis; Description; Journalism; Discursive Semiotics.

---

<sup>1</sup> Estudante de Graduação do 6º semestre do Curso de Jornalismo da UFSC; bolsista de Iniciação Científica (PIBIC - CNPq 2017-2018), integrante do GIPTele/UFSC/CNPq. Durante a graduação, já desempenhou a função de monitora da disciplina de Vídeo e Telejornalismo na UFSC. E-mail: [amandarrosa22@gmail.com](mailto:amandarrosa22@gmail.com).

<sup>2</sup> Estudante de Graduação da 8º semestre do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina; bolsista de Iniciação Científica (PIBIC - CNPq 2017-2018), integrante do GIPTele/UFSC/CNPq. Durante a graduação, já desempenhou as funções de monitor do Laboratório de Telejornalismo da UFSC e também de Editor-Chefe no projeto de extensão TJ UFSC: Telejornal Diário da UFSC. E-mail: [fsales27@gmail.com](mailto:fsales27@gmail.com).

<sup>3</sup> Jornalista, Mestre em Semiótica, Doutora em Processos Midiáticos, professora e pesquisadora na Graduação e Pós-graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina; líder do GIPTele/UFSC/CNPq, orientadora da pesquisa. E-mail: [carlida.emerim@ufsc.br](mailto:carlida.emerim@ufsc.br).

## 1. Introdução

As imagens são elementos de expressão e analisá-las vai além do trabalho de reconhecimento do que se pode dimensionar sobre a visualidade, algo apreendido e feito de forma natural pelos indivíduos. Envolve, também, a reflexão crítica e a compreensão de seus significados. Para chegar no entendimento desses significados e sentidos, a análise "comporta uma parte de interpretação, isto é, de reformulação do vocabulário descritivo nos termos de uma hipótese teórica destinada a trazer à luz de certas relações entre os dados observáveis" (ORTIGUES, 1987, *apud* VICENTE, 2000, p.148). Em tempo, por imagem compreende-se, assim como se assume na semiótica visual, "uma unidade de manifestação autossuficiente, como todo de significação, capaz de ser submetido à análise" (GREIMAS; COURTÉS, s/d, p.226).

Assim, pode-se afirmar que a análise de imagem é um processo que busca refletir, compreender, descrever, contextualizar, sob diferentes visões e teorias, com objetivos específicos, aquilo que se está vendo diante dos olhos, podendo partir da estética, da ciência, da religiosidade, da subjetividade, enfim. Essas imagens – sejam estáticas tais como pinturas, fotografias e desenhos; ou em movimento, como animações e vídeos – são formas de expressão visual que estão intensamente presentes na contemporaneidade, sendo utilizadas para transmitir informações sob os mais diversos contextos na sociedade.

Ao direcionar o olhar às imagens, realiza-se uma leitura praticamente natural das mesmas, percebendo-as e entendendo-as em seus sentidos mais objetivos. Contudo, isso não quer dizer que "se esteja compreendendo a mensagem da imagem na qual o motivo pode ter uma significação bem particular, vinculada tanto a seu contexto interno quanto ao de seu surgimento, às expectativas e conhecimentos do receptor" (JOLY, 2010, p.42).

Considerando o *status* e a importância que as imagens têm na sociedade, a análise das mesmas também assume relevância dentro de diversos campos do conhecimento – Moda, *Marketing*, Cinema, Medicina, Odontologia, entre outros – de tal forma que diferentes metodologias vão sendo construídas com bases, propostas e objetivos distintos, mas que muitas vezes se cruzam e apresentam pontos em comum.

Este é o objetivo da pesquisa maior que está sendo desenvolvida e que traz aqui alguns resultados preliminares, focando seu estudo na descrição, pois, a partir da sistematização

---

empreendida ao longo de seis meses se percebeu nos processos diferenciados a recorrência à descrição como um dos elementos fundantes do processo de análise de imagens.

## **2. Apresentação da Pesquisa**

Como já se apontou, propõe-se apresentar alguns resultados da primeira fase de um projeto de pesquisa intitulado “Estudos em Telejornalismo: Linguagem, Tecnologia e Inovação”, coordenado por Emerim (2017-2019)<sup>4</sup>, o qual tem o objetivo geral de desenvolver uma metodologia de análise das imagens jornalísticas televisivas produzidas e distribuídas em diferentes plataformas e, assim, promover aportes que permitam analisar a tecnologia, a linguagem e a inovação em textos televisivos telejornalísticos. Segundo Emerim (2017), os produtos do telejornalismo contemporâneo são híbridos e a difícil delimitação das fronteiras neste tipo de imagem inscrita nas narrativas convergentes e compartilhadas em grande escala por redes sociais pelo mundo obriga os analistas do jornalismo, cada vez mais, a qualificar os aparatos teórico-metodológicos e a aprimorar os procedimentos de análise dessas imagens em movimento (EMERIM, 2017, p.02). Mas nesta etapa inicial, a principal finalidade consistia na revisão bibliográfica e sistemática sobre diferentes propostas metodológicas de análise de imagens utilizadas nas mais diversas áreas do conhecimento, partindo desde a Medicina e Odontologia até chegar ao Jornalismo, considerando a recuperação histórica destas publicações e a sistematização das mesmas. Embora se enfatize neste artigo, como já se apontou, apenas o âmbito dos estudos de imagens no campo da saúde.

## **3. Referencial Teórico-Metodológico**

O referencial teórico metodológico empregado nesta primeira etapa da pesquisa é o de revisão sistemática definida a partir de Sampaio e Mancini (2007) como a técnica de pesquisa que busca, na literatura disponível, as fontes de dados sobre determinado tema e, para isso, estabelece etapas de métodos específicos que buscam informações, analisam criticamente e sintetizam o que foi encontrado. Ainda, segundo Higgins e Green (2011)<sup>5</sup>, este tipo de pesquisa permite reunir o maior número de fontes sobre o tema selecionado. O emprego desta revisão permitiu escolher, para uso no artigo, três exemplos do processo de descrição como base de estudos de análise de imagens. Os autores citados indicam alguns passos para que a revisão sistemática seja eficaz e de qualidade, resultando em efeitos inovadores, propositivos e eficientes para o avanço da pesquisa científica. O processo de base consiste em sete etapas, que podem ser empregadas para o estudo em qualquer área do conhecimento: (1) formulação da pergunta, (2) localização e seleção dos trabalhos/fontes, (3) avaliação crítica dos trabalhos encontrados, (4) coleta e organização dos dados, (5) análise e

apresentação dos dados, (6) interpretação dos dados e (7) revisão e atualização do próprio trabalho revisado. Empregada no âmbito desta pesquisa, a revisão escolheu como pergunta “como é um processo de análise de imagens na área X”, sendo que a área X foi sendo selecionada e inserida como foco principal com aquela que estava em tema no período. Entre as áreas examinadas para este artigo estiveram a da saúde (principalmente aquelas que se utilizavam de imagens para diagnóstico, como as que empregam exames de radiologia, radiografia, ecografia, tomografia, entre outras) e a do Jornalismo, quando se utiliza do cinema, da fotografia e da televisão, ou seja, das plataformas audiovisuais ou televisuais.

A busca por esta literatura e, por consequência, das fontes de dados, ocorreu em duas frentes e foi realizada pelos bolsistas PIBIC no acervo físico da Biblioteca Universitária (BU) do campus central da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e nas bases de dados ofertadas pela Sessão de Periódicos da BU UFSC<sup>6</sup>. Além dessa busca foi realizado um mapeamento, uma sistematização, uma avaliação e uma seleção dos materiais, sob a supervisão da coordenadora da investigação maior, respectivamente, orientadora dos alunos. Na sequência, se estudou os materiais, comparou os processos e se comprovou a descrição como elemento chave na maioria dos processos de análise de imagens estudados.

De posse destes resultados preliminares, empreendeu-se outro processo, trazendo o resultado dessa revisão e articulando com as referências já trabalhadas na pesquisa que vem testando uma proposta de análise de imagens desenvolvida pela pesquisadora principal desde 2004, seguindo as publicações já apresentadas em livros e artigos por Emerim (2012, 2014, 2017). Para chegar nesta proposta de análise, a autora empregou a base da análise semiótica, que parte dos fundadores da Semiótica Discursiva, Hjelmslev e Greimas, mas pontuado mais pela Escola de Paris, desenvolvida pelos estudos greimasianos<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> A pesquisa macro se intitula Estudos em Telejornalismo: Linguagem, Tecnologia e Inovação – Fase 1, com prazo de término em 2019, sob a coordenação da orientadora deste trabalho e que recebeu o aporte de duas bolsas de Iniciação Científica, PIBIC/UFSC/CNPq – 2017-2018.

<sup>5</sup> Higgins e Green são autores muito utilizados no campo da saúde para orientar processos e métodos de pesquisa, principalmente sobre revisão sistemática.

<sup>6</sup> Dois autores deste artigo são Bolsistas de Iniciação Científica, integrantes do PIBIC/UFSC/CNPq (2017-2018) e foram responsáveis por esta catalogação sistematizada.

<sup>7</sup> Tal proposta metodológica vem sendo testada desde 2004 em Trabalhos de Conclusão de Curso, Dissertações e pesquisas de iniciação científica.

Para esta metodologia, Emerim (2012) propõe que o processo de decupagem seja dividido em dois módulos: 1) a decupagem geral, que apresenta a disposição que organiza o texto-programa como um todo, e 2) a decupagem interna, que mostra as partes integrantes deste todo em suas unidades mais profundas e mínimas. Assim, têm-se um percurso que descreve os objetos (textos-programas) e ainda o permite analisar, segundo a autora, por categorias fixas que já foram testadas, como 1) o histórico do programa na emissora; 2) o gênero de que é representante; 3) o formato em que é configurado, considerando: a) sua estrutura; b) as suas chamadas internas e externas; c) o cenário; d) os atores sociais, discursivos e suas funções; e) as temáticas preferenciais; f) o tratamento do tempo. Ao final de todo este processo descritivo e interpretativo, é possível analisar o processo de produção de sentido destes elementos e as relações que estabelecem com outras etapas e processualidades. Para alcançar esta premissa, é necessário, segundo a autora, seguir as seguintes etapas de análise<sup>8</sup>: 1. o objeto (um programa ou episódio) na relação com o espaço midiático no qual está inserido; 2. o objeto (um programa ou episódio) na relação com a emissora responsável pela sua produção; 3. o objeto (um programa ou episódio) na relação com a programação geral da emissora; 4. o objeto (um programa ou episódio) na sua estruturação interna, compreendendo a análise e comparação dos episódios/emissões que o compõem; 5. a análise detalhada de um programa ou episódio (parte escolhida), conforme apresenta Emerim (2012).

Para Emerim, os produtos do telejornalismo são apreendidos como textos telejornalísticos, seguindo os preceitos da semiótica visando manter o nível de análise no âmbito discursivo. Para entender este tipo de texto, é necessário levar em consideração o contexto, suas especificidades bem como sua forma de produção técnica, natureza e meio de produção. Nessa direção, como afirma Emerim, uma metodologia de análise de imagens do telejornalismo não pode ser realizada de forma isolada ao processo midiático que o constitui, qual seja, o dos textos midiáticos, aqueles que habitam o universo da mídia contemporânea.

Dessa forma, demonstra entender a sua processualidade externa, antes de aprofundar na investigação de sua estrutura interna, observando e descrevendo as marcas discursivas que os constituem, ou seja, os elementos constitutivos de seus planos de expressão e plano de conteúdo.

<sup>8</sup> A primeira vez que aparece esta proposta foi na dissertação de Mestrado defendida em 2000, junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, com o título “Muvuca: ensaios sobre o texto televisivo”, de autoria da pesquisadora coordenadora do projeto em estudo, co-autora deste artigo.

Esse processo investigativo é operacionalizado através da técnica da decupagem, advinda da produção de material cinematográfico e videográfico, adaptada para esta metodologia de modo a operacionalizar a descrição de cada cena ou quadro que envolve a produção de um material telejornalístico, ou seja, serve para auxiliar os estudiosos ao ser alçada estrategicamente como ferramenta para o trabalho de análise.

No item a seguir, apresentam-se as comparações que foram possíveis realizar entre o modelo metodológico aplicado na análise de imagens do campo da saúde, para diagnóstico por imagens, e a proposta metodológica com base na Semiótica Discursiva utilizada para análise de imagens em movimento do Jornalismo para telas.

#### 4. Resultados

A escolha da área da saúde (Medicina e Odontologia) como ponto de partida para a comparação com o telejornalismo se dá pelo fato de o campo utilizar uma série de exames de imagem – tal como raio X, tomografia computadorizada, cintilografia, ultrassonografia e ressonância magnética – para emitir ou aprofundar diagnósticos de pacientes.

Tais diagnósticos são realizados a partir das análises dos resultados dos exames, ou seja, imagens. Essas imagens consistem em uma série de códigos, signos, que através da descrição proporcionam variados aspectos físicos que são identificados pelo olhar do médico, o qual os compreende e interpreta.

A radiografia compreende a projeção de imagens tridimensionais em uma superfície bidimensional, causando superposição de estruturas, alteração no formato e dimensões do objeto. Tais fatores devem ser de conhecimento prévio ao interpretar imagens. Alterações patológicas aparecerão somadas às imagens da anatomia normal, o que pode causar confusão na interpretação (ANTONIAZZI; CARVALHO; KOIDE, 2008. p. 195).

A partir de pesquisa em livros da área, foi possível compreender que a metodologia utilizada pela Medicina consiste, basicamente, na descrição das imagens e posterior comparação com o ideal, ou seja, com imagens tidas como ideais. Há uma série de códigos e de imagens pré-estabelecidas com tons de branco, preto, cinza e suas nuances e tonalidades, para imagens de exames radiográficos e computadorizados (sem cor), outros mais específicos com tonalidades, volumes e colorações para exames em cor e métodos de contrastes. No processo de análise, como explica Tommasi (1998), há um método que permite chegar ao diagnóstico que começa com o prognóstico – sintomas e sinais que são examinados e reunidos desde a consulta clínica, etapa definida como *anamnese*<sup>9</sup>, passando

pelo planejamento terapêutico – que faz a análise dos sintomas e dos resultados dos exames realizados e uma interpretação que resulta na escolha das práticas e técnicas a serem empregadas e, por fim, a proervação – estágio de observação periódica até a cura.

Em todas estas etapas deste processo, há uma série de estruturas codificadas que permitem desde a categorização e compreensão do que são sintomas clínicos para as doenças como o que seriam os resultados dos exames, partindo de uma série de elementos que permitem analisar e interpretar essas imagens – do indivíduo que se mostra e suas enfermidades visíveis ou não, aos exames que exibem aquilo que não se pode ver diretamente pelos olhos. Todas estas etapas prescindem da descrição que estabelecem características, em diferentes aspectos, que condicionam este conjunto de elementos a condição de normal ou anormal. Há também neste aspecto a ser considerado a experiência do profissional:

[...] Os médicos, no decorrer de toda a sua vida (e não só na profissional), adquirem milhões de informações que podem ser mobilizadas repentinamente e automaticamente para o diagnóstico, num processamento subliminar do qual a consciência não se dá conta. Mas é um raciocínio tão feito de dados como o consciente (PINTO FILHO *apud* TOMMASI: 1998, p. 13).

Ou seja, a interpretação dessas descrições são atravessadas pelas experiências individuais e coletivas bem como pelos contextos de geração ou de produção dessas evidências. Assim, os médicos observam as descrições detalhadas das imagens consideradas saudáveis (ideais), assim como das que apresentam diversidade daqueles códigos e sistemas estabelecidos e, dessa forma, adquirem o conhecimento necessário para comparar com as imagens de seus pacientes e chegar a um diagnóstico (MOREIRA; PRANDO, 2007). A análise se faz a partir de padrões codificados: tons, dimensões, formas, volumes, entre outros elementos que são sistematizados e servem de apoio ou base para interpretação das imagens. No caso, há conhecimento anatômico por parte do médico, que sabe reconhecer esses padrões nas imagens. “É necessário salientar o que é normal, e suas variações, para reconhecer alguma patologia” (ANTONIAZZI; CARVALHO; KOIDE, 2008, p.195). Nos diferentes manuais observados, o termo semiologia é utilizado para os capítulos que descrevem com maior detalhes e circunstâncias os aspectos do que se queira tratar, seja um exame, um dente,

<sup>9</sup> O termo vem do grego e quer dizer recordar, é quando o paciente explica ao médico tudo o que lhe aconteceu e o que lhe traz ao consultório; o médico refaz o percurso do início do problema até aquele momento.

um comportamento, *etc*, incluindo suas características físicas, morfológicas, historiografia – desenvolvimento (normal e anomalias), estruturas e defeitos. De forma objetiva, o processo empregado para definir estes percursos perpassam pela descrição, pela estruturação desses elementos descritos e pela categorização e análise dessas diferentes descrições. Portanto, como se pode comprovar em Tommasi (1998) e em Stimac e Kelsey (1994), o processo básico de análise de imagens na medicina radiográfica e no diagnóstico de patologia bucal é descritivo, comparativo e interpretativo.

Sendo que, como se mostrou no item anterior, o é também o que se embasa a Semiótica Discursiva, como previsto pela proposta de Emerim (2012) para a análise de imagens em movimento no Jornalismo, ou o Jornalismo para telas. O principal elemento entre eles é a descrição de etapas, objetos, processos e elementos constitutivos. Quanto mais se estrutura a classificação destes dados, mais eficácia vai se concedendo aos resultados analíticos visto que sua efetividade científica é testada em profundidade. Aliás, é o que aponta também Vassallo de Lopes (2010) quando diz que “a descrição faz a ponte entre a fase de observação dos dados e a fase da interpretação e, por isso, combina igualmente em suas operações técnicas e métodos de análise (VASSALO de LOPES, 2010, p. 149). A estudiosa ainda defende que:

Ao reproduzir o fenômeno em seu contexto empírico, a descrição relaciona-o com variáveis que intervêm em sua produção. Este procedimento é obtido operacionalmente por meio dos métodos descritivos, que são métodos “técnicos”, segundo Wolf. Os mais usados na Comunicação são: monográfico, o estudo de caso, o estudo e comunidade, o etnográfico, e o estatístico, o histórico ou documental e a análise de conteúdo (VASSALLO de LOPES, 2010, p. 149-150).

Desta forma, pode-se não só demonstrar a eficácia da descrição nesses processos de análise de imagens como também de sua operacionalidade para diferentes áreas do conhecimento como um elemento fundamental no processo metodológico e que enfatiza a cientificidade da investigação.

## 5. Considerações Finais

Nota-se que o processo de descrição está intensamente presente nesta proposta de análise de texto telejornalístico com base na Semiótica Discursiva. A partir da busca bibliográfica e sistemática empreendida na primeira etapa da pesquisa, que envolveu os campos da Medicina, Odontologia, Psicologia, *Marketing*, Cinema, Moda e Arte, foi possível encontrar aproximações e distanciamentos entre os roteiros ou modelos de análise de imagem já existentes e aplicados.

Embora cada um tenha seus objetivos e suas funcionalidades específicas, a presença da descrição como parâmetro comum em todas as áreas do conhecimento é notável – em algumas propostas metodológicas, como fator principal; em outras, como ponto de partida; mas, em geral, sempre presente em alguma etapa da análise.

É possível estabelecer similaridades entre a análise de imagens no campo do Jornalismo para telas e no da Medicina na medida em que ambos utilizam-se majoritariamente do método descritivo. As análises concentram-se na observação e têm foco em detalhes que podem ser averiguados a partir da descrição. Ademais, após a fase descritiva, as duas metodologias abrem espaço para a interpretação. A diferença está na forma como esta interpretação se dá: enquanto no telejornalismo o empirismo e a subjetividade têm predominância, na Medicina há pouco espaço para tais aspectos. O diagnóstico, interpretação das imagens dos exames, utiliza-se sobretudo de elementos matemáticos e estatísticos, do campo da lógica, visando garantir resultados mais precisos. Porém, a exemplo dos processos empreendidos pelo campo da saúde, pode-se implementar os processos também do Jornalismo, aprimorando cada vez mais as pesquisas e contribuindo para fortalecer a cientificidade do campo da comunicação e do Jornalismo.

## 6. Referências Bibliográficas

ANTONIAZZI, Mônica C. Camargo; CARVALHO, Pedro Luiz de; KOIDE, Cláudia Harumi. **Importância do conhecimento da anatomia radiográfica para a interpretação de patologias ósseas**. RGO - Revista Gaúcha de Odontologia, Brasília, DF, 56.2, 2008. Disponível em: <<http://www.revistargo.com.br/viewarticle.php?id=1151>>. Acesso em: 26 jan. 2018.

EMERIM, Cárlica. **As entrevistas na notícia de televisão**. Florianópolis: Insular, 2012.

EMERIM, Cárlica; CAVENAGHI, Beatriz ; FINGER, Cristiane. **Metodologias de Pesquisa em Telejornalismo**. Sessões do Imaginário (Revista Eletrônica), Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 2-9, 2017. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/28073/15935>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

EMERIM, Cárlica. Telejornalismo e Semiótica Discursiva. In: VIZEU, Alfredo; MELLO, Edna; PORCELLO, Flavio; COUTINHO, Iluska (orgs.). **Telejornalismo em questão**. Florianópolis: Insular, 2014, p. 93-119.

GREIMAS, Algirdas J; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, s/d.

HIGGINS J.P.T.; GREEN, S (editors). **Cochrane Handbook for Systematic Reviews of Interventions Version 5.1.0** [updated March 2011]. The Cochrane Collaboration, 2011. Disponível em: <[www.handbook.cochrane.org](http://www.handbook.cochrane.org)>. Acesso em: 27 jun.2018.

---

JOLY, Martine. **Introdução à análise de imagem**. Tradução Marina Appenzeller. 14. ed. Campinas: Papirus, 2010.

MOREIRA, Fernando A.; PRANDO, Adilson (Ed.). **Fundamentos de radiologia e diagnóstico por imagem**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia. **Introdução à Semiótica**: passo a passo para compreender os signos e a significação. São Paulo: Paulus, 2017.

ORTIGUES, Edmond. Interpretação. IN: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, v. II, pp.218-233 *apud* VICENTE, Tania Aparecida de Souza. **Metodologia da análise de imagens**. In: Revista Contracampo. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Niterói: n. 4, 2000, p. 147-158. Disponível em: <<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/422/209>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

SAMPAIO, R. F.; MANCINI, M.C. **Estudos de Revisão Sistemática**: Um guia para síntese criteriosa da evidência científica. Revista Brasileira de Fisioterapia, São Carlos, v. 11, n.1: 83-89, jan./fev. 2007.

STIMAC, Gary K.; KELSEY, Charles A.. **Introdução ao diagnóstico por imagens**. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1994.

TOMMASI, Antonio Fernando. **Diagnóstico em patologia bucal**. Rio de Janeiro: Pancast, 1998.  
VASSALO de LOPES, Maria Immacolata. **Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Ed. Loyola, 2010.

## DIRETRIZES

A *Revista Brasileira de Iniciação Científica em Comunicação (INICIACOM)* é uma publicação da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, que tem o objetivo de valorizar o trabalho do estudante de cursos da área da Comunicação como pesquisador em formação.

A Intercom retoma a publicação da revista, que será anual, podendo ter edições especiais, por acreditar na importância de garantir oportunidades aos discentes que experenciam ou já experenciaram a participação em projetos de ensino, pesquisa e extensão, em especial em atividades de iniciação científica.

A Iniciacom publica textos inéditos de estudantes de graduação em Comunicação e áreas afins e recém-formados até um ano após a conclusão do curso. Trabalhos apresentados em congressos ou no Intercom Regional podem ser publicados desde que haja uma nota de rodapé indicando as informações sobre o evento onde foi apresentado. Não serão publicados trabalhos apresentados no Intercom Júnior Nacional aprovados para publicação no E-book especial de cada congresso.

A submissão e avaliação dos trabalhos é feita por meio do Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas (SEER), que pode ser acessado no endereço <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/iniciacom/>. A chamada para submissão de novos trabalhos é aberta uma vez ao ano e é divulgada na página da revista no Portal Intercom, no endereço <http://www.portalintercom.org.br/publicacoes/revista-iniciacom/>.

Seguindo as atuais Diretrizes do Movimento de Acesso Público (tanto brasileiro como Internacional), os Direitos Autorais para artigos publicados nesta revista são do autor, com direitos de primeira publicação para a revista. Os artigos, resenhas e notícias aqui publicados são de uso gratuito, podendo ser utilizados em aplicações educacionais e não-comerciais, depositados em um repositório da instituição dos autores docentes, desde que citada a fonte. Os originais não serão devolvidos aos autores.

As opiniões emitidas pelos autores dos artigos são de sua exclusiva responsabilidade. Dúvidas pelo e-mail [iniciacom@intercom.org.br](mailto:iniciacom@intercom.org.br).

---

## NORMAS DE PUBLICAÇÃO

Formatos de textos aceitos para publicação

### 1. Artigos

Os artigos, com extensão de cinco a dez páginas, serão formatados em página A4 e fonte Times New Roman, corpo 12, com entrelinhas de 1,5.

Os textos devem ser formatados de acordo com o template disponível no endereço <http://www.portalintercom.org.br/publicacoes/revista-iniciacom/revista-iniciacom-apresentacao>.

Os textos devem contemplar, além de todas as orientações do template, introdução, apresentação da pesquisa, referencial teórico-metodológico, resultados (parciais ou totais), considerações finais e referências bibliográficas.

Os textos devem ser acompanhados de um resumo, formatado em espaçamento simples, com no máximo 450 caracteres (com espaços), contendo tema, objetivos, metodologia e o principal resultado alcançado. O resumo deve ser seguido de três a cinco palavras-chave. As mesmas especificações valem para os textos de dossiês temáticos.

Os títulos, o resumo e as palavras-chave dos artigos e dos dossiês devem ser acompanhados de versão em inglês.

### 2. Entrevistas

Entrevistas podem ter até dez páginas, com breve texto introdutório a respeito do entrevistado e enfoque em sua atuação acadêmica ou profissional. O restante do conteúdo deve ser disponibilizado em formato de pergunta e resposta. O texto deve ser encaminhado junto com uma foto do pesquisador ou profissional (extensão JPEG, 300 dpi), com a autorização para publicação da imagem e com o crédito do fotógrafo. Solicita-se não colar a foto no arquivo Word, mas anexá-la separadamente.

### 3. Resenha

As resenhas devem ter título próprio, que deve ser diferente do título do livro, referência bibliográfica completa da obra resenhada incluindo o número de páginas e nome/instituição do

autor da resenha. Além disso, a capa do volume resenhado deve ser digitalizada e encaminhada em formato JPEG, 300 dpi, em arquivo separado. A foto não deve ser colada no arquivo Word. Em todos os casos, as colaborações devem conter breve currículo dos autores, de no máximo cinco linhas, e respectivos endereços eletrônicos.