

Revista
IniciaCom

Revista Brasileira de Iniciação Científica
em Comunicação Social

VOL. 10, Nº 2 (2021) - 20ª Edição



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

(e-ISSN: 1980-3494)

VOL. 10, Nº 2 (2021)

A VIGÉSIMA

Fábia Pereira Lima

Apresentamos a Vigésima Edição da Revista Brasileira de Iniciação Científica em Comunicação Social (INICIACOM) que traz onze trabalhos de estudantes em suas incursões pela pesquisa científica e que demonstra o vigor e a multiplicidade de olhares que conformam essa importante área da comunicação social.

Na vertente dos trabalhos que investigam as práticas jornalistas, Thamires de Souza Trindade Silva e Kátia Zanvettor Ferreira, no artigo Análise da reportagem do Fantástico sobre a morte da vereadora Marielle Franco, trazem reflexões sobre a organização simbólica no jornalismo, a partir das categorias Ocultação e Inversão propostas por Abramo (1988), na análise de reportagem do programa Fantástico, em março de 2018, sobre a morte da vereadora Marielle Franco. Em Jornalistas do Vale do Paraíba: um estudo sobre o perfil do profissional em redação, Leonardo Augusto Moraes do Carmo e Kátia Zanvettor Ferreira constroem um perfil dos jornalistas de redação da região do Vale do Paraíba com ênfase na divulgação científica e apontam que o espaço para a editoria ciência na imprensa regional é pequena, dificultando a divulgação científica para a população local. Em Análise: A crítica de arte Jornalística e a agenda cultural em Curitiba, Giovana Lucas analisa se a crítica de arte jornalística tem perdido espaço para a agenda cultural – confundida como um jornalismo de serviço – no contexto curitibano. Temos ainda o trabalho de Amanda Ferreira Medeiros e Vinicius Martins Carrasco de Oliveira, intitulado “Laerte-se” e as potencialidades do documentário jornalístico nas plataformas de *streaming*, que investiga como o produto sugere formas de produção e circulação de conteúdo que, ao ampliar o debate sobre a temática LGBTQ+, potencializa o gênero documentário.

Seguindo a trilha dos estudos interseccionais, Mayara Veillard Reis, em *Real vs. Ficcional: Um estudo sobre a dominação masculina na série The Handmaid's Tale*, analisa como a dominação masculina do contexto ficcional da série se assemelha ao real, através de um recorte de casos presentes em diversos períodos da história. Com o trabalho *A Mulher como Prazer Erótico em The Postman Always Rings Twice*, Júlia Rios Valdez e Mariana Leite observam como os filmes noir representam a mulher através de um olhar masculino dominante. Lucas Nibbering Alves da Silva e Giovanna Mendonça Cozzetti, em *We should all be feminists: o discurso feminista na Moda de Maria Grazia Chiuri para a Dior*, analisam as relações entre moda e a temática do feminismo, a partir de mensagem estampada em camiseta que serve tanto para visibilizar e potencializar reivindicações quanto para a manutenção do *status quo*.

Em *Um Pedaco de Madeira e Aço: um estudo semiótico do quadrinho mudo*, Leonardo Antônio Fróes Cunha e Naiá Sadi Câmara buscam a identificação do percurso gerativo de sentido na referida obra, levantando questões visuais e pessoais do método de leitura. Já Daniela da Costa Nascimento e Danilo Miranda Caetano, em *Utopia e Distopia na Belém de Keoma Calandrini*, abordam as representações da cidade de Belém presentes nas ilustrações cyberpunks do artista visual paraense.

Como contribuição aos estudos sobre comunicação digital, Keise Santos Novaes, no trabalho *Relações trabalhistas na era digital: progresso ou retrocesso?* analisa a atuação dos aplicativos como fonte de renda, a precarização e a falta de regularização do trabalho como grandes dilemas em relação à qualidade de vida dos trabalhadores. Já em *Análise de Redes Sociais no Twitter: a polarização na conversação sobre o caso de Mc Reaça*, Lisandra Miranda nos apresenta uma análise da rede de conversação dos usuários do Twitter, a partir de um caso envolvendo o cantor Mc Reaça, em 2019, e evidencia a polarização da discussão nesta rede social.

No momento em que esta edição é publicada, o Brasil registra a lamentável marca da perda de mais de 460 mil vidas para a covid-19. No enfrentamento da pandemia, para além das medidas de prevenção individuais e coletivas que transformam nossos modos de vida, vemos a dedicação de uma juventude que encontra nos estudos da comunicação uma oportunidade de refletir sobre questões que afetam nossa experiência de vida comum e de transformar criativamente suas angústias em conhecimento. A defesa intransigente pela educação de nossos jovens pesquisadores, como pressuposto para um futuro melhor para nosso país, deve ser uma batalha

de todos e todas. Para cada um que contribuiu para a publicação desta edição da Iniciacom – estudantes, orientadores, pareceristas, editores –, os nossos agradecimentos mais sinceros.

REVISTA INICIACOM - VOL. 10, Nº 2 (2021)

EXPEDIENTE

Editoras

Profa. Dra. Nair Prata (UFOP)

Profa. Dra. Fábيا Pereira Lima (UFMG)

Comissão Editorial

Nair Prata (UFOP): Diretora Científica da Intercom

Fábيا Pereira Lima (UFMG): Diretora Científica Adjunta da Intercom

Felipe Pena (UFF): Diretor Editorial da Intercom

Erick Felinto (UERJ): Diretor Editorial Ajunto da Intercom

Genio Nascimento (UAM): Editor Associado

Flávio Santana (UMESP): Editor/Assistente editorial

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:

IJ01 - JORNALISMO

Coordenador: Hendry Anderson André (UFSC)

Vice-coordenadora: Jemima Bispo (UFJF)

IJ02 - PUBLICIDADE E PROPAGANDA

Coordenadora: Vanessa Cardozo Brandão (UFMG)

Vice-coordenador: Sergio dos Santos Clemente Junior (USP)

IJ03 - RELAÇÕES PÚBLICAS E COMUNICAÇÃO ORGANIZACIONAL

Coordenador: Diego Wander Santos da Silva (PUCRS)

Vice-coordenadora: Caroline Delevati Colpo (UFPB)

IJ04 - COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL

Coordenadora: Katia de Lourdes Fraga (UFV)

Vice-coordenador: José Tarcísio da Silva Oliveira Filho (UFRR)

IJ05 - COMUNICAÇÃO MULTIMÍDIA

Coordenadora: Mayra Fernanda Ferreira (Unesp)

Vice-coordenador: Luana Ellen de Sales Inocêncio (UFF)

IJ06 - INTERFACES COMUNICACIONAIS

Coordenador: Dario Brito Rocha Júnior (Unicap)

Vice-coordenador: Vinicius Ferreira Ribeiro Cordão (UFRJ)

IJ07 - COMUNICAÇÃO, ESPAÇO E CIDADANIA

Coordenadora: Suzana Cunha Lopes (UFPA)

Vice-coordenadora: Paula Coruja da Fonseca (UFRGS)

IJ08 - ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO

Coordenador: Allysson Viana Martins (Unir)

Vice-coordenadora: Juliana Fernandes Teixeira (UFPI)

Nair Prata (UFOP): Diretora Científica da Intercom

Fábia Pereira Lima (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

Secretaria Editorial

Maria do Carmo Barbosa e Genio Nascimento

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

ARTIGOS

Análise da reportagem do Fantástico sobre a morte da vereadora Marielle Franco

Analysis of Fantástico's report on the death of councilwoman

Thamires de Souza Trindade SILVA¹

Kátia Zanvettor FERREIRA²

RESUMO

Este artigo apresenta os resultados iniciais de uma investigação de iniciação científica que tem como objetivo refletir sobre a organização simbólica no jornalismo. Neste trabalho fizemos uma análise discursiva e buscamos verificar, a partir das categorias Ocultação e Inversão propostas por Abramo (1988), como padrões de manipulação estão presentes na narrativa jornalística. O recorte deste trabalho será a análise da reportagem do programa Fantástico em março de 2018, sobre a morte da vereadora Marielle Franco.

PALAVRAS-CHAVE: Reportagem; Manipulação; Marielle Franco; Crime; Caso.

ABSTRACT

This article presents the initial results of an undergraduate research that aims to reflect on the symbolic organization in journalism. In this work we seek to verify, from the Occult and Inversion categories proposed by Abramo (1988), as patterns of manipulation are present in the journalistic narrative. The clipping of this work will be the analysis of the report of the program "Fantastic" in March 2018, on the death of councilwoman Marielle Franco.

KEYWORDS: Reporting; Manipulation; Marielle Franco; Crime; Case.

INTRODUÇÃO

No dia 14 de março de 2018 a vereadora Marielle Franco, do partido PSOL, foi assassinada no centro do Rio de Janeiro. Ela foi atingida por tiros dentro de um carro, no banco de trás de seu motorista Anderson Gomes, que também foi executado. Neste dia, a vereadora fez parte de um evento sobre a participação e oportunidades para mulheres negras na política.

¹ Estudante do Curso de Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade do Vale do Paraíba; Integrante do Grupo de Pesquisa e Estudo em Comunicação (Labcom-Univap); e-mail: thamiressjc@hotmail.com

² Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Comunicação Social – Jornalismo da Universidade do Vale do Paraíba (Univap). Coordenadora do Grupo de Pesquisa e Estudo em Comunicação (Labcom-Univap), e-mail: katia.zanvettor@gmail.com

A sua morte provocou comoção, manifestações, críticas e debates. Defensora dos direitos humanos, Marielle era relatora da comissão da Câmara dos Vereadores que fiscaliza a atuação da intervenção federal nas favelas.

A morte da vereadora teve uma grande repercussão nas mídias sociais, nacionalmente e internacionalmente, por ser um caso em que as motivações não foram esclarecidas prontamente. Por ter relação com interesses políticos, sua morte também mereceu uma cobertura especial da mídia nacional. Jornais, revistas, rádios e demais veículos de comunicação fizeram ampla divulgação do caso.

Nesta pesquisa, que ainda está em andamento, pretende-se refletir sobre a organização simbólica do jornalismo de temas sociais de grande relevância, tal qual o assassinato da vereadora Marielle, a partir de uma perspectiva discursiva. A metodologia utilizada parte da análise do discurso feita sob a ótica dos livros *Discursos da Mídia*, de Patrick Charaudeau (2013), e *Padrões de manipulação na grande imprensa* de Perseu Abramo (1988), além de autores ligados à linha francesa da análise do discurso, como Foucault (2014). Para análise da reportagem, foram usados os padrões de Ocultação e Inversão, assim como a perspectiva da influência da mídia na formação da opinião pública.

Tentamos, então, neste trabalho, desenvolver um esforço analítico da significação discursiva produzida sobre o acontecimento no espaço jornalístico, compreendendo que ela é resultante de dois componentes: o linguístico e o situacional.

A significação discursiva, pode-se afirmar, é uma resultante. Uma resultante de dois componentes dos quais um pode ser denominado linguístico, já que opera no material verbal (a língua) (...) e outro, situacional, já que opera no material psicossocial, testemunha dos comportamentos humanos... (CHARAUDEAU, 2008, p. 6)

Particularmente, escolhemos como recorte de análise a reportagem especial na principal revista eletrônica veiculada em cadeia nacional, o programa Fantástico, exibido aos domingos na emissora de televisão *Rede Globo*. Ao assistir a reportagem pode-se acreditar que é uma matéria que presta homenagens a alguém que lutava por direitos iguais para todos, entretanto, a análise na perspectiva discursiva demonstra padrões que fogem dessa percepção inicial.

Logo, o objetivo central deste trabalho é refletir sobre o papel da mídia na sociedade, especialmente quanto ao impacto da cobertura de acontecimentos de grande relevância social, visto que a forma como um acontecimento é noticiado e transmitido para uma população pode influenciar no modo de enxergar e interpretar os fatos.

De acordo com Foucault (2014), a sociedade é enquadrada sob uma ordem discursiva, a qual é composta por normas e instituições que os indivíduos devem seguir. Assim, partiremos do pressuposto de que a mídia compõe esse rol de instituições sociais que organizam a ordem discursiva da contemporaneidade. Assim, será discutida também a forma como a mídia se assegura desse discurso, a fim de compreender como essa reportagem se enquadra neste conceito.

METODOLOGIA

O percurso metodológico parte da análise do discurso, particularmente, aquela da perspectiva da análise discursiva francesa. Neste sentido, significa entender que o nosso objeto se constitui na intertextualidade. “A significação discursiva só será possível se levarmos em conta o (a) material verbal e (b) o material psicossocial” (MACHADO; MELLO, 2004).

Traremos então para a nossa análise, a partir de Charaudeau (2013), uma estratégia de construção analítica de como os discursos se organizam. Para o desenvolvimento: 1) o saber (conjunto de crenças partilhadas); 2) poder (como os indivíduos participam das diferentes relações de poder na sociedade); e 3) lugar de palavra (o quanto o sujeito do discurso participa da encenação discursiva).

Para Patrick Charaudeau (2015), vivemos um mundo de máscaras e como existem várias, diversas identidades são factíveis. Nessa direção, o disfarce, que nem sempre se refere a uma imagem falsa/enganosa, mas a uma imagem/interpretação, é o que constitui a nossa presença e a nossa relação com o outro. Sempre no que é dito, diz Charaudeau (2015), haverá o que não é dito, que também é dito, mesmo sem ser percebido (TELES, 2017).

Para colaborar com essas reflexões e, especialmente, para entender o espaço de saber, poder e palavra da mídia, traremos os pressupostos de Abramo (1988). Por fim, para refletir sobre nosso objetivo final: a construção de sentido na mídia, a partir da análise de discurso.

Charaudeau (2013, p. 242) afirma que o “acontecimento em estado bruto sofre uma série de transformações - construções desde o seu surgimento”. Além disso, passa por uma “série de filtros construtores de sentidos” (CHARAUDEAU, 2013, p. 242). Dessa forma, vamos observar e estudar como a reportagem do Fantástico faz esses filtros de construção de sentido, junto aos padrões de manipulação encontrados.

PADRÃO DE OCULTAÇÃO E INVERSÃO E A ORDEM SIMBÓLICA NO JORNALISMO

O jornal e o jornalismo é um modo de seleção do mundo. Para Charaudeau (2013), é possível a partir de um ponto de vista empírico analisar a mídia a partir de duas lógicas: a econômica e a simbólica. A primeira lógica estaria relacionada ao fato de que toda empresa midiática atua para fabricar um produto e ocupar um lugar dentro da ordem de trocas capitalistas, e, a segunda lógica é a “que faz com que todo organismo de informação tenha por vocação participar da construção da opinião pública” (CHARAUDEAU, 2013, p. 21).

De acordo com Charaudeau (2013), a relação da produção e recepção das informações não tem uma troca, visto que as pessoas interpretam sem poder interpelar sobre o que está sendo informado. “Por mais que as mídias recorram a técnicas ditas interativas, não há diálogo e troca, somente o seu simulacro” (CHARAUDEAU, 2013, p. 124).

Ademais, Charaudeau (2013) também afirma que a mídia não traz um contexto histórico para aquilo que está sendo discutido. A urgência que se tem para noticiar algo traz um vazio, que é preenchido por outra urgência.

O discurso das mídias se fundamenta no presente de atualidade, e é a partir desse ponto de referência absoluto que elas olham timidamente para ontem e para amanhã, sem poder dizer muita coisa a respeito. Não raro fazem o que o meio profissional chama de perspectivação, que não pode trazer, no entanto, explicações históricas. Assim sendo, pode-se dizer que o discurso de

informação midiático tem um caráter fundamentalmente a-histórico (CHARAUDEAU, 2013, p. 134).

Neste trabalho, nos interessa especialmente olhar para essa ordem simbólica e como, nesta reportagem, a *Rede Globo* organizou sua pauta de modo a fazer prevalecer sua narrativa, construindo um sentido para o acontecimento e participando assim da construção da opinião pública do caso Marielle. Um dos processos dos quais essa lógica simbólica depende é o de ocultação e o de seleção dos acontecimentos.

No rádio e na televisão, a notícia se reparte no tempo e, por isso, é inserida e hierarquizada numa certa unidade temporal, marcada pelo número de vezes que aparece, pela ordem de aparição (começo, meio, fim do jornal) e pelo tempo de palavra ou de imagem que lhe é dedicado (CHARAUDEAU, 2013, 147).

A reportagem feita pelo Fantástico será abordada a partir da ideia acima, a fim de compreender os seus critérios utilizados na montagem do conteúdo transmitido.

Abramo (1988) foi jornalista e editor de educação durante um longo tempo no jornal *Folha de São Paulo*. Nesta obra, ela usa da sua vivência no meio para discutir aspectos importantes do processo ideológico no trabalho jornalístico (ABRAMO, 1988). Assim como Charaudeau (2013), Abramo (1988) também pontua a seleção dos fatos a partir do que a mídia vai mostrar, ou seja, a hierarquização dos fatos com base nos padrões de manipulação, pois o que a imprensa apresenta às pessoas tem relação com a realidade, entretanto é uma relação indireta. “É uma referência indireta à realidade, mas que distorce a realidade. Tudo se passa como se a imprensa se referisse à realidade apenas para apresentar outra realidade, irreal, que é a contrafação da realidade real” (ABRAMO, 2006).

Não é que a mídia manipula propositalmente ou sorrateiramente em função de um interesse escuso. A manipulação faz parte do ato intrínseco de fazer notícia, pois por ter um espaço limitado, um público limitado e uma forma limitada é preciso admitir a existência de processos de ocultação de acontecimentos e de seleção. Entender tais processos é fundamental e diz muito sobre a composição de sentidos midiáticos. O padrão de ocultação, segundo Perseu Abramo (1988, p. 40)

É o padrão que se refere à ausência e à presença dos fatos reais na produção da imprensa. Não se trata, evidentemente, de fruto do desconhecimento, e nem mesmo de mera omissão diante do real. É, ao contrário, um deliberado silêncio militante sobre determinados fatos da realidade. Esse é um padrão que opera nos antecedentes, nas preliminares da busca da informação. Isto é, no “momento” das decisões de planejamento da edição, da programação ou da matéria particular daquilo que na imprensa geralmente se chama de pauta.

A *Rede Globo* seleciona o que será ou não mostrado e exposto ao público, assim, no caso da reportagem do Fantástico, todos os fatos não são exibidos. Essa perspectiva tem conexão com a abordagem de hierarquização de Charaudeau (2013). “*As mídias não transmitem o que ocorre na realidade social, elas impõem o que constroem do espaço público*” (CHARAUDEAU, 2013, p. 19). Assim, é notório que a reportagem não apresenta todos os fatos e acontecimentos políticos de Marielle. Charaudeau (2013, p. 232) aponta que a televisão é um gênero que tem “o propósito de dar conta do mundo dos fenômenos, só consegue dar conta de seu próprio imaginário, aquele no qual se encontra o telespectador como alvo construído à sua imagem. O que a televisão consegue fazer é nos oferecer seu próprio espelho”.

Já o padrão de inversão “opera o reordenamento das partes, a troca de lugares e de importância dessas partes, a substituição de umas por outras e prossegue, assim, com a destruição da realidade original e a criação artificial da outra realidade” (ABRAMO, 2006). A reportagem decide mostrar qual será o valor e a ordem dos fatos. Esse padrão também tem conexão com a teoria proposta por Charaudeau (2013, p. 147), afinal tanto no rádio quanto na televisão a notícia é repartida no tempo e por isso inserida e hierarquizada numa “unidade temporal, marcada pelo número de vezes que aparece, pela ordem de aparição (começo, meio, fim do jornal) e pelo tempo de palavra ou imagem que lhe é dedicado”.

ANÁLISE DOS RESULTADOS

A reportagem do Fantástico se inicia com um vídeo de Marielle Franco na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, no dia 8 de março de 2017, fazendo uma chamada com o nome de mulheres brasileiras que foram mortas. Logo após, o programa mostra pessoas em luto e

mobilizadas, pelas ruas, que, como forma de protesto e homenagem, também faziam uma “chamada” com o nome de Marielle.

Para dar continuidade à matéria, a repórter Renata Ceribelli faz uma entrevista com a assessora de Marielle, única sobrevivente do ataque. A entrevista não expõe o nome e o rosto da assessora, a pedido da própria entrevistada. Ela conta como era a sua rotina junto de Marielle, e também detalhes do ataque contra a vereadora e seu motorista. Em seguida, a reportagem exhibe os vídeos da câmera de segurança, na rua em que o carro do motorista Anderson estava estacionado. O comentarista de segurança da emissora *Globo*, Fernando Veloso, analisa e discute detalhes das cenas.

Após descrever a parte criminal do assassinato, a reportagem traz a definição de direitos humanos. Para dar significado ao termo, há uma fala de Margarida Pressburger, da Comissão de Direitos Humanos da OAB (Ordem dos Advogados do Brasil), ela afirma que “Direitos Humanos é tudo. É tudo que se resume à dignidade. É tudo igualdade, é paridade. Somos todos iguais e todos temos os mesmos direitos” (APÓS ASSASSINATO..., 2018). Em seguida, a reportagem mostra a origem desses direitos, trazendo as definições dos artigos I, II e III da Declaração dos Direitos Humanos e expõe que a vereadora lutava por eles. Então, a reportagem passa para os relatos e comentários de pessoas próximas à Marielle. Dentre eles, Roberta Calábria, do Movimento Mães e Crias na Luta, Marcelo Freixo (deputado estadual PSOL-RJ), Tainá de Paula (arquiteta, urbanista e membro da #PartidA, movimento feminista que busca fortalecer mulheres na política) e Aline Lourena (cineasta). Esses personagens, fontes primárias da reportagem, considerando sua relação de proximidade com a vereadora assassinada, falaram sobre a forma como Marielle conduzia suas ações pessoais e políticas e a conexão entre essas ações.

Prosseguindo na parte de relatos, a apresentadora Poliana Abritta conversa com Ágatha Arnaus, a viúva do motorista Anderson Gomes.

Em seguida, a reportagem aborda a representação oficial no CNJ (Conselho Nacional de Justiça) e ação do partido político PSOL (Partido Socialismo e Liberdade) contra a desembargadora do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, Marília Castro Neves, a qual publicou informações falsas sobre Marielle Franco, assim como a denúncia contra o deputado Alberto Fraga, feita ao Conselho de Ética, devido a postagens contra a vereadora.

A matéria apresenta as postagens feitas por Marília e Alberto para falar sobre difamação e calúnia. O presidente da OAB (Ordem dos Advogados do Brasil), Felipe Santa Cruz, fala sobre a relevância de divulgar acontecimentos sem verificar a veracidade desses e como isso pode se tornar um crime.

Dando continuidade às entrevistas, a repórter Renata Ceribelli conversa com familiares e a namorada de Marielle. Seus pais falam sobre como estão lidando com a morte da vereadora.

A primeira parte da reportagem é dedicada ao crime e a assessora da vítima conta, sob seu ponto de vista, como tudo aconteceu. Para trazer a “imagem” ao telespectador, o Fantástico exhibe os vídeos e imagens da câmera de segurança do local onde a vereadora estava minutos antes de ser assassinada. Essa parte da reportagem, feita por Sônia Bridi e Eduardo Faustini, traz suposições e deduções sobre “possíveis” perseguições, horários e movimentos do crime.

Consideramos que toda essa primeira parte da organização da reportagem está articulada com os elementos interdiscursivos de saber e poder apontados por CHARAUDEAU, (apud Teles, 2017). Para constituir seu discurso em torno do saber, a reportagem faz uso de uma série de informações compartilhadas: relatos de fontes próximas ao acontecimento, imagens do acontecimento e trechos de mensagens em redes sociais. Por outro lado, traz elementos fundamentais para constituição simbólica em torno do poder como: a fala da ONU, da OAB e do CNJ.

Na segunda parte da entrevista, focada na trajetória pessoal e política de Marielle, a reportagem retoma a definição de “direitos humanos”. Consideramos que, nessa etapa, é o momento em que a reportagem poderia usar o recurso nomeado por Charaudeau (2006) como Lugar de palavra. Considerando que a vereadora, sua morte e as razões dela são o centro dos acontecimentos, aqui seria o momento para dar lugar a quem era Marielle, deixá-la falar por meio de sua trajetória.

Essa segunda parte da reportagem se inicia com o questionamento “O que são direitos humanos?” e traz a resposta de três pessoas entrevistadas na rua. Após as respostas, a pergunta é feita novamente e traz a definição de Margarida Pressburger, da Comissão de Direitos Humanos do IAB. Logo após essa fala, a reportagem afirma que:

A Declaração Universal dos Direitos Humanos foi proclamada numa assembleia geral da ONU, em 1948. Todos os membros, incluindo o Brasil, aderiram ao texto que diz: ‘Todos nascem livres e iguais em dignidade e direitos, e devem agir em relação uns aos outros com espírito de fraternidade. Todo ser humano tem direitos, sem distinção de qualquer espécie, seja de raça, cor, sexo, língua, religião ou qualquer outra condição. Todo ser humano tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal. “Marielle defendia esses direitos” (APÓS ASSASSINATO..., 2018).

Marielle ficou conhecida pela atuação com os direitos humanos, porém o foco central de sua luta era, principalmente, pelos direitos de grupos de mulheres marginalizadas: negras, lésbicas e bissexuais. Ao não falar dessa especificidade da luta da vereadora, cria um efeito de fragmentação.

A reportagem escolhe falar de Direitos Humanos em termos mais gerais, e, devido a essa seleção, inevitavelmente fatos acabam sendo ocultados e fragmentados. Somado a isso, a matéria escolheu cobrir a morte da vereadora priorizando relatos de ordem emocional, recuperando pouco a trajetória política e os discursos críticos de cunho social que ela tinha. Nesse aspecto, além de não permitir o lugar de palavra, o processo de organização dos sentidos jornalísticos lembra os processos de seleção, ocultação e fragmentação dos fatos a qual nos alerta Abramo (1988), e que, para o autor, pode provocar mais desentendimento do que compreensão sobre os acontecimentos.

De acordo com Abramo (1988, p. 44), o padrão da inversão se caracteriza como a fragmentação dos aspectos, os quais não são contextualizados, e

opera o reordenamento das partes, a troca de lugares e de importância dessas partes, a substituição de umas por outras e prossegue, assim, com a destruição da realidade original e a criação artificial da outra realidade. É um padrão que opera tanto no planejamento quanto na coleta e transcrição das informações, mas que tem seu reinado por excelência no momento da preparação e da apresentação final, ou da edição, de cada matéria ou conjunto de matéria.

Consideramos que, pela lógica da trajetória de Marielle, que pode ser vista em uma entrevista sua concedida ao Instituto Update, em 2017 sua prioridade política passa pela luta com mulheres periféricas e negras (A VOZ..., 2019). Ao não dar prioridade a esse acontecimento,

ao inverter os fatos, deixando de exibir suas principais reivindicações, o padrão de inversão fica evidente na reportagem.

Marielle lutava contra o abuso de poder, dos homens, policiais brancos organizados em milícias, que adentravam o morro e matavam pessoas da sua comunidade, pobres, negros e marginalizados. Essas eram algumas das bandeiras levantadas por ela, embate esse que vai além do discurso de “direitos humanos” priorizado pelo Fantástico. Ao não falar dos seus atos, a reportagem não prioriza o que, para a personagem central do acontecimento, era prioridade, ou seja, sua luta política. Por isso, nos parece estar em operação o padrão de ocultação que, como nos lembra Abramo (1988, p. 41) é “decisivo e definitivo na manipulação da realidade: tomada a decisão de que um fato ‘não é jornalístico’, não há a menor chance de que o leitor tome conhecimento de sua existência, por meio da imprensa”.

Assim, o programa faz um processo de seleção, ocultação e fragmentação dos acontecimentos para colaborar com a organização simbólica de um discurso de tragédia diante da morte da vereadora. Participa da comoção da opinião pública, porém, não cumpre uma função importante do jornalismo que seria o de apresentar uma pluralidade de pontos de vista para ampliar o escopo crítico e possibilitar novas frentes de abordagem do senso comum. A vereadora era ativista e tinha princípios políticos que incomodavam, até mesmo à emissora. Em uma passagem afirma-se que ela apresentou mais de 20 projetos de leis, porém nenhum é citado ou exemplificado.

Ao se atentar ao formato da reportagem e como ela decorre é perceptível a utilização de padrões de manipulação.

[...] tudo se passa como se a imprensa se referisse à realidade apenas para apresentar outra realidade, irreal, que é a contrafação da realidade real. É uma realidade artificial, não-real, irreal, criada e desenvolvida pela imprensa e apresentada no lugar da realidade real” (ABRAMO, 1988, p. 39-40).

O padrão de fragmentação, eliminando fatos considerados não-jornalísticos “o todo real é estilhaçado, despedaçado, fragmentado em milhões de minúsculos fatos particularizados” (ABRAMO, 1988, p. 42) está presente nos momentos em que a globo não revela as causas pelas quais Marielle lutava, os movimentos em que era engajada e que era contra a intervenção militar

na cidade do Rio de Janeiro, autorizada pelo presidente Michel Temer. Seguindo o padrão de inversão por trazer o sofrimento das famílias como o foco principal da matéria e não seu trabalho, eles trazem opiniões que tomam mais destaques que as informações sobre o caso.

O sofrimento das famílias e dos amigos nos depoimentos sobre Anderson e Marielle fazem os telespectadores partilharem a dor das pessoas próximas a eles. A luta da vereadora, que ocasionou sua morte, foi deixada em segundo plano; os reais motivos foram encobertos em meio às lágrimas dos depoimentos.

Por fim, a partir das análises, consideramos que é possível inferir que está correta a afirmação de Charaudeau sobre como a informação no universo midiático é construída. Ou seja, ela não é o reflexo do que acontece na sociedade, mas sim a construção a partir do acontecimento. Podemos dizer, então, que o discurso jornalístico opera construindo, a partir da realidade, um novo sentido simbólico sobre os acontecimentos. A reportagem do Fantástico, ao construir o relato sobre a morte de Marielle, criou um universo sobre ela de acordo com o que a própria instituição jornalística considera pertinente ou não para a organização dos sentidos do acontecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo tornou perceptível que, para constituir o seu discurso simbólico, a reportagem está estruturada dentro de critérios interdiscursivos de saber e poder e, ainda, para organizar o lugar de palavra se faz uso de padrões que ocultam, selecionam e fragmentam a realidade, criando sua própria versão do acontecimento.

A reportagem descontextualiza as lutas da vereadora Marielle Franco, focando no sofrimento das famílias, em seu estilo de vida, sua intimidade e desviando o olhar de quem assistiu o programa das suas causas, bandeiras e dos seus últimos passos de enfrentamento contra a política do governo do Rio de Janeiro. É importante observar que não está em questão aqui se as escolhas de inversão, ocultadas, foram intencionais ou não. O que nos interessa entender é como, no processo discursivo, se dá o efeito simbólico da mídia.

Esperamos, na sequência desta investigação, continuar com as análises dos textos jornalísticos sobre a morte de Marielle, trazendo para estudo outros veículos de comunicação.

Nosso maior interesse é compreender a significação discursiva produzida sobre o acontecimento no espaço jornalístico.

REFERÊNCIAS

A VOZ de Marielle Franco. **Instituto Update**, 12 mar. 2019. Disponível em: <https://www.institutoupdate.org.br/2019/03/12/a-voz-de-marielle-franco/>. Acesso em: 09 abril 2021.

ABRAMO, P. **Padrões de manipulação na grande imprensa**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1988.

ABRAMO, P. Significado político da manipulação na grande imprensa. **Fundação Perseu Abramo**, São Paulo, 03 mar. 2006. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/csbn/significado-politico-da-manipulacao-na-grande-imprensa/>. Acesso em: 01 abril 2018.

APÓS ASSASSINATO de Marielle, vereadora é atacada na internet. **Fantástico**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 18 mar. 2018. Programa de TV.

CHARAUDEAU, P. **Discurso político**. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, P. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, P. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2013.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 24. ed. São Paulo: Loyola, 2014.

MACHADO, I. L.; MELLO, R. **Gêneros: reflexões em análise do discurso**. Belo Horizonte: Edições NAD/FALE/UFMG, 2004

TELES, T. R. Discurso, Análise do Discurso e Discurso Político: ponderações conceituais. **Estação Científica**, Macapá, v.7, n.1, p.33-48, jan./abril.2017.

**Jornalistas do Vale do Paraíba:
um estudo sobre o perfil do profissional em redação**

**Journalists from Vale do Paraíba:
a study on the profile of the professional in newsroom**

Leonardo Augusto Moraes do CARMO³
Kátia Zanvettor FERREIRA⁴

RESUMO

Este artigo tem como finalidade apresentar o perfil dos jornalistas de redação da região do Vale do Paraíba com ênfase na divulgação científica. A pesquisa traz resultados preliminares de um trabalho de iniciação científica em andamento, que tem apoio pela CNPq, por meio da bolsa Pibic. Como percurso metodológico, foram aplicados questionários a jornalistas de diferentes veículos de comunicação da região. Concluímos que a maioria dos profissionais trabalharam ou tem conhecimento sobre jornalismo científico, porém o espaço para a editoria ciência na imprensa regional é pequena, dificultando a divulgação científica para a população local.

PALAVRAS-CHAVE: Jornalismo Científico; Perfil dos Jornalistas; Vale do Paraíba; Imprensa; Divulgação Científica.

ABSTRACT

This article aims to present the profile of newsroom journalists from the Vale do Paraíba region. The research brings preliminary results of an ongoing scientific initiation work, which is supported by CNPq, through the Pibic scholarship. A questionnaire was applied as a methodology, obtaining 22 responses from journalists. We conclude that the majority of professionals worked or have knowledge about scientific journalism, but the space for science editorial in the regional press is small, making it difficult to disseminate science to the local population.

KEYWORDS: Scientific Journalism; Profile of Journalists; Vale do Paraíba; Press; Scientific Divuligation.

³ Estudante do 5º semestre do curso de Comunicação Social - Jornalismo da Universidade do Vale do Paraíba (Univap) e pesquisador do Grupo de Pesquisa e Estudo em Comunicação (Labcom-Univap); e-mail: leonardo.amc@outlook.com

⁴ Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Comunicação Social – Jornalismo da Universidade do Vale da Paraíba (Univap). Coordenadora do Grupo de Pesquisa e Estudo em Comunicação (Labcom-Univap), e-mail: katia.zanvettor@gmail.com

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa apresenta um estudo sobre o perfil dos jornalistas em redação na região do Vale do Paraíba, estado de São Paulo. O levantamento em questão é resultado preliminar de um projeto de pesquisa de iniciação científica em comunicação que tem como objetivo final analisar de que forma a ciência está presente na imprensa regional, visto que na região do Vale do Paraíba se concentram inúmeras instituições de pesquisa e desenvolvimento. Este projeto tem apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por meio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), que intitula-se “Imprensa e CT&I no Vale do Paraíba: divulgação científica nos veículos comunicacionais local”, desenvolvido pelo Laboratório de Pesquisas em Comunicação, da Universidade do Vale do Paraíba (LabCom-Univap).

Para compreender se a Ciência, Tecnologia e Inovação (CT&I) estão inseridas na imprensa da região do Vale do Paraíba, ou de que maneira ela está sendo transmitida, buscamos investigar se os profissionais de redação já tiveram algum tipo de contato com o jornalismo científico no processo de formação inicial e continuada.

A autora Zamboni (2001), atribui o conceito de difusão científica a Bueno (1984), que aponta um gênero que se ramifica em divulgação científica, disseminação científica e jornalismo científico. Por divulgação científica entende-se o compartilhamento do conhecimento científico, como em aulas de ciência, livros didáticos, folhetos. Nele cabe também o jornalismo científico, pelo seu papel de divulgador por meio da comunicação. A disseminação científica é a circulação de informações por especialistas através de revistas especializadas para os profissionais, ou seja, a difusão as informações de forma restrita ao campo científico (ZAMBONI, 2001).

Ainda para Zamboni (2001, p. 34), apesar do processo evolutivo do conhecimento científico com base em publicações e reuniões, isto é, “anunciar resultados, ouvir críticas, submeter a julgamentos”, os discursos científicos estão em ambientes restritos ligados a profissionais que conversam com intrapares. “O discurso científico tem sua circulação restrita a um domínio sociocultural que se circunscreve a instituições e indivíduos previamente autorizados” (ZAMBONI, 2001, p. 40).

Nesta pesquisa, buscamos analisar o perfil do jornalista em redação e compreender não apenas a proximidade dele com a ciência, mas também quem são estes profissionais de imprensa e como estão inseridos profissionalmente nas redações do Vale do Paraíba.

O jornalista de ciência que faz o jornalismo científico pode ser um agente facilitador na construção da cidadania, isto é, divulgar o desenvolvimento da CT&I que está ligado às atividades socioeconômicas e políticas de um país e à melhoria da qualidade de vida (OLIVEIRA, 2002, p. 13-15).

METODOLOGIA

Iniciamos esta pesquisa com um levantamento bibliográfico sobre a divulgação científica e o jornalismo científico. Os materiais utilizados como referencial metodológico foram os livros *Cientistas, Jornalistas e a Divulgação Científica*, da autora Lilian Márcia Simões Zamboni (2001), *Jornalismo Científico*, de Fabíola de Oliveira (2002), e *Ciência e Público: caminhos da divulgação científica no Brasil*, de Castro Moreira e Luisa Massarini (2002).

Após o levantamento bibliográfico, pesquisamos as redações da região que fazem a área de cobertura jornalística em todo o Vale do Paraíba, a fim de obter resultados mais precisos sobre o perfil dos jornalistas para, posteriormente, compreender suas percepções em relação a CT&I. Assim, construímos um questionário com o objetivo de analisar o perfil e o currículo destes profissionais com ênfase final no segmento da ciência.

Os critérios de execução do questionário tiveram como referência os tópicos da Pesquisa “Quem é o jornalista brasileiro? Perfil da profissão no país”⁵, realizada em 2012 com mais de 2.713 jornalistas brasileiros, que buscou traçar um panorama profissional: idade, sexo, etnia, formação, qualidade de trabalho, salário, meio de comunicação em que trabalham. Estas

⁵ A pesquisa foi realizada pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em convênio com a Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ) e recebeu apoio do Fórum Nacional de Professores de Jornalismo (FNPJ) e da Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor).

questões nos guiaram a produzir o um questionário próprio no contexto regional com encaminhamento para o segmento da ciência.

O questionário foi desenvolvido na plataforma *Google Forms* e contou com 22 perguntas separadas em três categorias. Para aplicação e execução do questionário, a fim coletar o maior número possível de jornalistas em redação, primeiro foi necessário um contato por telefone com as redações para encaminhar os questionários, seja por e-mail ou telefone. Os dados coletados são de jornalistas que atuam nas redações dos seguintes veículos de comunicação: *O Vale* (portal de notícias e jornal impresso), *G1 Vale do Paraíba e Região* (portal de notícias), *Meon* (Portal de Notícias), *Vanguarda Tv* (emissora afiliada da Rede Globo), *Record Tv Vale* (emissora afiliada da Rede Record), *Tv Band Vale*. O processo de execução de aplicação e retorno dos jornalistas compreendeu os meses de novembro de 2019 a janeiro de 2020.

Iniciamos apurando quem são os jornalistas a partir de questões como gênero, faixa etária, etnia, relacionamento, núcleo familiar. Logo depois passamos a investigar a maneira como os profissionais estão inseridos no mercado de comunicação da região, a fim de analisar formação acadêmica, experiência profissional, atuação, faixa salarial, carga horária e contrato de trabalho. No encerramento do questionário levantamos perguntas sobre ciência e seu envolvimento na área de comunicação, e as relações entre jornalistas e assessores de imprensa das instituições de pesquisa e desenvolvimento localizadas no Vale do Paraíba.

Após a aplicação dos questionários, analisamos os dados e organizamos os resultados de acordo com três categorias: perfil do jornalista em redação – identificação dos profissionais; o currículo e mercado de trabalho – informações sobre a formação acadêmica e a experiência profissional; e ciência na imprensa regional – dados a respeito da produção do jornalismo científico na região.

RESULTADOS

Neste primeiro momento, apresentaremos os resultados do perfil do jornalista em redação do Vale do Paraíba. Ao total, 22 jornalistas responderam ao questionário da pesquisa.

Deste número, percebemos que houve igualdade de gênero, já que metade dos jornalistas se declaram do sexo feminino e a outra metade do sexo masculino.

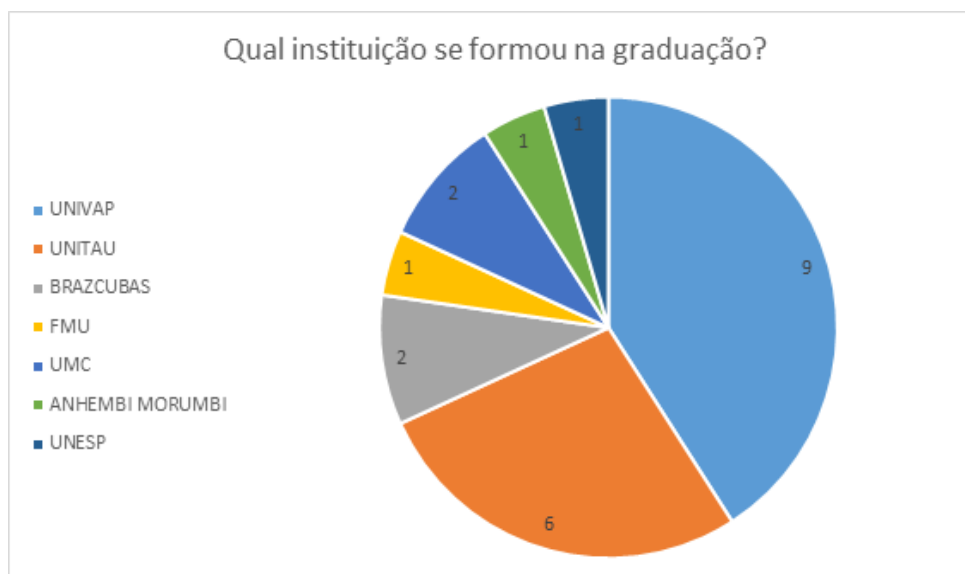
A faixa etária que apresentou maior número de jornalistas no Vale do Paraíba foi de 18 a 25 anos, representando 22,7%, seguindo dos 13,6% daqueles que têm entre 26 a 30 anos, 31 a 35 anos, 36 a 40 anos e, por fim, 41 a 45 anos. É possível deduzir que há um crescimento de jornalistas mais jovens em redação e uma igualdade entre aqueles que têm de 26 a 45 anos.

Existe uma predominância quanto a etnia, visto que 81,8% disseram ser brancos, 13,6% pardos e 4,5% preta. Ainda que o questionário tenha inseridos as opções amarela e indígena, não obtivemos nenhuma resposta. Este dado revela uma tendência homogênea nas redações, ainda que 81,8% represente 18 jornalistas dos 22 que responderam o questionário.

As duas próximas respostas apresentam dados referentes ao aspecto familiar, como relacionamento e núcleo familiar. Na questão sobre relacionamento, deixamos as opções: solteiro, casado, separado, viúvo, união estável, e outros. 40,9% dos entrevistados se declararam casados, 36,4% solteiros, 9,1% separados, e 4,5% em união estável, noivo e viúvo. 31,8% dos entrevistados possuem filhos, e os 68,2% não possuem.

No segundo momento dos resultados, apresentaremos os resultados sobre currículo profissional e mercado de trabalho. Em relação a formação, 63,6% possuem graduação e 36,4% especialização. Entre as instituições de ensino que aparecem no levantamento realizado, majoritariamente a Universidade do Vale do Paraíba (UNIVAP) foi a instituição que mais formou jornalistas, seguido da Universidade de Taubaté (UNITAU). Abaixo, o gráfico 1 apresenta o resultado.

Gráfico 1: Instituições que formaram jornalistas da região

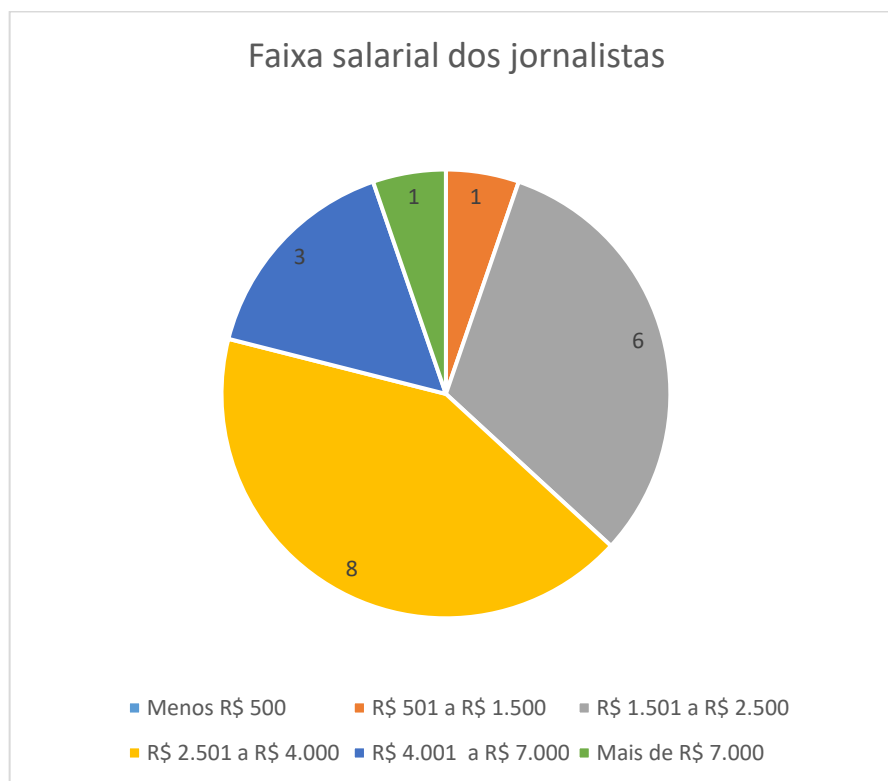


Fonte: elaborado pelos autores (as) (2020).

Sobre a especialização, somente seis jornalistas têm esta titulação: três jornalistas pela Universidade de Taubaté (UNITAU), dois pela Universidade do Vale do Paraíba (UNIVAP), e um pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Estes dados revelam que a maioria dos jornalistas não possuem especialização, o que pode deixar a profissão da região do Vale do Paraíba mais vulnerável na produção de temas que exigem uma produção de conteúdo mais especializada, como acontece em pautas de ciência.

Em relação ao contrato de trabalho, 63,6% são contratados pelo regime celetista e 36,4% trabalham como Pessoa Jurídica (PJ). Sobre a faixa salarial, deixamos a questão em aberto para aqueles que se sentissem confortável em responder. Dos 22 jornalistas, 20 responderam esta questão. Observamos que 40% dos profissionais recebem uma faixa salarial de R\$2.501 a R\$4.000, como mostra o gráfico 2.

Gráfico 2: Faixa salarial de jornalistas em redação



Fonte: elaborado pelos autores (as) (2020).

A segunda faixa salarial que predominou refere-se a renda de R\$1.501 a R\$2.500. Outros 15% dos jornalistas tem remuneração de R\$4.501 a R\$7.000, em seguida dos 10% representa os profissionais que recebem salário superior a R\$7.000. Apenas 5% dos profissionais têm salário dentro de R\$500 a R\$1.500.

Perguntamos também se durante a graduação exerceram estágio e em qual lugar. Como resultado, foram revelados diversos veículos de comunicação como: jornal impresso, rádio, canais de televisão, Tv universitária, Tv Câmara, revistas, assessoria, laboratório universitário, *freelancer* e prefeituras. Ainda questionamos se exercem a profissão de jornalismo no veículo em que trabalham ou migraram para outra área de comunicação. 21 jornalistas responderam que trabalham na área de formação e apenas um com publicidade. Sobre as funções no jornalismo, foram detectados: apresentador (a) de telejornal, produtor (a), diretor e âncora de telejornal, editor (texto e projetos), repórter e pauteiro.

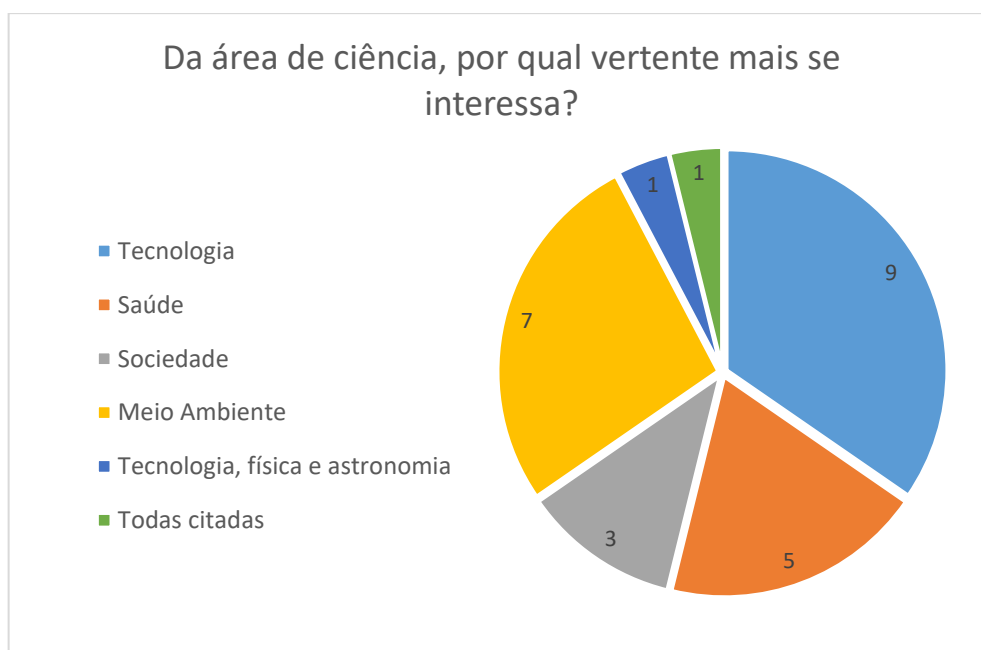
Em relação a carga horária, 54,5% dos entrevistados, ou seja, mais que a metade, declararam trabalhar entre 8 a 12 horas. 36,4% representa os profissionais que trabalham de 5 a 8 horas, e 9,1% menos de 5 horas. Nenhum dos entrevistados trabalha mais de 12 horas.

Após estas análises, partimos para as questões sobre o segmento da ciência na imprensa regional, a fim de compreender o cenário da CT&I na experiência acadêmica e profissional dos jornalistas em redação, a partir da análise sobre a proximidade destes profissionais com o segmento.

Perguntamos se durante sua formação tiveram contato com o jornalismo científico. 72,7% responderam sim e 27,3% não. Na questão seguinte, deixamos um espaço em aberto para os jornalistas expressarem se sentiram a necessidade da disciplina na grade curricular. Das seis pessoas que responderam, cinco disseram que sentiram falta da disciplina. Conclui-se que existe a presença da ciência no currículo acadêmico de comunicação, porém, 27,3%, ou seja, seis pessoas, disseram que não teve contato com o segmento.

Na experiência profissional, 59,1% responderam já ter coberto conteúdo em ciência e 40,9% não. Logo, perguntamos por qual vertente da área de ciência mais se interessam, como mostra o gráfico abaixo.

Gráfico 3: Vertentes de ciência que os jornalistas mais se interessam



Fonte: elaborado pelos autores (as) (2020).

A fim de examinarmos a relação entre a ciência e o veículo de comunicação onde trabalham, perguntamos se os profissionais acreditam que o público do veículo se interessa por ciência. 77,3% responderam que sim, e 22,7% dos jornalistas apontaram que não. Além disso, perguntamos se existe editorias de ciência no veículo. 86,4% responderam que não existe e 13,6%, declararam que sim.

Considerando que a Região do Vale do Paraíba possui inúmeras instituições de pesquisa, ciência, tecnologia e inovação, questionamos como é a relação entre os jornalistas e os assessores de imprensa destas instituições no processo de difusão de CT&I.

Iniciamos perguntando se as assessorias de imprensa colaboram para o desenvolvimento de conteúdo aos jornalistas, isto é, divulgar os resultados realizados. 63,6% declaram que sim, e 36,4% responderam que não. Na questão seguinte, abrimos um espaço para que pudessem relatar se há falhas das assessorias para a divulgação científica. A maioria das respostas apontam falhas no trabalho das assessorias, como a falta de divulgação científica, aproximação do tema com o público do veículo, linguagem técnica em excesso, difícil contato e pouca comunicação.

No que se refere ao contato com cientistas, 54,5% dos jornalistas declaram pouco contato e 18,2 % ter contato, mas com difícil acesso. O restante diz ter contato, entretanto, a comunicação ainda é problemática. Para finalizar, perguntamos se consideram a produção de conteúdo em ciência relevante para a sociedade e 100% dos entrevistados consideram que sim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando a formação acadêmica dos jornalistas do Vale do Paraíba, observamos que majoritariamente estes profissionais possuem apenas graduação e grande parte se formaram em universidades localizadas no Vale do Paraíba, como a Univap e a Unitau.

Os profissionais declararam ter algum contato com o jornalismo científico durante a experiência acadêmica e profissional, entretanto, na análise dos dados foi constatado que em mais da metade dos veículos de comunicação onde trabalham não existe editoria para o

segmento, ou seja, consideramos que podem existir outros fatores que corrompem a divulgação científica.

Desse modo, a pesquisa apontou que os jornalistas, em sua maioria, não consideram as atividades da assessoria de imprensa como colaboradora na propagação de informações sobre ciência e tecnologia produzida pelas instituições de pesquisa e desenvolvimento da Região do Vale do Paraíba. Além de abordarem também o relacionamento dos cientistas, como entrevistas muito técnicas que dificultam o trabalho da divulgação científica para o público regional.

REFERÊNCIAS

FENAJ. **Quem é o jornalista brasileiro?** Federação Nacional dos Jornalistas, 2012. Disponível em: <https://fenaj.org.br/wp-content/uploads/2016/01/pesquisa-perfil-jornalista-brasileiro.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2019.

MOREIRA, I. C.; MASSARANI, L. **Ciência e Público: caminhos da divulgação científica no Brasil.** Rio de Janeiro: Casa da Ciência/UFRJ. 2002.

OLIVEIRA, Fabíola. **Jornalismo Científico.** São Paulo, SP: Contexto, 2002.

ZAMBONI, Lilian M. S. **Cientistas, jornalistas e a divulgação científica.** Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

Análise: A crítica de arte Jornalística e a agenda cultural em Curitiba

Analysis: Art Criticism in Journalism and the Cultural Calendar in Curitiba

Giovana LUCAS⁶

RESUMO

Este artigo surgiu da premissa de que a crítica de arte no Jornalismo tem perdido espaço para a agenda cultural, modelo que se confunde com um jornalismo de serviço. Buscou-se, portanto, analisar a crítica de arte jornalística e a agenda cultural em Curitiba, por meio de entrevistas com jornalistas locais. Paralelamente, foi essencial pesquisar os impactos da web no jornalismo cultural. Os resultados revelam que no jornalismo curitibano não apenas a crítica sofre reduções: a cultura como um todo perdeu espaço.

PALAVRAS-CHAVE: Jornalismo cultural; crítica de arte; Internet; agenda cultural.

ABSTRACT

This article arose from the premise that art criticism in Journalism has lost space for the cultural agenda, a model that is confused with service journalism. Therefore, we sought to analyze the journalistic art criticism and the cultural agenda in Curitiba, through interviews with local journalists. At the same time, it was essential to research the impacts of the web on cultural journalism. The results reveal that in Curitiba's journalism not only does Critics suffer reductions: culture as a whole has lost ground.

KEYWORDS: Cultural journalism; art criticism; the Internet; culture calendar.

1. INTRODUÇÃO: JORNALISMO CULTURAL, CRÍTICA E AGENDA – OS ELOS HISTÓRICOS E A RELAÇÃO COM AS DINÂMICAS DIGITAIS

O jornalismo cultural, em grande parte dos jornais brasileiros tradicionais, ocupa um suplemento específico. Mesmo dentro deste modelo nichado, ao longo do tempo houve significativas alterações. A estrutura de crítica de arte perde espaço para uma construção mais mercadológica – que muito mais apresenta produtos do que propõe reflexões sobre eles.

⁶ Estudante do 7º semestre do curso de Jornalismo da Universidade Positivo (UP) e do 4º semestre do curso de Letras-Português da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR); e-mail: giovana.conteudos@gmail.com

Para Terry Eagleton (1991), a crítica – e ele cita especificamente a literária – está abandonando a sua relevância social. O autor também explora o distanciamento entre a crítica acadêmica e a crítica midiática. A primeira se destina à reflexão, mas se limita a uma elite intelectual, concentrando-se principalmente nas universidades. A segunda, por outro lado, é a veiculada nos cadernos culturais, e tende a ser mais rasa, além de ligada ao mercado por conta do seu caráter utilitário – de recomendação.

Enquanto traça um paralelo histórico, Eagleton (1991) coloca que as primeiras críticas promoviam um debate literário que convidava à contradição. Mais tarde, voltaram-se para a manifestação de pontos de vista dos próprios críticos – que atacavam ou defendiam as obras – e neste caso configuravam um tipo de texto estritamente opinativo, com um público passivo.

Além de deixar claro que a crítica só pode ser pensada como tal quando a reflexão vai além dos atributos estilísticos, ou seja, quando a cultura é entendida como conjunto de relações sociais cujo contexto interfere na obra, Eagleton (1991) contrapõe aquele primeiro modelo, que incitava o debate, ao atual.

A crítica só pôde reivindicar seriamente o seu direito de existir quando a ‘cultura’ se tornou um projeto político premente, a ‘poesia’ passou a constituir uma qualidade da vida social e a linguagem se converteu num paradigma de práticas sociais. Atualmente, à parte sua função marginal de reproduzir as relações sociais através das academias, ela se acha quase inteiramente privada de tal *raison d’être* (EAGLETON, 1991, p. 101).

Trazendo essa perspectiva para a realidade brasileira do século XXI, é possível perceber que, com raras exceções, o padrão de crítica midiática se limita a um resumo da obra ou a uma opinião do crítico.

De acordo com Fernando Alves Cristóvão (1998) “cultura é o novo nome da propaganda”. Na mesma linha, Camila Nobrega Rabello Alves (2007, p. 3) coloca o jornalismo cultural como um jornalismo de serviço, “mediação entre produto e consumidor”. Essa percepção está fundamentada tanto na nova estrutura da crítica, quanto no uso cada vez mais recorrente das agendas culturais.

O modelo da agenda cultural é mais cômodo ao jornalista, uma vez que não envolve a necessidade de realizar uma cobertura – e, portanto, adequa-se a uma economia financeira, bem

como à concepção de pressa de leitura (a busca pelo “furo”). Isso porque tem como origem releases dos produtores, e anuncia lançamentos, preços, datas e demais informações utilitárias. Todavia, deve-se considerar o que isto significa para o público.

Outra questão de grande relevância a ser pensada é o uso do jornalismo cultural na Internet. A web abre espaço para análises bem fundamentadas, uma vez que permite melhor proveito das múltiplas semioses da arte. Permite ainda uma contextualização mais completa entre os aspectos da obra e da sociedade.

Por outro lado, concede a todos os usuários a possibilidade de se expressar. Este não é um ponto negativo, mas, em meio a uma crise de credibilidade do Jornalismo, carrega os olhares do público para as críticas do próprio público – que também se caracterizam apenas como resumos ou manifestações da opinião pessoal do autor da crítica. Na verdade, nem o público e nem os jornalistas exploram todo o potencial de multimodalidade da plataforma.

Logo, é importante compreender por que esse uso não é feito, bem como questionar de que forma poderia haver um melhor aproveitamento das competências da Internet. A partir destas considerações, o propósito deste trabalho é verificar se, na prática do jornalismo cultural curitibano on-line, a crítica de arte realmente está perdendo espaço para a agenda cultural. Além disso, busca-se compreender quais alterações a passagem para a plataforma digital ocasiona no fazer jornalístico com foco em cultura.

Os objetivos específicos são: 1) por meio de entrevistas com profissionais da área, compreender o atual cenário do jornalismo cultural curitibano e situar as dinâmicas jornalísticas em relação à Indústria Cultural e aos interesses de mídia; 2) analisar a atual aplicação da crítica de arte e da agenda cultural no jornalismo on-line de Curitiba; 3) verificar se o formato de crítica e de Agenda sofreu alteração ao passar para as mídias digitais; 4) entender a conexão entre a crítica, a Agenda e as dinâmicas de alcance da web, e identificar que potencialidades da Internet são percebidas pelos jornalistas da área.

2. RELAÇÕES ENTRE A CRÍTICA, A AGENDA E A INDÚSTRIA CULTURAL

Alves (2007) traz a percepção a respeito da função social da crítica, discutida por Eagleton (1991), para o contexto brasileiro. A autora defende que existe “uma confusão entre

o conceito de crítica e a sumária descrição de eventos com fins publicitários, em que a análise das manifestações culturais não passa de uma breve divagação sobre o entretenimento e a agenda de variedades” (ALVES, 2007, p. 04). O que se destaca é que a crítica vem perdendo espaço, ou, quando é mantida, profundidade.

Giron (2004 *apud* JANUÁRIO, 2006) também trata da superficialidade da crítica, pois, para o autor, embora este tipo de texto constitua um gênero opinativo, não configura uma unidade formadora da opinião pública, justamente por não ser capaz de abarcar a cultura – o emaranhado de relações que forma a sociedade em certo contexto e época. De acordo com Giron (2004 *apud* JANUÁRIO, 2006), o jornalismo cultural está sofrendo uma crise, que consiste principalmente na redução do espaço da crítica – que o teórico considera quase extinta.

Quanto ao fato de o jornalismo de cultura se encontrar preso ao uso da agenda cultural, Frantjesco Ballerini (2016a), explora a comodidade que essa estrutura oferece. Mais ainda, o jornalista critica a baixa exigência do público ao consumir arte e entretenimento. Para Ballerini (2016a), elevar o nível das reflexões culturais é uma forma de incentivar a percepção da cultura como “agente intelectual transformador do dia a dia”, retirando o seu status de produto de consumo.

Teixeira Coelho (1980), ao resumir a Indústria Cultural, apresenta um panorama no qual a cultura passa a ser feita em série, voltando-se para o grande número. Isto faz com que se busque uma forma de homogeneizar um público naturalmente diverso, formatando padrões. Assim, a cultura “passa a ser vista não como instrumento de livre expressão, crítica e conhecimento, mas como produto trocável por dinheiro e que deve ser consumido como se consome qualquer outra coisa” (COELHO, 1980, p. 6). Ou seja, tratar de cultura no Jornalismo passa a ser o mesmo que vender um produto ao maior número possível de pessoas.

Em argumento semelhante, Walter Benjamin (1975) justifica que, na era da reprodutibilidade técnica, a autenticidade da obra de arte se descola do conceito de “aqui e agora” da peça original, já que existe a possibilidade de registrar, armazenar e transmitir os conteúdos. Com isso, de acordo com o autor, a aura da arte se perde, de modo que o processo de criação artística se aproxima da produção em massa. Também, Adorno e Horkheimer (1985) apontam que a lógica da Indústria Cultural retira da arte aquilo que “fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114). A produção

se torna, então, solta de sua autenticidade, e pode ser entregue em massa a quaisquer públicos, em contextos distintos de sua significação.

Porém, para além disso, a reflexão de Benjamin (1975) permite compreender que, além do fazer artístico em si, o próprio modo de pensar a arte também se modifica ao longo do tempo e, na contemporaneidade, encontra-se intrinsecamente ligado a uma lógica industrial. Nesse sentido, é inegável que tanto os produtos artísticos quanto o próprio jornalismo cultural estão imersos na cultura de massa.

Neste contexto, vale a pena resgatar os aspectos que envolvem a transição do Jornalismo para o meio on-line, uma vez que, na Internet, são muito fluidas as relações entre criar, registrar, armazenar e compartilhar conteúdos – e detalhe: em diversas mídias e linguagens. Além de haver tanto a possibilidade de transmitir uma informação de forma imediata quanto de resgatar um conteúdo já publicado há tempos, na rede a capacidade de alcance é muito superior à de qualquer tecnologia anterior.

Tendo em vista todas estas considerações sobre a Indústria Cultural, é possível compreender a arte e o Jornalismo como produtos e, a partir daí, analisar a forma como essa produção se encaixa nos meios de dispersão instantânea.

Na atualidade, torna-se cada vez mais difícil dissociar o consumo de informação e de cultura do próprio uso da Internet. De acordo com a pesquisa TIC Domicílios de 2019 (NIC.BR, 2020), o Brasil tem cerca de 134 milhões de usuários da web (o que equivale a 74% da população com mais de 10 anos). Destes, 56% leem jornais, revistas e notícias on-line; 37% jogam pela Internet; 13% ouvem podcasts; e 11% veem exposições ou museus pela web.

Além disso, a questão comercial do consumo de cultura também fica bastante evidente, pois os serviços de *streaming* apresentam tendência de crescimento, com preferência pelo consumo on-line (em detrimento do download, por exemplo). Em paralelo, os usuários de maior poder aquisitivo tendem a pagar por estes serviços.

Guy Debord (2003, p. 148) já sentenciava: “a cultura tida integralmente como mercadoria deve tornar-se também a mercadoria vedete da sociedade espetacular”. Para tanto, o autor se fundamenta em estimativas do economista Clark Kerr, segundo as quais, na década de 60, o “consumo de conhecimentos” representava 29% do produto nacional dos EUA. No

caso recente do Brasil, as atividades de comunicação e de informação foram as que mais cresceram no PIB de 2019 (SARAIVA; VILLAS BÔAS, 2020).

É claro que este não é um aspecto absolutamente negativo, e a questão do alcance dos conteúdos digitais pode ser direcionada para fidelizar o público e até monetizar o trabalho jornalístico. Contudo, a compreensão da cultura no meio on-line deve abarcar mais do que isto.

O fato de a web ser um suporte multimodal – ou seja, sustentar diferentes mídias e linguagens, como áudio, vídeo, imagem, escrita etc. – pode ser algo bastante vantajoso para o trabalho com arte e, talvez, uma forma de escapar de um modelo raso de crítica ou de Agenda, por permitir amostras e análises. Além disso, a dinâmica horizontal de criação e interação da rede pode ser útil no que diz respeito a uma crítica cujo objetivo é fomentar o debate social, em lugar de apenas expor posicionamentos dos autores. Eduardo Sombini (2021) declara que, para criar um Jornalismo de valor, a tendência é cada vez mais dar importância à opinião e participação da audiência.

Se todos estes aspectos forem bem pesados ao trabalhar de modo on-line a arte, a cultura de uma forma geral e o próprio Jornalismo, podem fazer um aproveitamento bem amplo da rede. Por outro lado, se dentro de uma lógica mercadológica for considerada apenas a capacidade de compartilhamento e de alcance, colocada em detrimento da possibilidade de trabalhar criticamente com as linguagens múltiplas em uma plataforma híbrida, o trabalho com jornalismo cultural perde muito.

3. METODOLOGIA

O que este artigo pretende é compreender se, no contexto curitibano, a crítica de arte é de fato menos utilizada, e de que forma a agenda cultural vem sendo aplicada pelos profissionais da cidade. Além disso, tendo em vista o atual contexto do Jornalismo, não é possível escapar de uma reflexão acerca da forma como a transição de plataformas interfere na produção de conteúdo, isto é, como os diferentes suportes afetam o material, bem como as potencialidades de cada suporte são – ou não – utilizadas.

A fim de ter uma compreensão ampla do cenário do jornalismo cultural curitibano, escolheu-se utilizar como método de pesquisa a entrevista com pessoas que trabalham na área.

O modelo escolhido foi o de entrevista por pautas. Tendo isso em mente, foi elaborado não exatamente um questionário, mas um roteiro de entrevista com vinte e nove perguntas, sendo doze fechadas e as demais abertas. Elas não foram seguidas de forma rígida. Sua ordem, e até mesmo a sua obrigatoriedade, variavam de acordo com as respostas já obtidas.

As perguntas foram separadas em seções. *Apresentação* é uma ficha para conhecer melhor o entrevistado, enquanto *crítica de arte* e *agenda cultural* focam na experiência do profissional em cada área, além de trabalhar a sua visão sobre o cenário curitibano. Já a seção *Internet*, busca compreender de forma mais ampla essa nova maneira de comunicação – multissemiótica e não unilateral – e, por fim, *Importância* relaciona Agenda e crítica.

Foram contatadas onze fontes, mas nem todas deram retorno ou tiveram disponibilidade, razão pela qual foi possível entrevistar pessoalmente⁷ três jornalistas, duas que trabalham com agenda cultural e um que produz crítica de arte, além de uma produtora de conteúdo que não possui formação em Jornalismo. Como característica em comum, os quatro publicam através da Internet.

Lana Seganfredo, além de cumprir a função de assessora na Assembleia Legislativa do Paraná, possui um veículo próprio – o site *Toca Cultural* –, projeto no qual trabalha durante as noites e os fins de semana. Formada em Jornalismo pela Universidade do Vale do Itajaí, ela tem experiência com TV e com jornalismo de entretenimento. Trabalha com cultura desde que veio para Curitiba, em 2005. O *Toca Cultural* foi criado em 2015, em razão do Festival de Curitiba, devido à grande afinidade de Seganfredo com o Teatro. Mais tarde, no entanto, o site passou a cobrir quase todas as manifestações artísticas, além de abrir espaço para tratar de turismo, eventos e programação para crianças. Desde então, vem exigindo da jornalista a preocupação de produzir, editar, assessorar o conteúdo e programar as publicações. Além da Agenda, há coberturas.

Simone Mattos é formada em Jornalismo e em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Paraná. Além disso, já publicou livros de Literatura. Trabalha com cultura há mais de vinte anos, e atualmente faz parte da equipe de assessoria de imprensa do

⁷ Todos os entrevistados concordaram em ceder as respostas a fins de pesquisa e aceitaram ser identificados no artigo.

Museu Oscar Niemeyer, cargo que assumiu em janeiro de 2019. Tem por função publicar os textos institucionais do museu e da direção, além de preparar releases e gerenciar o relacionamento com a imprensa. Como o trabalho se relaciona às exposições do museu, a jornalista se debruça, principalmente, em artes Visuais, Fotografia e Design.

Paulo Camargo, também graduado em Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná, atua como jornalista cultural desde 1993, e passou a trabalhar regularmente com crítica de Cinema (área na qual possui especialização) a partir de 1996. Já passou por vários veículos de renome e, desde 2005, é editor, crítico e cronista do portal *Escotilha*, do qual é cocriador. Seu maior foco como crítico é Cinema, mas ele escreve sobre Literatura também. A *Escotilha* tem jornalistas especializados em todas as artes. Além disso, Camargo é membro da *Abraccine*, *Associação Brasileira de Críticos de Cinema*.

Vanessa Malucelli Andersen é formada em Odontologia e se aventurou a criar um portal cultural – *Divirta-se Curitiba* – em 2016, quando percebeu que a Internet oferecia uma boa oportunidade para tratar dos eventos que ocorriam pela cidade. Ela publica releases em forma de agenda cultural, mas também exhibe suas produções – fotos e vídeos que realiza ao cobrir algum acontecimento. O portal tem o foco em Música, Cinema e Gastronomia.

As entrevistas duraram cerca de meia hora e foram gravadas. Lana Seganfredo e Simone Mattos atenderam em seu ambiente de trabalho, Vanessa Malucelli Andersen em casa, e Paulo Camargo cedeu a entrevista após dar uma palestra na Cinemateca de Curitiba. Por meio do conteúdo dessas gravações, desenvolveu-se uma análise qualitativa.

4. ANÁLISE

4.1 crítica de arte

Como colocado por Alves (2007), em *Jornalismo Cultural: a Função da crítica na Sociedade Contemporânea*, a crítica Cultural vem perdendo espaço no Brasil. Ao menos no que diz respeito ao cenário curitibano, este é um ponto em que todos os entrevistados concordam: a crítica de arte na capital paranaense é muito restrita.

Os grandes jornais vêm abrindo mão dos críticos – um exemplo é o fim do Caderno G, da Gazeta do Povo, “uma grande perda para a cidade” (CAMARGO, Informação verbal, 2019; SEGANFREDO, Informação verbal, 2019). Por conta dessa tendência das mídias

tradicionais de produzir um jornalismo cultural mais “resumido” – expressão de Seganfredo (Informação verbal, 2019) –, críticas aparecem com uma frequência um pouco maior nos veículos alternativos (como é o caso da própria *Escotilha*). Essa percepção abre espaço para discutir se a crítica de arte na atualidade sofreu alterações para além da perda de espaço. A mais óbvia é que, ao migrar para os veículos alternativos, as críticas passaram também para o cenário on-line. Apesar da alteração do suporte, os entrevistados não demonstraram notar modificações no formato da produção.

Uma outra questão, levantada por Simone Mattos e por Lana Seganfredo, decorre do fato de que a crítica segue as tendências da arte que, por sua vez, segue as tendências sociais. Para elas, isso significa que aquilo que atinge o cenário político – e se reflete nas produções artísticas contemporâneas – pode afetar o público no momento da recepção do trabalho do crítico. “Hoje, a maior dificuldade dos críticos é a polarização política. A arte está polarizada, e por isso a opinião – do crítico e do público – também” (SEGANFREDO, Informação verbal, 2019).

Se houve um consenso no que diz respeito ao espaço que a crítica cultural ocupa em Curitiba, o contrário ocorreu ao discutir justamente a importância dessa produção.

Lana Seganfredo afirmou que, embora não seja o foco, já realizou algumas críticas no *Toca Cultural*, e classificou a crítica de arte como “fundamental”. Para ela, quem se interessa por cultura procura as informações em quem estuda e é confiável. “O compromisso com a ética e seriedade torna ainda mais interessante para quem consome” (SEGANFREDO, Informação verbal, 2019). Da mesma forma, Paulo Camargo declarou que a crítica é essencial por provocar debate, pois, embora ela não seja a única a verdade, incita o público a pensar a respeito. Além disso, “orienta o consumo e torna conhecido o que está fora da Indústria Cultural” (CAMARGO, Informação verbal, 2019).

Simone Mattos e Vanessa Malucelli Andersen, que nunca trabalharam com crítica cultural, não a consideraram necessária. Mattos acredita que seja apenas um termômetro, mas que o entendimento próprio do público deve ser incentivado de outras formas. Já Andersen, sentenciou que a crítica não é necessariamente positiva para o público, e que pode inclusive “gerar prejuízo para o artista” (ANDERSEN, Informação verbal, 2019).

A argumentação das duas parece se encaixar com o modelo de crítica estritamente opinativa de que Eagleton (1991) trata. Porém, o autor não acredita que esse padrão ainda seja o utilizado. Ao longo de *A Função da crítica*, Eagleton (1991) traz uma sucessão de modelos de produção de críticas, e o que o incomoda atualmente é o caráter comercial – não o opinativo.

4.2 agenda cultural

O que se destaca em *O que é Indústria Cultural* (COELHO, 1980) é a percepção de que a cultura passou a ser apresentada como um produto. A agenda cultural, que por um lado é importante, no sentido de democratizar o acesso à arte, por outro se encaixa nos interesses mercadológicos – ela é capaz de canalizar o acesso a ‘determinada’ arte.

Todos os entrevistados comentaram que os veículos tradicionais não abrem muito espaço à arte, ou melhor, o espaço que é aberto destina-se à divulgação de conteúdo que é conveniente ao produtor e ao patrocinador. A agenda cultural, em seu modelo habitual, tem a desvantagem de excluir o que está de fora da Indústria Cultural – que talvez seja justamente o que precisaria estar na Agenda.

Os quatro entrevistados já trabalharam com agenda cultural, e Paulo Camargo é o único que não produz mais esse tipo de conteúdo. Ele afirmou que, na verdade, a *Escotilha* procura se libertar desse modelo, “não há nada que impeça a revisitação” (CAMARGO, Informação verbal, 2019). Para o jornalista, sair do roteiro da Agenda envolve mais o público. Não ser factual, por exemplo, é algo vantajoso, já que retomar obras que não estão mais em voga gera bom engajamento. “A Agenda deve ser um meio, não um fim” (CAMARGO, Informação verbal, 2019), porque leva as pessoas a consumir a arte, mas não a refletir sobre ela – maior crítica que pode ser feita à Indústria Cultural.

Lana Seganfredo utiliza a agenda cultural em seu site, porque a defende como uma maneira importante de dar conteúdo ao público, já que, em sua visão, a cultura deveria ser mais acessível e a Internet permite essa versatilidade. No entanto, ela deixou claro que, na busca por se esquivar da Indústria Cultural (e aproveitando o fato de que o *Toca Cultural* não tem retorno financeiro), tem como critério a relevância cultural, busca dar visibilidade aos artistas que quase não aparecem na mídia, e não divulga e-flyers, para não gerar uma preferência aos conteúdos patrocinados. Outro cuidado que tem é o de verificar os releases e reescrever da maneira mais

compreensível possível – disse que frequentemente chegam informações incompletas, datas erradas etc. Seganfredo justificou que falta espaço para trabalhos assim em sites sérios.

Simone Mattos não tem como se desvencilhar da agenda cultural, já que gerencia o institucional de um museu. Mas, analisando o cenário curitibano, ela acredita que a agenda cultural, em um processo semelhante ao da crítica de passar para o on-line, acabou por “abrir mão do seu espaço no impresso” (MATTOS, Informação verbal, 2019). Desse modo, defendeu que o que mais se destaca na agenda da cidade é que mudou muito a forma como a divulgação é feita. Para ela, Televisão e o impresso já tiveram muito mais força e só o Rádio mantém o padrão de sempre.

Ao encarar a agenda cultural de Curitiba, Paulo Camargo também nota que o meio em que ela se propaga está mudando. Ela está, aos poucos, saindo do Jornalismo e indo para as redes sociais, plataformas que estão muito mais presentes no cotidiano da população. Para Lana Seganfredo, por perder espaço nos meios tradicionais e não contar com investimento para utilizar todo o potencial da web, a agenda cultural vem decaindo na cidade.

Vanessa Malucelli Andersen enxerga na agenda cultural um mercado crescente e admira o trabalho que vem sendo feito – talvez por trazer uma visão de uma agenda que não depende do trabalho jornalístico. Andersen lida quase que exclusivamente com a agenda cultural e a replicação de releases. Mesmo quando realiza coberturas utiliza material de releases para os textos. Disse que isso acontece porque admira o trabalho das assessorias, principalmente de orquestras e teatros, área na qual acredita que Curitiba seja forte.

Outra questão: Seganfredo e Camargo enxergam relação direta entre a crítica e a agenda cultural, Andersen e Mattos não. Esta distinção entre as perspectivas dos entrevistados pode ser relacionada à experiência de cada um, já que Camargo e Seganfredo já atuaram tanto com a crítica quanto com a agenda cultural (e, inclusive, com ambas paralelamente), ao passo em que o trabalho de Andersen e Mattos envolve exclusivamente a Agenda.

4.3 Internet

Tendo como base Ballerini (2016b), que apresenta soluções para os diversos segmentos do jornalismo cultural, fazendo uso da Internet – mais especificamente sobre a multimodalidade que a plataforma oferece –, durante o desenvolvimento deste artigo, ao

perguntar para os jornalistas a respeito das vantagens da web para o desenvolvimento do jornalismo cultural, esperava-se que fosse levantada alguma questão acerca das múltiplas semioses. Entretanto, os entrevistados só falaram sobre o aumento do alcance – o que pode remeter ao raciocínio que se faz de uma cultura comercial. Lana Seganfredo foi a única que afirmou que há muito campo a ser explorado na Internet, mas não deu detalhes de como fazer isso.

Nessa transição do impresso para o on-line, muitos conteúdos mantiveram o molde que vinham mantendo há décadas – como os próprios entrevistados justificaram, ao falar do modelo de crítica de arte (que mudou de veiculação, mas não de formato). Contudo, passar de uma plataforma impressa a um suporte digital não é apenas veicular o mesmo conteúdo em outro meio. Assim como a web é uma plataforma multimodal, o Jornalismo e a arte são linguagens que envolvem muitas semioses. Não ter essa consciência é, além de reduzir a qualidade da produção, restringir o alcance que se pensa aumentar.

O quesito de interatividade e pluralidade da comunicação on-line, no entanto, realmente vale a pena ser discutido. Para os entrevistados, na maior parte do tempo isso é algo positivo. O compartilhamento, o comentário e o retorno da opinião contribuem para a democratização de um debate acerca da cultura – uma quebra à lógica da arte como mercadoria.

Seganfredo e Camargo, ainda assim, frisaram o contraponto de que a produção não especializada pode colocar no ar informações não confiáveis, como publicidade disfarçada de conteúdo isento, *fake news*, informações não apuradas ou antigas etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a pesquisa empreendida, é possível perceber que, diferentemente da premissa inicial, ao menos no que diz respeito a Curitiba, não só a crítica de arte vem perdendo espaço. Embora os profissionais entrevistados tenham apresentado argumentos que se encontram com os dos teóricos quanto à diminuição da crítica, ampliaram essa percepção ao demonstrar que nos veículos tradicionais o jornalismo cultural de forma geral está sendo descartado e, na Internet, a agenda cultural parece sair do controle dos jornalistas. Pode-se, quem sabe, atribuir isso ao não aproveitamento das possibilidades da rede.

Entre os entrevistados, houve divergências acerca da relevância da crítica de arte, por conta de uma desconfiança sobre o seu caráter opinativo. Porém, nessa nova realidade – entre a pluralidade de vozes e a autonomia que a Internet possibilita –, o jornalismo cultural nem deve e nem consegue se tornar uma verdade absoluta. Dessa forma, a crítica pode sim servir para alimentar um debate.

Por fim, quanto ao caráter mercadológico das agendas, as diferenças entre os procedimentos de um portal de agenda cultural e de outro provam que é possível pensar esse conteúdo de forma mais consciente. Não que haja um site perfeito e outro execrável, mas pode haver um caminho mais seguro a se seguir. Resta encontrar o equilíbrio entre as relações do alcance da web, a utilidade da agenda, a possibilidade de ampliar a profundidade da crítica on-line e se aproveitar das multimodalidades e o potencial de interação da rede.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**: Fragmentos Filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALVES, C. N. R. Jornalismo Cultural: a Função da crítica na Sociedade Contemporânea. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30., 2007, Santos. Anais [...] São Paulo: Intercom, 2007.

BALLERINI, F. A ditadura da agenda. **Observatório da Imprensa**, 30 out. 2016a. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/imprensa-em-questao/ditadura-da-agenda-cultural>. Acesso em: 06 set. 2019.

BALLERINI, F. O jornalismo cultural perde ou ganha com a era digital? **Observatório da Imprensa**, 19 dez. 2016b. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/monitor-da-imprensa/o-jornalismo-cultural-perde-ou-ganha-com-era-digital/>. Acesso em: 03 out. 2019.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (Segunda versão). In: **Os Pensadores Vol. 48** - Benjamin / Horkheimer / Adorno / Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 09-34.

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

NIC.BR. **Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos domicílios brasileiros: TIC Domicílios 2019** [livro eletrônico]. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2020.

COPE, B.; KALANTZIS, M.; PINHEIRO, P. **Letramentos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

CRISTÓVÃO, F. A. **Autonomia da cultura, a independência dos intelectuais e os novos tempos.** In: CONGRESSO DOS ESCRITORES PORTUGUESES, 3., 1998, Lisboa. **Anais.** [...]. Lisboa: APE, 1998.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo** [livro eletrônico]. Coletivo Periferia, 2003.

EAGLETON, Terry. **A Função da crítica.** São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1991.

JANUÁRIO, Marcelo. Os rumos do jornalismo cultural no Brasil. **Revista PJ:BR – Jornalismo Brasileiro**, São Paulo, 7 ed. jul./dez. 2006. Disponível em:
http://www2.eca.usp.br/pjbr/arquivos/resenhas7_b.htm. Acesso em: 03 out. 2019.

SARAIVA, A.; VILLAS BÔAS, B. Informação e comunicação lideram alta no PIB em 2019, mostra IBGE. **Valor Econômico.** Rio de Janeiro, 04 mar. 2020. Disponível em:
<https://valor.globo.com/brasil/noticia/2020/03/04/informacao-e-comunicacao-lideram-alta-no-pib-em-2019-mostra-ibge.ghtml>. Acesso em: 20 mai. 2021.

SOMBINI, Eduardo. Jornalista do futuro será mais colaborativo e próximo da audiência. **Folha de S. Paulo.** São Paulo, 26 fev. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha-100-anos/2021/02/jornalista-do-futuro-sera-mais-colaborativo-e-proximo-da-audiencia.shtml>. Acesso em: 22 abril 2021.

“Laerte-se” e as potencialidades do documentário jornalístico nas plataformas de *streaming*

“Laerte-se” and the potential of journalistic documentary on streaming platforms

Amanda Ferreira MEDEIROS⁸
Vinicius Martins Carrasco de OLIVEIRA⁹

RESUMO

Este artigo é um recorte do projeto de iniciação científica que analisa “Laerte-se”, documentário brasileiro Original Netflix. Busca-se compreender, de forma ensaística e por meio de pesquisa bibliográfica e documental, e análise de conteúdo, como o produto sugere formas de produção e circulação de conteúdo, abre caminho para o jornalista e/ou o documentário jornalístico, levanta o debate sobre a temática LGBTQ+ e potencializa o gênero documentário.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário; Jornalismo; Laerte-se; Netflix.

ABSTRACT

This article is an excerpt from a scientific initiation that analyzes “Laerte-se”, a Brazilian documentary Original Netflix. It seeks to understand, in an essayistic manner and through bibliographic and documentary research, and content analysis, how the product suggests ways of producing and circulating content, opens the way for journalists and / or journalistic documentaries, raises the debate about the LGBTQ+ theme and enhances the documentary genre.

KEYWORDS: Documentary; Journalism; Laerte-se; Netflix.

1. INTRODUÇÃO: O GÊNERO DOCUMENTÁRIO E A NETFLIX

Este artigo é um recorte ampliado do projeto de iniciação científica intitulado “Uma análise da produção documental jornalística sob demanda na plataforma de *streaming* Netflix”, executado no biênio 2018-2019 de forma voluntária. Com base nos estudos realizados,

⁸ Recém-graduada em Jornalismo pelo Centro Universitário Sagrado Coração (Unisagrado – Bauru/SP). Integra o Grupo de Pesquisa Comunicação, Mídia e Sociedade (GPECOM), e-mail: amandafmed@hotmail.com

⁹ Orientador do trabalho. Jornalista e Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (Unesp-Bauru/SP), e-mails: prof.viniciuscarrasco@gmail.com e vinicius.carrasco@unesp.br

considera-se que a Netflix, com um formato de disponibilização de conteúdo pioneiro, contribui para mudanças significativas na atuação do profissional jornalista e para o consumo de informação em diferentes dispositivos ao ofertar em seus catálogos documentários e séries-documentais, além de abrir campo para a atuação de jornalistas e expor uma diversidade de temas abordados, oferecem caminhos para um fazer comunicacional mais democrático.

Como percurso adotado para trazer tais perspectivas, parte-se da contextualização do cenário de novas tecnologias e convergência midiática que impactaram nas novas formas e fazeres no audiovisual e na interlocução com o público em relação ao consumo de mídia, de aspectos referentes às características do documentário jornalístico. O intuito é analisar a primeira produção documental da plataforma de *streaming* que apostou no gênero e na produção de uma jornalista de credibilidade e diversos prêmios que na polivalência de linguagens recorre ao audiovisual como proposta de discussão temático-biográfica.

Parte-se do pressuposto que, num contexto de convergência midiática, com o surgimento de plataformas de *streaming*, houve um rearranjo nas cadeias produtivas audiovisuais, no tocante à produção e à curadoria de conteúdo disponível nos catálogos de tais plataformas, em especial no que tange à oferta do gênero documental. O Jornalismo e suas produções também foram afetados.

Sabe-se que, conseqüentemente, as associações entre emissor e receptor da mensagem se alteram devido ao fato de os indivíduos estarem conectados em rede. Ou seja, todos possuem a possibilidade de interagir com todos (RECUERO, 2012).

Essa mudança – de distribuição para circulação – sinaliza um movimento na direção de um modelo mais participativo de cultura, em que o público não é mais visto como simplesmente um grupo de consumidores de mensagens pré-construídas, mas como pessoas que estão moldando, compartilhando, reconfigurando e remixando conteúdos de mídia (JENKINS; FORD; GREEN, 2015, p. 24)

Esse cenário convergente carrega consigo os anseios da democratização da informação e da quebra do monopólio comunicacional. Responsável por nortear as relações sociais por meio de dispositivos eletrônicos, essa construção social, cultural e tecnológica é constante, mutável e elemento intrínseco aos povos conectados via web.

O aparecimento de dispositivos móveis oferece um novo modelo para as interações em sociedade. Características como interatividade, imersão, hibridez e remediação, para Cádima (2015), se inserem no contexto de migração para o ambiente digital e proporcionam novas experiências. Desse modo, a sociedade atrelada à informação e aos avanços tecnológicos dá forma a uma corrente precursora de um novo modelo de comunicação e hábitos de consumir produtos midiáticos.

Um desses produtos é o documentário, representante do gênero informativo que trafega pelo cinema e pelo jornalismo com o objetivo exibir recortes da realidade, em que se parte de um fato, unem-se com dados correlatos, suas causas e consequências. Valendo-se destas premissas, considera-se que o documentário procura mapear fatos correlacionados, acontecimentos interligados, causas e consequências. Traz consigo o tom de explicação, apresenta imagens e depoimentos que comprovam o que é dito e, também, funciona como registro, como mecanismo de resgate da memória humana. (MELO; GOMES; MORAIS, 2001).

Essa discussão se debruça em torno da presença do real e, portanto, possui características ímpares, como a presença de imagens e depoimentos. De acordo com Nichols (2005, p. 70-71), “vídeo e o filme documentário estimulam a epistefilia (o desejo de saber) no público [...], transmitem uma lógica informativa, uma retórica persuasiva, uma poética comovente, que prometem informação e conhecimento, descobertas e consciência”. Em síntese, o documentário atua como um mecanismo de resgate da memória humana. Além disso, a função dos documentários é a de que “permitem uma empatia capaz de proporcionar uma reflexão sobre os fatos cotidianos que lhes cercam” (ZANDONADE; FAGUNDES, 2003, p. 16).

Melo, Gomes e Moraes (2001) atribuem essa premissa a cinco características: caráter autoral, uso de documentos como registro, a não obrigatoriedade da presença de um narrador, a ampla utilização de montagens ficcionais e uma veiculação, até então praticamente limitada aos canais de TV educativos ou por assinatura. Essa última peculiaridade se deve à velocidade da rotina jornalística, em que os canais da televisão aberta estão preocupados com a informação factual imediata, que não abarca o documentário.

A despeito do caráter autoral, o gênero documentário é marcado pela parcialidade do diretor, ao invés dos demais gêneros. Por outro lado, a interação da subjetividade de seu criador perante o produto não estremece sua credibilidade, pois o documentarista tem de ouvir a opinião

de várias pessoas sobre o acontecimento, seja para confirmar uma tese ou para esfacelá-la. Contudo, nesse emaranhado de vozes uma delas tende a predominar e representar o ponto de vista do diretor. Tal premissa também é sustentada por outros autores por meio da forma retórica que os documentários assumem (BORDWELL; THOMPSON, 2014). Todavia, a retórica está presente não só na produção documental, mas também no cotidiano do ser humano e na vida em sociedade, ao tentar convencer alguém a consumir determinado produto, por exemplo.

Carrasco (2020) defende a tese de que o documentário se instaura como uma mídia alternativa que dá voz a diferentes atores sociais e constrói espaços de visibilidade e aprofundamento de causas, demandas e problemáticas do contemporâneo que são evidenciadas através dessa representação simbólica.

Se com a ficção se buscava sensibilizar as pessoas por meio de identificação causada com a trama, o enredo, a narrativa propriamente dita e os personagens com seus dilemas, a experiência documental permite, além desta sensibilização ou identificação, certa aproximação aos fatos. Num primeiro momento por meio do registro e proximidade com o real, apesar de angulação dos autores ou de depoimentos que carreguem porventura elementos circunstanciais de leituras do fato ou dos fatos, sejam fragmentários enquanto sígnicos e que carreguem subjetividades de mundos. Em certa medida, o cineasta ou documentarista assumem certo protagonismo em escolher representar questões sociais e suas problemáticas. E, de tal modo, em suas obras evidencia-se certo ativismo à medida que se lança o olhar sobre tais temas e, conseqüentemente, a reflexão que as produções venham causar com a discussão/promoção de tais causas no produto sociocultural documental. Esta aproximação do termo ativismo nos leva a considerações acerca do mesmo e de suas formas utilizadas em ambiências contemporâneas (CARRASCO 2020, p. 55).

Neste aspecto, o documentário acaba tendo uma dimensão ativista e também lança olhares sobre a questão das representações sociais (MOSCOVICI, 2007; SPINK, 1993 *apud* CARRASCO, 2020). Elas são modalidades de conhecimento prático orientadas para a comunicação e para a compreensão do contexto social, material e ideativo em que vivemos permitindo questionar a natureza do conhecimento e a relação indivíduo-sociedade (CARRASCO, 2020).

Essas lógicas levaram o documentário do cinema para a TV e, atualmente, às plataformas de *streaming* que têm disponibilizado em seus catálogos uma gama de exemplares

do gênero que os usuários podem assistir em qualquer dispositivo com acesso à internet. Um desses exemplos é a Netflix, plataforma que disponibiliza material audiovisual por um preço mensal fixo, presente em mais de 190 países, e que possui mais de 158 milhões de assinantes (NETFLIX, 2020). Fundada em 1997 por Reed Hastings e Marc Randolph, a empresa que, inicialmente, oferecia o aluguel de filmes on-line, passou a adotar o *streaming* como modo de transmissão de conteúdo em 2007. Esse método permite que o espectador assista ao conteúdo ao mesmo tempo em que ele é transmitido por meio do acesso à internet, sem necessidade de download (KLOCKNER, 2010).

Mudanças no modelo de negócios, parcerias com as gigantes da tecnologia Microsoft e a Apple e o alcance da marca de 10 milhões de assinantes foram alguns dos fatores que permitiram o crescimento do negócio pautado no poder de decisão da programação pelo espectador através do serviço *on demand*. Uma autonomia que também é consequência da interconectividade entre os *devices* compatíveis com a Netflix: são mais de 25 aparelhos. (ROSSINI; RENNER, 2015). Estratégias também foram adotadas para alavancar a fidelização e o engajamento do telespectador e a possibilidade de acessar conteúdos audiovisuais um em seguida do outro e a construção das narrativas, em que não é necessários ganchos dentro do mesmo episódio (SACCOMORI, 2015; ROSSINI; RENNER, 2015). Fortalecida no ramo, em 2015, a Netflix já havia se estabelecido nos continentes americano, europeu e asiático. Durante essa expansão, a empresa lançou sua primeira lista de programação original. Foi entre 2016 e 2017 que a plataforma conseguiu atingir a marca de 100 milhões de assinantes e conquistou prêmios renomados, como o Oscar, com ‘The White Helmets’ – categoria Melhor Curta Documentário – e o Emmy Awards com ‘House of Cards’.

2. “LAERTE-SE”

A aceitação do público, verificada pelo aumento do número de assinaturas, com essa nova forma de consumir conteúdo, seja como entretenimento ou como modo de se informar, reforça a premissa de que a Netflix se consolida como um paradigma entre televisão e internet (ROSSINI; RENNER, 2015) e que deve ser explorada por estudiosos do ramo comunicacional e por profissionais da área, pois sugere uma nova vertente da prática jornalística. Ainda são

poucos os estudos no meio acadêmico que buscam estabelecer as relações entre o documentário jornalístico nas plataformas de *streaming*, fato que reforça ainda mais a importância do trabalho de iniciação científica que deu origem a este artigo, no que se refere a apresentar esse novo modelo de negócio e disponibilização de conteúdo como um mercado em potencial para os profissionais da área.

No que se refere ao conteúdo disponível ao usuário, durante o biênio de 2016-2017, escolhido para seleção da amostra de análise da iniciação científica do qual este recorte é oriundo, somam-se 61 produções documentais, ou seja, 51,26% dos documentários e séries-documentais Originais Netflix, segundo consulta realizada em setembro de 2018. Em 2016, foram disponibilizadas 22 produções documentais. Já em 2017, a plataforma lançou 39 conteúdos desse gênero. Nesse rol, se insere o produto midiático abordado neste artigo, o primeiro documentário brasileiro Original Netflix, “Laerte-se” (2016).

Em suas produções originais do gênero, a Netflix procurou agregar à marca o peso da dimensão autoral como forma de atrair assinantes. A aposta nas temáticas também têm sido estratégias de marketing e curadoria de conteúdo para reforçar o catálogo e ampliar o número de usuários interessados no serviço oferecido. A escolha do título dirigido por Eliane Brum e a cineasta Lygia Barbosa da Silva reflete neste aspecto. E nesta dimensão do caráter autoral, o peso do nome Eliane Brum, premiada jornalista com credibilidade alcançada em veículos impressos e digitais, além de sua notória publicação literária, reflete essa chancela de credibilidade. “Laerte-se” tem ainda outros diferenciais como obra que enriquece o catálogo da plataforma de *streaming* ao contar a história da chargista e cartunista Laerte Coutinho, figura pública respeitada entre os profissionais da área e pelo seu ativismo em relação às questões de gênero, que se assumiu transexual aos 52 anos e, desde então, encara desafios pessoais e da vida cotidiana.

Numa dimensão de curadoria de conteúdo disponibilizado pela plataforma, a obra tem esses elementos fortes que despertam interesse no público. É o caso do aspecto do apelo do produto sob o viés do marketing pelos nomes a ele envolvidos e sua qualidade que traz ao espectador o contato com uma temática contemporânea que aventa discussões de grande relevância e que gera empatia. Dessa forma, a capacidade de o documentário gerar reconhecimento e identificação é grande, pois é um produto feito por comunicadoras sobre uma

comunicadora. No caso de “Laerte-se”, a personagem principal é uma chargista e cartunista que realizou importantes trabalhos durante a ditadura militar (1964 - 1985).

Considera-se também a dimensão ativista que o documentário “Laerte-se” tem de trazer à tona representações sociais, conforme defendido por Carrasco (2020), e permitir ao público o contato e a reflexão a tais realidades e representações sociais, principalmente na questão da discussão de gênero e preconceito com base na vivência da personalidade retratada pela obra.

Com base nestas observações preliminares, parte-se da análise de conteúdo descritiva, quanti e qualitativa da obra, no sentido de identificar elementos de comunicação com o público que estejam presentes na narrativa documental jornalística de modo a despertar seu interesse.

3. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Partindo do recorte exposto acima, além de pesquisa bibliográfica e documental, é feita a análise de conteúdo, método comumente utilizado para esse tipo de abordagem que permite o esclarecimento de aspectos objetivos e subjetivos presentes no documentário. Tais características são relevantes para a compreensão dos objetivos das obras e suas traduções em signos que refletem, ou tentam refletir, as múltiplas facetas do Brasil contemporâneo. Nesse caso, a análise de conteúdo se aplica, pois permeia o quantitativo e o qualitativo e, marca presença em trabalhos que envolvam os conhecimentos histórico, psicológico e comunicacional, inclusive, em temáticas como ativismo político (FONSECA JÚNIOR, 2006).

Destrinchando, conceitua-se a análise de conteúdo como uma “técnica de investigação que tem por finalidade a descrição objetiva, sistemática e quantitativa do conteúdo manifesto da comunicação” (BARDIN, 1988, p. 19). A autora francesa postula um método que guia esse processo. Bardin, ainda, sustenta que a criação de categorias, ou seja, a classificação e reagrupamento das unidades de registro em número reduzido e que objetiva tornar inteligível a massa de dados e sua diversidade. Para a pesquisadora, os critérios de categorização podem ser semânticos (categorias temáticas), sintáticos (verbos, adjetivos), léxicos (classificação das palavras segundo seu sentido) e expressivos (categorias que classificam as diversas perturbações da linguagem) (BARDIN, 1988 *apud* FONSECA JÚNIOR, 2006, p. 298).

Para Bardin (1988), uma categorização adequada deve conter cinco características: 1) Exclusão mútua; 2) Homogeneidade; 3) Pertinência; 4) Objetividade e fidelidade; 5) Produtividade. Ao evidenciar a sistematização do método de análise de conteúdo, suas exigências e formatos, pretende-se categorizar os personagens presentes na obra e as palavras e expressões existentes no roteiro do documentário a fim de encontrar estatísticas que forneçam pistas acerca da produção documental jornalística sob demanda.

4. ANÁLISE QUANTITATIVA: RESULTADOS

“Laerte-se” contém 1 hora e 41 minutos de duração e está disponível para todos os assinantes da plataforma de *streaming*. Na iniciação científica, tal abordagem foi apresentada de forma mais ampla e aqui, pretende-se destacar as contribuições que os resultados trouxeram de forma a contextualizar e destacar que a abordagem jornalística foi diferencial no conteúdo da obra de modo a suscitar a possibilidade da discussão temática abrangente.

Além de uma análise flutuante e descritiva da obra, buscou-se identificar, ao longo da narrativa, aspectos que trabalhem a representação social nela presente e as discussões temáticas que entrelaçam seu roteiro. Outra estratégia para realizar a análise quantitativa, o roteiro do produto midiático foi exportado e, por meio do *Tag Crowd* (www.tagcrowd.com), foram listadas as dez palavras mais frequentes no decorrer da obra. Três delas mais frequentes referem-se a esta identidade (“**Laerte**”: 87 vezes; “**Você**”: 65 vezes; “**Mulher**”: 49 vezes). A presença da diretora, jornalista e entrevistadora também é marcante enquanto termo mencionado nos diálogos. “**Eliane**” (Brum) tem 36 menções o que reforça o papel da jornalista no documentário como algo que também chancela a credibilidade do mesmo e ainda sua dimensão autoral como um dos diferenciais da obra além da questão biográfica.

Esses dados representam, parcialmente, as intenções do documentário. Apesar das estatísticas obtidas, cabe aqui a análise de dois dos elementos mais frequentes. Ao considerar que “Laerte” e “mulher” são as palavras mais relevantes, uma justificativa que sustenta tal premissa é a de que ambas compõem o vocabulário da fonte entrevistada quando se trata de sua jornada para o autoconhecimento e sua identificação transgênero. Neste aspecto, percebe-se,

além do conteúdo presente no documentário e da temática suscitada pelo mesmo, a dimensão da representação social presente da obra e a discussão da questão por ela proposta.

No decorrer do documentário, Laerte Coutinho questiona seu trabalho, personalidade e, sobretudo, seu corpo. Tendo em mente que não se sentirá completa sem seios, ser mulher, para ela, possui inúmeros significados, aspectos inerentes a esta identidade e representação social que suscitam no telespectador a discussão sobre tais temáticas. Alguns deles, inclusive, a cartunista acredita que nunca irá desvendar.

Observa-se também caráter informal no qual os diálogos se inserem na obra, a fluidez da narrativa, bem como a capacidade de Eliane Brum e Lygia Barbosa da Silva, diretoras do produto, deixarem Laerte livre para debater sobre temáticas tão complexas.

As fontes consultadas pelas diretoras aparecem no documentário conforme o desenrolar do enredo, que é narrado, em sua grande parte, pela própria Laerte. A identificação desses personagens é feita oralmente, de modo desprezioso, entre uma história e outra, pois não há gerador de caracteres (GC).

Para otimizar a análise, os personagens foram divididos em cinco categorias. Também foram contabilizadas quantas vezes cada uma aparece no decorrer do produto: **1) Protagonista** (Laerte Coutinho) – 61 vezes; **2) Produção** (Eliane Brum) – 28 vezes; **3) Família** (Família Coutinho) – 33 vezes; **4) Amigos** (Angeli, Rita Lee, Eduardo Suplicy e duas mulheres não identificadas) – 5 vezes; **5) Animais** (Selina e Muriel) – 7 vezes.

Laerte Coutinho, seja em *offs* ou entrevistas, representa pouco mais de 45% das aparições, enquanto os amigos correspondem a 3,7%. Ao unir o que foi obtido na análise, é possível identificar que o ponto de vista sobressalente, por um motivo simples, é o de Laerte Coutinho. Tem-se aqui que a obra não visa a captação de diversas abordagens sobre o assunto, e sim um relato fidedigno com a realidade de quem a vive. Nesse caso, as entrevistas com os filhos e netos de Laerte complementam as ideias centrais guiadas pela cartunista, ao mesmo tempo em que oferecem um “respiro” ao espectador. Assim, observa-se também que a identidade da personagem central da narrativa é construída por diferentes perspectivas e olhares, como sugere o bom trabalho jornalístico de consulta a diversas fontes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fazer comunicacional, inserido no cenário no qual a internet, as redes sociais digitais e os dispositivos regem a produção e consumo de informação, é impactado e se transforma cotidianamente. A tecnologia adotada pela Netflix, na qual o espectador pode assistir à programação quando e onde quiser durante 24 horas por dia e sete dias por semana, dita uma nova forma de consumir conteúdo que explica um dos porquês de as televisões aberta e fechada disponibilizarem seus programas no *YouTube* ou em suas próprias plataformas de *streaming*.

Outro ponto é a efetividade da tecnologia *streaming* para o consumo de conteúdo audiovisual em contraposição ao *download* e ao vivo. Enxerga-se aqui um potencial a ser explorado por jornalistas como produtores de documentários, de forma a considerar esse universo como um espaço passível de transformações e de oportunidades de recolocação profissional.

“Laerte-se”, produzido por uma plataforma que mobiliza novos modos de espectralidade, integra o universo de pautas sobre visibilidade trans. Seja nas ruas, ao participar de uma caminhada em prol da causa ou em frente às câmeras contando a história de sua nova vida, a chargista amplia e democratiza o debate sobre o assunto: esse tipo de produção não se restringe mais às mídias independentes e extremamente segmentadas.

Nota-se que o “Laerte-se” procura, em sua totalidade, exibir como as noções de identidade, alteridade e autoconhecimento são dignas de debate. Nesse caso, para tentar driblar esses impasses, tem-se a perspectiva de um homem reconhecido na mídia e que se assumiu mulher aos 60 anos. A busca constante de Laerte por respostas às questões que surgem em seu cotidiano reflete em um produto midiático que explora a subjetividade do ser humano. Nesse aspecto, Eliane Brum, jornalista consagrada por trabalhos que permeiam a profundidade informacional e emocional, possui papel norteador fundamental para ajudar Laerte a desenvolver uma linha de raciocínio que seja inteligível para o espectador.

Por outro lado, Lygia Barbosa da Silva, também diretora da obra, não aparece nas gravações. Observa-se que a cineasta opta por enquadramentos fechados quando Laerte fala de si mesma, e em planos abertos quando a protagonista interage com amigos, familiares e, às vezes, com Eliane. Dessa forma, o ponto de vista sobressalente na obra é o de Laerte Coutinho

e sua jornada incessante a fim de descobrir a mulher que ela pode ser. Tal aspecto se reforça no título do documentário, que faz uma menção ao verbo “libertar” conjugado na forma reflexiva.

Por fim, pode-se considerar que “Laerte-se” é um documentário que explora a subjetividade do ser humano e que a experiência das diretoras é responsável pela coerência da obra. Ademais, o documentário, gênero audiovisual ao qual o objeto de estudo deste artigo pertence, não possui as mesmas finalidades que produtos informativos veiculados cotidianamente. A objetividade dá espaço às inúmeras interpretações acerca do fato.

Nota-se que diferentes países podem ser atingidos pelo produto, uma vez que a Netflix possui alcance global e, de certa forma, cativa seus espectadores, inclusive pela universalidade e contemporaneidade da temática. Outrossim, o lugar de fala destinado a grupos minoritários, que comumente não possuem espaço na televisão aberta, como o grupo LGBTQ+, está presente no documentário analisado. A plataforma, ao explorar a tradução de signos em produções que abordam temas ainda considerados tabus pela mídia tradicional, conquista diversos nichos de público e sugere novas formas de se pensar o produto audiovisual de modo que ele se torne uma ferramenta de representação social, característica do Jornalismo.

Por fim, a multiplicidade de alternativas no universo audiovisual, a pluralidade de opinião e a aparição de personagens da vida real que antes passavam despercebidos são vertentes em ascensão. Espera-se que, com isso, o cenário comunicacional torne-se cada vez mais democrático, tanto com a rotatividade de protagonistas em produções como a analisada, quanto em termos de acesso à informação e interpretação de narrativas jornalísticas.

Os resultados e as considerações postas são aspectos parciais de um estudo desenvolvido durante um ano. Vale ressaltar que os autores do artigo enxergam que a Netflix e as habilidades e exigências que surgiram no mercado de trabalho com o advento da internet e do cenário de cibercultura transformaram, transformam e irão transformar o fazer jornalístico. Tais pontuações foram feitas ao considerar a comunicação integrada como provedora de diferentes formas de disponibilizar e consumir conteúdo. Apesar de citar-se o exemplo de “Laerte-se”, os aspectos aqui discutidos se ampliam para além da obra que foi considerada um marco do gênero e da plataforma. Numa dimensão ainda maior que a pesquisa permite apontar, considera-se que a constante transformação dos meios ao reforçar a mudança de estratégias de difusão de informação, emprega desafios ao jornalista que, conforme visto, passa a exercer funções nunca

antes vistas na profissão, bem como adaptar-se a novas práticas produtivas que envolvem linguagem e utilização de ferramentas distintas, e assumir responsabilidades em áreas afins como as do âmbito do marketing e da comunicação digital, por exemplo.

Tal pesquisa é apenas um ponto de partida para novas considerações acerca do fazer jornalístico em tempo de convergência e de novas possibilidades do uso da comunicação.

O Jornalismo nesse contexto surge como meio capaz de proporcionar novas experiências, tornando o profissional multitarefas que deverá se adaptar aos avanços tecnológicos inerentes à prática da comunicação. Esse movimento vem ganhando espaço, tanto que há uma parte do núcleo de Jornalismo da Rede Globo voltada exclusivamente ao GloboPlay e que deu origem, sob a direção de Caio Cavechini, ao documentário “Marielle” (2020).

Esses desdobramentos podem gerar novas análises, espaços de atuação do jornalista, das mudanças no formato e, mais que isso, suscitar reflexões sobre fatos e temáticas atuais e contemporâneas que, por intermédio de uma condução de produção jornalística valorizando o processo de apuração, entrevistas e construção de narrativas aplicadas ao documentário, sedimentem o gênero nos catálogos de tais plataformas e também o popularizem, rompendo com o estigma de que o documentário tende a ser um produto consumido por um público mais elitista. Sobretudo, neste sentido, observa-se um cenário precursor para jornalistas nas produções das plataformas por *streaming* com a abertura de editais de fomento audiovisual no qual se observam o interesse pelo gênero documental, o aumento da produção deste tipo e a crescente possibilidade de veiculação nos catálogos dos serviços de consumo e circulação de produção audiovisual no país e no exterior. Observa-se ainda o crescimento de plataformas alternativas e gratuitas como Libreflix ou mesmo do portal CurtaDoc com mais de mil títulos latino-americanos do gênero, democratizando o acesso e concentrando jornalistas como realizadores das obras, numa alternativa ao modelo tradicional de profissional das redações de grandes veículos de imprensa.

REFERÊNCIAS

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1988.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K.. **A arte do cinema: Uma introdução**. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

CÁDIMA, F. R. Novas convergências digitais: mídia, humanidades e artes. **Revista Novos Olhares**. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 4, n. 1, p. 193-204, jun. 2015.

CARRASCO, V. **#PROTESTO.DOC** – Construção de narrativas e representações sociais em documentários na cultura de protesto. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Bauru, 2020.

FONSECA JÚNIOR, W. C. Análise de conteúdo. In: DUARTE, J.; BARROS, A. (Orgs). **Métodos e Técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006, p. 280-304.

JENKINS, H; FORD, S.; GREEN, J. **Cultura da Conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável**. São Paulo: Aleph, 2015.

LAERTE-SE. Direção de Eliane Brum e Lygia Barbosa da Silva. Brasil: Netflix, 2016 (101 min).

LAGE, N. **Ideologia e Técnica da Notícia**. Petrópolis: Vozes, 1979.

LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MELO, C. T. V.; GOMES, I. M.; M., W. O documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 24., 2001, Campo Grande. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2001.

NETFLIX. **About Netflix**. 2020. Disponível em: <https://media.netflix.com/en/about-netflix>. Acesso em: 19 jan. 2020.

NICHOLS, B. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

RECUERO, R. **A conversação em rede: comunicação mediada pelo computador e redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

ROSSINI, M. S.; RENNER, A. G. Nova cultura visual? Netflix e a mudança no processo de produção, distribuição e consumo do audiovisual. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38, 2015, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2015.

SACCOMORI, C. Qualquer coisa a qualquer hora em qualquer lugar: as novas experiências de consumo de seriados via Netflix. **Revista Temática**, João Pessoa, n. 4, v. 11, p. 53-68, abr. 2015.

KLOCKNER, L. Web Rádio. In: MARQUES DE MELO, J. (ed.). **Enciclopédia da Intercom de Comunicação: Vol. 1 conceitos**. São Paulo: Intercom, 2010. CDROM.

ZANDONADE, V.; FAGUNDES, M. C. J. **O vídeo documentário como instrumento de mobilização social**. 2003. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo) - Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis/Fundação Educacional do Município de Assis, Assis, 2003.

Real vs. Ficcional:
Um estudo sobre a dominação masculina na série *The Handmaid's Tale*

Real vs. Fictional:
A study on male domination in *The Handmaid's Tale* series

Mayara Veillard REIS¹⁰

RESUMO

O presente artigo faz uma análise sobre como a dominação masculina do contexto ficcional, da série *The Handmaid's Tale*, se assemelha ao real, através de um recorte de casos presentes em diversos períodos da história. A fim de compreender como a violência contra o gênero feminino se dá na sociedade, foram utilizados o método bibliográfico e a pesquisa documental. Por meio dessa pesquisa, foi possível evidenciar que o termo “distopia” não retrata o cenário apresentado, já que a série faz alusão às diversas formas de dominação masculina que já ocorreram, estão ocorrendo ou estão a ponto de eclodir no mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Dominação masculina; Distopia; Cultura; Machismo estrutural.

ABSTRACT

This article analyzes how the male domination of the fictional context, from the series *The Handmaid's Tale*, resembles the real, through a snapshot of cases present in different periods of history. In order to understand how violence against women occurs in society, the bibliographic method and documentary research were used. Through this research, it was possible to show that the term “dystopia” does not portray the scenario presented, since the series alludes to the various forms of male domination that have already occurred, are occurring or are about to break out in the world.

KEYWORDS: Male domination; Dystopia; Culture; Structural male chauvinism.

INTRODUÇÃO

As mulheres estiveram em situação de subalternidade e invisibilidade durante séculos ao redor do mundo. Mesmo atualmente, muitas delas convivem com a anulação do protagonismo de suas próprias vidas, tendo seus direitos negados e sendo dominadas por figuras masculinas que impõem força e poder sobre elas.

¹⁰ Recém-graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Faculdades Ibmecc; e-mail: mayaraveillard@hotmail.com

O cenário atual do Brasil e do mundo é um exemplo disso. Os discursos extremistas carregados de ódio contra minorias sociais, entre estas as mulheres, de representantes do governo se estendem para indivíduos comuns da sociedade, levando a uma divisão de classes e ao fanatismo exacerbado do politicamente incorreto, como é o caso do governo Bolsonaro, que influencia muitos eleitores com posicionamentos que incitam a violência contra diversos grupos da sociedade.

O atual presidente do Brasil, por exemplo, já comparou o nascimento da sua filha a uma fraquejada, afirmou que não estupraria a então deputada federal e ex-ministra de Direitos Humanos Maria do Rosário porque ela “não merece” por ser “muito feia”, além de corroborar com discursos de outros bolsonaristas que trazem prejuízos às mulheres.

Citando a filósofa e teórica social francesa Simone de Beauvoir (1949, p.29), “basta uma crise política, econômica e religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados”. Portanto, é importante entender como funcionam os regimes totalitários e as imposições religiosas para compreender como uma sociedade é contaminada com ideias radicais e participa, ou consente, do combate a grupos vistos como inferiores.

1. O ENCLAUSURAMENTO E OS CONCEITOS POR TRÁS DELE

O termo “fascismo” pode ser explicado como qualquer tipo de ultranacionalismo no qual a figura de um líder autoritário, se dizendo porta-voz do povo, representa a nação. Apesar de em cada país soar de uma forma, essa política possui algumas estratégias características, como: “o passado mítico, propaganda, anti-intelectualismo, irrealidade, hierarquia, vitimização, lei e ordem, ansiedade sexual, apelos à noção de pátria e desarticulação da união e do bem-estar público” (STANLEY, 2018, p. 14).

Em seu livro intitulado *Como Funciona o Fascismo: a Política do “Nós” e “Eles”*, Jason Stanley (2018) explica o importante papel de cada uma dessas estratégias. Dentre elas, o anti-intelectualismo, que tem como função retirar da sociedade a possibilidade de debater, criticar e se expressar. Esse regime busca desvalorizar a educação e impor que o seu ponto de vista seja implementado nos centros escolares e universitários, por exemplo, para ganhar mais força e poder diante do povo.

Outra importante estratégia é a irrealidade, a responsável por distorcer a verdade, fazendo com que o grupo dominante crie um sentimento de desconfiança e perda diante dos que são responsabilizados por isso: a classe dominada. Discursos falsos e repetitivos promovem a gradativa perda do que antes entendia-se por realidade e uma única figura central, ou um partido político, cria mais poder. Isso contribui para uma sociedade idealmente fascista, ou seja, inapta a avaliar discursos e que aceita a substituição da igualdade pela hierarquia.

A cientista política alemã Elisabeth Noelle-Neumann apresentou, em sua obra *A Espiral do Silêncio: Opinião Pública - Nossa Pele Social* (2017), a teoria da Espiral do Silêncio muitos anos antes, na qual estudou um conceito que contribui para o sucesso dessas estratégias. Proposta em 1977, essa teoria aponta para os agentes sociais que, ao perceberem o ambiente ao seu redor e constatarem que sua opinião se contrapõe às classes dominantes, buscam evitar situações conflitantes, aceitando e incorporando o discurso predominante.

Segundo o estudo, esse comportamento faz com que haja uma tendência gradativa ao silêncio, denominado como espiral, o que leva outros indivíduos a não verbalizar que compartilham da mesma visão da minoria. Com isso, maior se torna o ônus social de quem expressa uma opinião divergente, já que se opor aos grupos dominantes pode provocar isolamento, críticas e ridicularizações.

Partindo desse conceito, Noelle-Neumann (2017) salienta a onipresença da mídia como a principal responsável pela formação e, até mesmo, mudança de opinião a respeito da realidade, por parte do público. Ao analisar pesquisas do Instituto Allensbach, iniciadas em 1952, sobre a autopercepção dos alemães, a autora concluiu que a forte influência da mídia não se limitava ao sobre o que opinar, mas o que pensar ou dizer.

A pesquisadora começava a chamar a atenção para o poder que a mídia possuía, muito especialmente a televisão, para influir sobre o conteúdo do pensamento dos receptores. Revisava ela, desta maneira, as teses então correntes de que a mídia afetava apenas parcialmente o público, contraponto que, na verdade, haveria uma tendência dos jornalistas em produzirem o que ela denominava então de uma “consonância irreal quando relatam os acontecimentos” (HOHLFELDT, 1998, p. 36).

Portanto, esse comportamento massificado está associado não apenas ao medo da crítica e isolamento, mas também, e talvez principalmente, pela sensação de pertencimento, anonimato e proteção. O que explica a afirmação de Noelle-Neumann (2017) de que as pessoas não são influenciadas apenas pelo que os outros dizem, mas também pelo que imaginam que eles poderiam dizer e pelo que silenciam.

2. A QUESTÃO DO CORPO DAS MULHERES

Por meio do entendimento dos conceitos apresentados, é possível compreender de que forma as mulheres passaram a conviver com a opressão, objetificação e dominação masculina. Porém, para ampliar essa compreensão, é importante citar histórias do misticismo e cristianismo, que, ao longo dos séculos, legitimaram discursos que associam a figura feminina a uma representação da morte, do mal, da tentação, da desobediência e do pecado.

A figura mística Pandora, conhecida em muitas culturas como a fonte do mal, vem do mito grego de que Zeus enviou sua primeira filha ao Epimeteu que, mesmo alertado por seu irmão, Prometeu, a não aceitar presentes do rei dos deuses, tomou como esposa a mulher que, junto consigo, levou em uma caixa os males que afligem a humanidade: velhice, doença, loucura, trabalho, paixão e mentira.

Essa história se assemelha muito a uma bastante conhecida por diferentes povos e culturas: Adão e Eva no paraíso. Assim como na mitologia, aqui a mulher também é a responsável por levar a desgraça e o pecado ao mundo. Eva, ao comer do fruto proibido, comete um erro irremediável e, assim como Pandora, leva o seu companheiro à falha, condenando a humanidade ao sofrimento.

Quanto ao aspecto mítico, conforme apontado por Pauline Schmitt- Pantel, até mesmo a idéia da “criação da mulher” a traz como introdutora da morte e do mal no mundo, o que pode ser visto nos relatos de criação de Pandora, na tradição grega, e de Eva, na judaico-cristã. E talvez por ser a mulher sempre considerada a ‘pecadora’ da história, é que foram imputados tantos pudores na educação sexual das moças, principalmente no século XVIII, quando lhes era negado o direito de obter conhecimentos acerca de sua sexualidade antes do casamento, mais precisamente a experiência do coito. Por causa desse tabu,

a primeira relação sexual era vivenciada com culpa e vergonha (ANGELI, 2004, p. 244).

Essas ideias preconcebidas e arraigadas na sociedade constituem as relações de poder entre homens e mulheres, o que as oferecem um espaço social limitado e restrito. Devido a isso, muitas mulheres convivem, ainda atualmente, com a anulação de direitos básicos, como o de tomar decisões sobre o seu corpo e seu futuro. A mutilação genital feminina, os crimes de honra e o casamento por rapto são exemplos disso.

A divisão entre os sexos parece estar "na ordem das coisas", como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas "sexuadas"), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos habitus dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação (BOURDIEU, 2011, p. 17).

A mutilação genital feminina é a prática de remoção de órgãos sexuais externos femininos, ou seja, a extração do clitóris e dos grandes lábios. Esse crime, motivado por aspectos culturais e religiosos, é principalmente praticado em países do continente africano, continente asiático e Oriente Médio. Entre os principais problemas relatados pelas mulheres que já sofreram com esse procedimento, é possível destacar: depressão; dificuldade para urinar; dificuldade para engravidar.

Essa cerimônia serve como uma garantia da paternidade dos filhos das vítimas, da honra da família e de fidelidade no matrimônio, além de ser uma maneira de ampliar o prazer masculino. As mulheres que se opõem a essa prática são socialmente excluídas, vistas como impuras e se tornam inaptas ao casamento. Como consequência, elas sofrem discriminação, são expulsas de suas comunidades e tem seus órgãos sexuais rotulados de sujos e feios.

Já o crime de honra, como a própria denominação já diz, é um ato de violência motivado por um desvio de conduta da vítima perante o agressor. Esse crime consiste no homicídio de uma pessoa, em sua maioria mulher, por parte de um membro da família por este considerar que o comportamento em questão foi de prejuízo a moral da família ou aos princípios da

comunidade. A prática é encarada como um ato justificável e, muitas vezes, heroico, pois a valorização da cultura, costumes e religião é admirada.

Esse tipo de crime pode ter inúmeras motivações, mas todas estão relacionadas aos conceitos de dignidade e virtude que a sociedade impõe às mulheres. Entre as principais, destacamos: ter relações sexuais antes ou fora do casamento, optar pelo divórcio, renunciar a uma fé, ser vítima de violação sexual e usar roupas consideradas inapropriadas. Assim como as motivações, os tipos de agressão são diversos, podendo ser desde violações coletivas a esfaqueamentos, porém, sempre com o objetivo de tornar a morte lenta e dolorosa.

Em todas as sociedades islâmicas o conceito de honra ocupa um lugar fundamental na hierarquia dos valores sociais, estando substancialmente ligado à respeitabilidade da mulher. [...] Deve-se à ética da honra a organização de uma sociedade rigidamente hierárquica entre os sexos. A poligamia masculina, o direito do homem ao divórcio, a circuncisão das meninas, o uso do véu: são todos eles costumes que giram em torno da honra feminina. Quando a mulher fracassa socialmente porque perde a honra, ainda que essa privação não dependa de uma transgressão voluntária, mas seja devida a fatores externos (ex.: violência sexual), a tragédia se projeta sobre toda a família, que é arrebatada pela vergonha. A solução para restaurar o decoro perdido pode ser, inclusive, extrema: o homicídio (MAGLIE, 2017, p. 101).

Além de legitimados por doutrinas e dogmas religiosos, os crimes de honra são sustentados por fatores culturais. Os seres humanos, através da herança cultural desenvolvida por muitas gerações anteriores, estão condicionados a não saber reagir a hábitos e condutas que desviam dos padrões estabelecidos e aceitos pela sua comunidade. Isso resulta na discriminação e repressão de comportamentos que contrariam o conceito de honra dentro de uma sociedade (LARAIA, 2013).

Outra prática que se utiliza da dominação masculina sobre os corpos e desejos das mulheres é o casamento por rapto. A prática, muito comum em países como a África do Sul, Etiópia, Cazaquistão e Armênia, já ganhou até mesmo um termo no idioma do Quirguistão, o “*Ala kachuu*”, que significa “pegar e fugir” e sugere o costume local de raptar jovens para submetê-las ao matrimônio forçado.

O casamento por rapto faz com que as vítimas sejam agredidas, violentadas, subjugadas e retira delas a imagem de pureza, além de muitas vezes desencorajar outros pretendentes a tentarem um relacionamento tradicional, pois ao resistirem ao matrimônio forçado, essas mulheres são vistas pela sociedade como inflexíveis e difíceis de controlar.

Além de prejudicial para a saúde das jovens raptadas, esse crime costuma ter efeitos negativos sobre os filhos oriundos dessas relações forçadas, que acabam por nascer menores do que a média. O impacto que essas mulheres sofrem com o casamento por rapto faz com que muitas vivam com grande estresse psicológico e, em alguns casos, resulta em suicídio.

3. O CASO DAS AIAS

1 Vendo Raquel que não dava filhos a Jacó, teve ciúmes de sua irmã e disse a Jacó: Dá-me filhos, senão morrerá.

2 Então, Jacó se irou contra Raquel e disse: Acaso, estou eu em lugar de Deus que ao teu ventre impediu frutificar?

3 Respondeu ela: Eis aqui Bila, minha serva; coabita com ela, para que dê à luz, e eu traga filhos ao meu colo, por meio dela. (Gênesis 30:1-3)

Em busca de uma sociedade com valores tradicionais e respeito aos ideais conservadores, o novo regime teocrático dos Estados Unidos distópico apresentado em *The Handmaid's Tale* faz uma leitura deturpada da religião cristã. Embasada no texto bíblico citado acima, a família tradicional representada pela série justifica e impõe o estupro, legalizado e naturalizado na trama, das raras mulheres férteis, as denominadas “Aias”.

Nesta adaptação do livro *O Conto da Aia*, da canadense Margaret Atwood, os Estados Unidos de hoje passam a se chamar República de Gilead, e essa não é nem de longe a mudança mais drástica sofrida pelos cidadãos do país. Com um discurso ideológico baseado no Velho Testamento, o Estado patriarcal divide as mulheres em castas, representadas na série pelas cores das roupas e retira delas todos os direitos fundamentais.

A sociedade apresentada na série convive com uma organização social baseada em medo, culpa e uma ideia distorcida de salvação. As mulheres são impostas a respeitar as regras do patriarcado e a servir esse sistema. O desvio de conduta é combatido, sem exceção, com severas punições, que refletem em graves danos à saúde física e psicológica delas.

Mas podemos sem dúvida ressaltar esse tema geral de que, em nossas sociedades, os sistemas punitivos devem ser recolocados em uma certa “economia política” do corpo: ainda que não recorram a castigos violentos ou sangrentos, mesmo quando utilizam métodos “suaves” de trancar ou corrigir, é sempre do corpo que se trata – do corpo e de suas forças, da utilidade e da docilidade delas, de sua repartição e de sua submissão (FOUCAULT, 1987, s.p.).

Na trama, as próprias mulheres, contaminadas com esses discursos, passam a ter uma autopercepção pejorativa de seu gênero, o que cria necessidades depreciativas que conhecemos por rivalidade feminina, desejo por aprovação do homem, reprodução de falas e atitudes machistas etc. A interpretação deturpada da palavra de Deus gera práticas sociais que elevam e intensificam a superioridade masculina e o que se entende pelo lugar da mulher.

O que essa lógica nos leva a refletir é sobre como uma história que ensina sobre o amor e um estilo de vida que deve ser incorporado pela humanidade em geral leva toda uma sociedade a repudiar, discriminar, inferiorizar e escravizar um gênero. A conclusão que se chega é a de que a visão cega e deturpada desses textos é utilizada como forma de controle e dominação, que se iniciaram na igreja, mas são de grande valia para outras instâncias sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das primeiras impressões que se tem ao assistir *The Handmaid's Tale* é que, assim como acontece na série, é possível que qualquer ideia seja implementada gradativamente em uma sociedade sem que as pessoas percebam que estão sendo conduzidas àquilo. Na trama, as mulheres passam a perder todos os seus direitos gradativamente, até notarem que não possuem mais qualquer voz ou espaço para reivindicá-los.

Assim como no contexto real, no ficcional, os sentimentos de perda, humilhação e medo são fatores fundamentais que contribuem para que grupos extremistas, que não chegariam ao poder em outras circunstâncias, se apoderem de posições de destaque e utilizem isso para colocar em prática seus discursos radicais e combater uma minoria eleita.

A personagem principal de *The Handmaid's Tale* vivia uma vida normal, como de qualquer outra jovem, e, sem que se percebesse, a sua rotina de estudos, trabalho, vida social e

amorosa se transformou em um pesadelo. Tudo é retirado dela, inclusive a própria filha. Isso pode surpreender em um primeiro momento, porém, ao analisar de perto e fazer um paralelo com a realidade, é possível identificar muitas histórias semelhantes as do contexto real.

Uma sociedade dividida por castas, ainda nos dias de hoje, é uma prática cultural muito presente na Índia. Na Argentina, no período da ditadura militar, muitas crianças foram sequestradas e, anos depois, encontradas com famílias de militares. Líderes autoritários e com discursos de ódio contra minorias estão presentes em diversos momentos da história, inclusive atualmente. Agressões e mutilações a mulheres são práticas ainda muito comuns em diversas partes do mundo até hoje. Ou seja, não há nenhuma barbaridade representada na série que tenha sido puro fruto da imaginação da autora.

O contexto ficcional faz eco do real e assusta pela semelhança. Além da história proporcionar muitos exemplos similares aos retratados pela série, o cenário atual do Brasil e do mundo sugerem que as minorias, e principalmente as mulheres, devem abrir os olhos para os pequenos passos em direção ao conservadorismo extremo, à busca pelos valores da família tradicional e de outras formas de opressão e silenciamento.

Esse recorte do contexto real corrobora a fala de Margaret Atwood (2004), autora do livro que inspirou a série *The Handmaid's Tale*, de que a trama não se trata de uma distopia, pois tudo já aconteceu ou parece estar a ponto de eclodir na realidade. Os dois contextos reforçam a necessidade de estar atento ao retorno e ascensão de governos ultraconservadores com discursos autoritários e de ódio contra grupos marginalizados (STANLEY, 2018).

REFERÊNCIAS

ANGELI, D. **Uma breve história das representações do corpo feminino na sociedade**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo**. 2º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento**. São Paulo: Sociedade Bíblia do Brasil, 1988.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 10º ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CAIXA DE PANDORA: como a curiosidade arruinou a humanidade. **Hipercultura**. Disponível em: <https://www.hipercultura.com/caixa-de-pandora/>. Acesso em: 05 nov. 2019.

EM VÍDEO de palestra, Bolsonaro diz que ter filha foi 'fraquejada'. **Blog do Moreno**, O Globo, 06, abril 2017. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-moreno/post/em-video-de-palestra-bolsonaro-diz-que-ter-filha-foi-fraquejada.html>. Acesso em: 08 maio 2021.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 27^o ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

HOHLFELDT, A. Espiral do silêncio. N^o 8. Porto Alegre: **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 5 n. 8, p. 36-47, jul. 1998.

LARIAIA, R. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MAGLIE, C. **Crimes Culturalmente Motivados**: ideologias e modelos penais. São Paulo: Editora MATHEWS, J. D. Eu os declaro sequestrador e mulher. **Revista Trip**, 16 dez. 2010. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/eu-os-declaro-sequestrador-e-mulher>. Acesso em: 13 out 2010.

NÓ DE OITO. **6 Paralelos Assustadores entre The Handmaid's Tale e a Vida Real**. Disponível em: <http://nodeoito.com/paralelos-handmaid-tale-vida-real/>. Acesso em: 22 out. 2019.

NOELLE-NEUMANN, E. **A Espiral do Silêncio**: opinião pública, nosso tecido social. Florianópolis: Estudos Nacionais, 2017.

O CONTO da Aia não é uma distopia! **Minas Nerds**. Disponível em: <http://minasnerds.com.br/2018/08/10/o-conto-da-aia-nao-e-uma-distopia/>. Acesso em: 02 nov. 2019.

ONTIVEROS, E. Mutilação genital feminina: o que é e por que ocorre a prática que afeta ao menos 200 milhões de mulheres. **BBC News Brasil**, 06 fev. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-47136842>. Acesso em: 08 out. 2019.

TRADIÇÃO horrível: Rapto de noivas ainda é tolerado em muitos países. **Não Acredito**. Disponível em: <https://home.naoacredito.com.br/rapto-de-noivas/>. Acesso em: 13 out. 2019.

RAMALHO, R. Bolsonaro vira réu por falar que Maria do Rosário não merece ser estuprada. **G1**, Brasília, 21 jun. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/06/bolsonaro-vira-reu-por-falar-que-maria-do-rosario-nao-merece-ser-estuprada.html>. Acesso em: 08 maio 2021.
Revista dos Tribunais, 2017.

SEPÚLVEDA, L. O que é mutilação genital feminina e por que ela acontece? **Brasil de Fato**, 22 ago. 2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/08/22/o-que-e-mutilacao-genital-feminina-e-por-que-ela-acontece>. Acesso em: 08 out. 2019.

STANLEY, J. **Como funciona o fascismo**: a política do “nós” e “eles”. Porto Alegre: L&PM, 2018.

UMA EM CADA cinco mulheres é sequestrada para casar, em país da Ásia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 02 ago. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/uma-em-cada-cinco-mulheres-sequestrada-para-casar-em-pais-da-asia-21657728>. Acesso em: 12 out 2019.

A Mulher como Prazer Erótico em *The Postman Always Rings Twice*

Women as Erotic Pleasure in *The Postman Always Rings Twice*

Júlia Rios VALDEZ¹¹
Mariana Leite LEMOS¹²

RESUMO

Este artigo aborda como os filmes noir representam a mulher através de um olhar masculino dominante. À luz do ensaio de Laura Mulvey, realiza-se análise fílmica comparativa das duas versões de *The Postman Always Rings Twice*, de 1946 e de 1981. O estudo permitiu compreender que, mesmo com diferença de 35 anos entre os filmes, as características da *femme fatale* permaneceram sem grandes rupturas e o homem detém o poder ativo do olhar erótico.

PALAVRAS-CHAVE: femme fatale; objetificação da mulher; prazer visual; olhar masculino.

ABSTRACT

This article discusses how films noirs portray women through a dominant male gaze. In light of Laura Mulvey's essay, a comparative film analysis of the two versions of *The Postman Always Rings Twice*, of 1946 and of 1981, is carried out. The study allows to understand that, even with a 35-year gap between the movies, femme fatale's features remained without major changing and men have the active power of the erotic gaze.

KEYWORDS: femme fatale; objectification of women; visual pleasure; male gaze.

INTRODUÇÃO

A Segunda Guerra Mundial mudou a sociedade norte-americana na forma como as mulheres foram inseridas no mercado de trabalho e provocou alterações nos papéis tradicionais femininos. As mulheres, então, deveriam se resignar e voltar para os serviços domésticos, conforme a coerção social ditava. Todavia, essas mudanças não foram bem recebidas, devido a intenção de permanecer com a independência adquirida. Deste modo, houve a desestabilização do contexto familiar, contribuindo para a crise de masculinidade (CARVALHO, 2011).

¹¹ Estudante do 6º. semestre do curso de Audiovisual da Universidade de Brasília (UnB); e-mail: valdezriosjulia@gmail.com

¹² Estudante do 6º. semestre do curso de Audiovisual da Universidade de Brasília (UnB); e-mail: mlmariana.ml@gmail.com

O filme noir, como produto cultural, refletiu os valores da sociedade americana do pós-guerra, em que as mudanças do papel das mulheres ameaçavam os valores e os padrões familiares tradicionais, ao gerar medo e ansiedade na cultura patriarcal. Essas aflições foram refletidas pela *femme fatale*, figura definida por sua sexualidade. Assim, este tipo de filme concentrou essa ansiedade, principalmente no que diz respeito a sexualidade feminina que é vista de uma maneira negativa. “A *femme fatale* representa a condição de as mulheres serem vistas de forma misógina. A sua ambição e sexualidade são inapropriadas para o seu status enquanto mulher, e devem ser limitadas” (CARVALHO, 2011, p. 54).

O estilo noir foi influenciado pelo Expressionismo Alemão, com o auge na década de 1920, em suas especificidades técnicas e pela ficção policial *hard-boiled* em seu estilo narrativo, em que os confrontos do protagonista objetivavam afirmar sua masculinidade, enquanto ele triunfava sobre os perigos representados pela *femme fatale* (CARVALHO, 2011).

A ficção *hard-boiled* acompanhava o investigador pelo mundo do crime, e, como aponta Carvalho (2011), as histórias de crime e de investigação tornaram-se histórias de obsessão erótica, relacionadas ao desejo por uma mulher casada, o que ocorre no filme *The Postman Always Rings Twice*, em que Cora, ambiciosa *femme fatale*, seduz Frank para assassinar seu marido Nick e ficar com suas posses.

Dessa forma, o presente artigo parte de um estudo das duas versões do filme *The Postman Always Rings Twice* (O Destino Bate à Sua Porta), a de 1946, dirigida por Tay Garnett e a de 1981, dirigida por Bob Rafelson, pautado na análise fílmica comparativa à luz do ensaio seminal de Laura Mulvey, “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, de 1975, texto inaugural da teoria feminista no cinema no viés psicanalítico.

A relevância do estudo reside na elucidação de como filmes noir representam a mulher através de um olhar masculino, naturalizando um corpo feminino sem voz, e a construção do sujeito universal do cinema dominante e da psicanálise como homem.

1. DESENVOLVIMENTO

O termo noir foi criado por Nino Frank, em 1946, e diz respeito ao estilo cinematográfico ocorrido no início da década de 1940 até o final da década de 1950

(NOGUEIRA, 2010). Os filmes são conhecidos pelas temáticas de crime e violência justamente por seu tom pessimista, característica fotográfica preta e branca, *femme fatale* e protagonista anti-herói, moralmente ambíguo, como caracteriza Fernando Mascarello (2006, p. 181):

O elemento central é o tema do crime, entendido pelos comentadores como campo simbólico para a problematização do mal-estar americano do pós-guerra (resultado da crise econômica e da inevitável necessidade de reordenamento social ao fim do esforço militar). [...] Foi veículo, além disso, para a tematização (embora velada) das emergentes desconfiças entre o masculino e o feminino, causadas pela desestabilização dos papéis sexuais durante a guerra.

O filme *The Postman Always Rings Twice* de 1946 está inserido no contexto noir, de maneira que o protagonista Frank se interessa e se envolve com Cora, casada com Nick. Paralelamente, o filme *The Postman Always Rings Twice* de 1981 tem o mesmo enredo, porém a produção é caracterizada como neo-noir. Este, por sua vez, datado em meados dos anos 1970, pode ser entendido como a versão contemporânea do noir. Abarca filmes mais recentes e, similar ao período clássico, continuou narrando histórias que tratavam da ambivalência moral dos personagens, ainda com tom sombrio e refletiu o pessimismo que pairava durante a Guerra Fria (COSTA, 2019).

1.1 Escopofilia e Voyeurismo

Em *The Postman Always Rings Twice* são explicitados diversos conceitos da teoria feminista de Mulvey (1975), e o mais perceptível é a escopofilia:

O cinema oferece um número de prazeres possíveis. Um deles é a escopofilia. A escopofilia com o ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador. O próprio ato de olhar já é uma fonte de prazer. Esse instinto pode se fixar numa perversão, produzindo voyeurs obsessivos e abelhudos, cuja única satisfação sexual vem do ato de olhar, num sentido ativo e controlador, um outro objetificado (MULVEY, 1975, p. 440).

Percebe-se a escopofilia em ambas as produções através dos momentos em que Cora aparece em quadro e, principalmente, em planos fechados, em que é colocada como um objeto

diante de um espectador que aguarda satisfação sexual somente ao assistir, produzindo, assim, o voyeur.

O espectador-voyeur tem o auxílio de mecanismos que são indispensáveis para a construção da cena, como a luz, usada de maneira a deixar o corpo da personagem de 1946 marcado por meio da técnica conhecida como *low key*, que trabalha com pouca iluminação, muita sombra e muito contraste – o que torna o andar de Cora pela casa e pela lanchonete mais sensual e dá a sensação ao espectador de quem espiona a cena.

Figuras 1 e 2 - Iluminação específica direcionada a Cora, diferente da iluminação dos homens em quadro



Fonte: *The Postman Always Rings Twice* (1946).

Nota-se que em filmes noir há uma proibição de projetar sombras sobre a face feminina, uma vez que sua beleza deve ser ressaltada pela suavização da pele. Desse modo, os fotógrafos combinam mecanismos de suavização, luz difusa, branquitude e sombras cinza-claro para alcançar esse objetivo (TEDESCO, 2014). A Cora de 1946 destaca-se nos ambientes em que ocupa, tanto pela iluminação especial direcionada a ela quanto pelas suas constantes vestes brancas. Já na versão colorida, realizada em 1981, a presença de sombra sobre a personagem e a ausência do contorno da iluminação em seu corpo demonstra uma grande diferença nesse padrão fotográfico. O filme usa sombras no rosto de Cora, o que, assim como sua franja tampando o rosto, dão um ar misterioso para ela.

É perceptível a presença do voyeur até mesmo dentro da cena nos momentos em que Frank olha para Cora, tanto na versão de 1946 quanto na versão de 1981, já que a câmera mostra sempre o ponto de vista do personagem masculino. O olhar voyeurista extrapola a necessidade da representação para o entendimento da ação. “O cinema podia ser voyeurista à Hitchcock - caso em que o espectador se identificava com o olhar masculino sobre uma mulher objetificada” (STAM, 2000, p. 197).

O voyeur está personificado em Frank que, em algumas cenas, observa atentamente o que acontece dentro da casa, a partir da visão de seu quarto, localizado em um cômodo fora da casa, direcionando seu olhar a Cora dentro do quarto com o marido na versão de 1981. Já a Cora de 1946 é observada na maior parte do tempo em seus afazeres na cozinha.

Ademais, é importante ressaltar que o segundo filme foi filmado no momento do cinema maneirista, caracterizado pela maior presença da personalidade dos artistas em suas obras, e por se tratar de um movimento de reinvenção, traz consigo novas possibilidades imagéticas: “o cinema maneirista deu asas ao gozo da mirada, ao ato de olhar cada vez mais e mais. Com o cinema maneirista nos consolidamos como voyers” (RODRIGUEZ, 2003, p. 4). Levando-se em consideração essa afirmação, é possível observar que o Frank de 1981 não coincidentemente é um voyeur que age de maneira explícita.

Portanto, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino, de acordo com Mulvey (1975). O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. “Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”” (MULVEY, 1975, p. 444).

Figuras 3 e 4 - Reação de Frank observando Cora, a reação ao impacto erótico da *femme fatale*



Fontes: *The Postman Always Rings Twice* (1946) e *The Postman Always Rings Twice* (1981).

Em ambos os filmes, Frank encara Cora de forma intensa, com a língua pra fora, remetendo a essa ideia de sexualização, desejo, erotismo. Além disso, a construção de Frank no filme mais recente envolve ideais de masculinidade: o corpo sujo de graxa, falar com um palito na boca, o envolvimento com várias mulheres, o que são símbolos de virilidade. Dessa maneira, este Frank difere da versão de 1946, ao se adequar a uma das convenções do estilo neo-noir,

em que “o protagonista desenvolve um carácter misterioso e foge ao típico herói de Hollywood” (COSTA, 2019, p. 60).

Figura 5 - Cora se impõe para Frank em posição superior

Figura 6 - Primeiro beijo entre Cora e Frank. Figura 7 - Cora retoca batom após o beijo, inabalável



Fonte: *The Postman Always Rings Twice* (1946).

Cora assume a postura dominadora da *femme fatale*, se colocando acima de Frank, tanto pela disposição dos dois em quadro quanto pelas ordens que demanda dele, para mostrar superioridade. Em filmes noir, a relação estabelecida entre a *femme fatale* e o protagonista é moldada em padrões de domínio e submissão. Ela usa seus encantos para manipular os homens, cujos sentimentos são indiferentes, o que se pode perceber no beijo quando ela termina já de olhos abertos e, em seguida, retoca seu batom, um elemento constante da narrativa que reafirma a sexualidade e também é um símbolo fálico, remetendo ao seu aspecto castrador.

Cora, na versão de 1946, fala que se divorciar de seu marido Nick não lhe garantirá dinheiro. Afirma que quer ser alguém e status, dinheiro e posses são bens importantes. Por mais que afirme gostar de Frank, isso não é o suficiente para fugir com ele. Ela não consegue levar a vida sem o que Nick oferece. A personagem usa seu poder sexual para conseguir atingir os seus objetivos que se relacionam com sua ganância e luxúria: “A *femme fatale* não tem sentimentos, mas interesses, não tem ideais mas estratégias” (ÁLVARES, 2010, p. 335).

A escopofilia com a figura do voyeur está ligada ao fato de a mulher ser portadora do olhar e não produtora, reproduzindo assim diversas práticas machistas para satisfazer o “olhar masculino” que não necessariamente é “olhar do homem”, e sim a masculinização do espectador e a masculinidade como panorama do espectador. Até mesmo nos momentos em que está no tribunal, onde seria o lugar de se pronunciar, Cora não tem é portadora de voz ativa, mas somente um objeto passivo do olhar e julgamento de terceiros, em ambos os filmes. Em

vista disso, demonstra-se o olhar “técnico” sobre ela, específico da época em que os filmes foram finalizados, bem como o olhar de quem os fez.

1.2 Fetichismo

O fetichismo, discorrido por Mulvey (1975), se refere ao erótico produzido pela presença da mulher e o que ela faz na cena. No caso de Cora, um simples ato de andar se torna um fetiche. Em um momento em que ela está na cozinha preparando uma massa, na versão de 1981, ela tem o rosto levemente sujo de farinha e um vestido extremamente decotado, o que não é comum mas usou-se na cena com motivo específico de fetichização: “O cinema podia ser fetichista à Sternberg, caso em que a beleza do corpo feminino era empregada para interromper o andamento da narrativa por meio de close-ups dos quais emanava um poder mágico e erótico” (STAM, 2000, p. 197).

Figura 8 - Batom de Cora rolando pelo chão
Figuras 9 e 10 - A primeira aparição de Cora se dá pela câmera percorrendo seu corpo



Fonte: *The Postman Always Rings Twice* (1946).

A primeira parte que mostra de Cora são suas pernas, o corpo antes do rosto, o corpo fragmentado congelando o fluxo da ação para a contemplação erótica. E antes de tudo isso, o batom, relacionado à beleza e à sexualidade. A sexualidade é a característica mais marcante da *femme fatale*, de modo que o primeiro elemento que aparece sobre ela (e último também), na versão de 1946, remete a isso. De Cora tem-se um plano inteiro, de Frank há apenas um plano médio, ele não é o objeto de apreciação do espectador, ela sim. A *femme fatale* é um ícone (MULVEY, 1975).

Figuras 11 e 12 - O corpo de Cora recebendo destaque na versão de 1981



Fonte: *The Postman Always Rings Twice* (1981).

Ademais, o figurino todo branco da Cora de 1946 retira a verossimilhança e ela torna-se uma entidade abstrata, contribuindo para o fetichismo cinematográfico: “As figuras femininas parecem-se com entidades abstratas de um mundo atemporal do mito”, como assinala Claire Johnston em seu ensaio de 1973 “*Women's Cinema as Counter-Cinema*” (apud STAM, 2000, p. 196).

Figuras 13 e 14 - Cora passa batom na frente de Frank, que a observa
Figuras 15 e 16 - Cora observada por Frank enquanto faz tarefas domésticas



Fontes: *The Postman Always Rings Twice* (1946) e *The Postman Always Rings Twice* (1981)

Cora, em ambos os filmes, é constantemente observada por Frank, essencialmente quando está de costas. Tem-se a escopofilia, com a consequente objetificação da mulher, satisfazendo o fetiche do voyeur obsessivo. Ações normais e cotidianas são fetichizadas, como Cora abaixando ou simplesmente parada em frente a lanchonete, fortalecendo os estereótipos da mulher provocativa e contentando o olhar dominante, que é masculino.

Figuras 17 e 18 - Beijos entre a *femme fatale* e o protagonista em ambas as versões, com destaque na aliança



Fontes: *The Postman Always Rings Twice* (1946) e *The Postman Always Rings Twice* (1981).

Os beijos entre Cora e Frank, no primeiro filme, são castos e com maior delicadeza. Já no segundo filme acontecem de forma selvagem e agressiva, marcando a presença da violência no relacionamento dos dois: “Existe uma ligação inegável entre a violência e o sexo em filmes, incluindo filmes neo-noir. Em quase todos parece existir uma linha de acção ligada ao romance que reforça a ideia da relação entre impulsos violentos e sexuais” (COSTA, 2019, p. 84). Como a versão neo-noir de 1981 adapta elementos dos filmes noir clássicos, o arquétipo da *femme fatale* também sofre algumas mudanças: “a do filme neo-noir, torna reais as fantasias do homem, mediante a sua agressividade sexual” (ÁLVARES, 2010, p. 339).

Figuras 19 e 20 - Cora e Frank fazem sexo na cozinha



Fonte: *The Postman Always Rings Twice* (1981).

Nota-se, então, que uma das principais diferenças entre os dois filmes é que o de 1981 é muito mais explícito sexualmente, porém, isso não significa que a primeira versão não foi sexualizada. O filme de 1946 foi feito com o Código Hays¹³ em vigor e, na de 1981 ele já havia sido abandonado, o que explica a cena de sexo na versão mais atual. Como Nazario (2007, p. 97) detalha, o Código Hays estabelecia que “sexo ilícito e adultério estavam proibidos: as

¹³ O *Código Hays* (oficialmente *Motion Picture Production Code* ou *Código de Produção de Cinema*), surgido paralelamente ao cinema sonoro, foi um conjunto de normas morais aplicadas aos filmes lançados nos Estados Unidos entre 1930 e 1968 pelos grandes estúdios cinematográficos. Este código explicitava qual conteúdo era aceitável ou não-aceitável para os filmes produzidos nos Estados Unidos.

instituições do casamento e do lar sendo sagradas, não se aceitavam relações casuais ou promíscuas”.

Em vista disso, os filmes noir, produzidos durante a época de vigência do Código Hays, tinham muitas limitações morais do que poderia ser mostrado em tela. Por isso, o filme de 1946 é aparentemente mais conservador, ao deixar muitas insinuações. No neo-noir, com o fim do Código, os realizadores tinham maior liberdade de expressão (COSTA, 2019). Tanto é que, na versão de 1981, além da cena de sexo na cozinha, há a nudez traseira de Frank, bem como uma sugestão de sexo entre Cora e seu marido, e Nick batendo na bunda de Cora em outro momento. É uma versão mais explícita, com mais contatos físicos.

Na versão de 1946, há a sexualização de Cora de uma maneira tradicional para a época, como, por exemplo, falar arfando com o olhar longínquo, aparecer de biquíni e o próprio batom, que é o símbolo máximo de sua sexualidade. Ela, na verdade, é bastante sexualizada para a época, de forma que ambas as versões a sexualizam, conforme os contextos de exibição, padrões sociais e normas vigentes.

1.3 Narcisismo

Além de satisfazer o prazer visual, de acordo com Mulvey (1975), o cinema também desenvolve a escopofilia em seu aspecto narcisista, em que há o reconhecimento do espectador com o seu semelhante. A figura da *femme fatale* é exposta para apreciação e deleite, de modo que o espectador ganha controle e a posse da mulher na diegese através do personagem, ambicionando o desejo do outro.

Cora é visivelmente observada por um olhar masculino, tendo sempre as partes do rosto, dos seios e da região pélvica em evidência, como se o espectador fosse apenas masculino. O sexo na cozinha, com Cora suja de farinha de trigo, representa o fetiche e o prazer despertado em Frank e no espectador, que se reconhece nele.

Na medida em que espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta o seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência (MULVEY, 1975, p. 445).

A sexualidade exacerbada de Cora, principalmente na versão de 1981, por mais que possa remeter à liberdade sexual da mulher, na verdade, representa a sexualidade do próprio homem, refletindo as ansiedades masculinas de controle da sua sexualidade para que ela não o destrua. Assim, a *femme fatale* ameaça o *status quo*, já que ela usa o sexo por prazer ou como uma ferramenta de controle dos homens, ameaçando a autoridade dele na família. Portanto, a objetificação da mulher é uma reafirmação do poder masculino. Objetificar o outro para garantir a sua existência, reafirmando o ser através da objetificação do outro. “O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. [...] Em si mesma, a mulher não tem a menor importância” (BOETTICHER *apud* MULVEY, 1983, p. 435).

1.4. Complexo de castração

A mulher, então, agradável na forma, como pontua Mulvey, pode ser ameaçadora no conteúdo, uma vez que evoca a castração, cristalizando um paradoxo, como ela discorre:

[...] em termos psicanalíticos, a figura feminina coloca um problema mais profundo. Ela também conota algo que o olhar continuamente contorna, e rejeita: sua falta de um pênis, que implica uma ameaça de castração e, por conseguinte, em desprazer. [...] O inconsciente masculino possui duas vias de saída para esta ansiedade da castração: preocupação com a reencenação do trauma original (investigando a mulher, desmistificando seu mistério), contrabalançado pela desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado (o caminho tipificado pelos temas do film noir); ou então a completa rejeição da castração, pela substituição por um objeto fetiche ou a transformação da própria figura representada em um fetiche de forma a torná-la tranquilizadora em vez de perigosa (o que explica a supervalorização, o culto da star feminina) (MULVEY, 1975, p. 447).

Figuras 21 e 22 - As roupas pretas usadas por Cora no filme de 1946 são um prenúncio de morte



Fonte: *The Postman Always Rings Twice* (1946)

Na figura 21 mostra a primeira vez que Cora aparece com uma roupa que não seja branca, o que é muito simbólico, já que ela planejava se matar e está de preto. As roupas de

Cora anunciam que haverá morte. Esse é o momento que Cora e Frank decidem que irão matar Nick, sem falhas. A imagem da esquerda anuncia tanto a morte de Nick quanto a morte dela mesma no final do filme. A *femme fatale* é perigosa, letal, onde ela está envolvida ocorrem mortes e, por isso, sua presença é ameaçadora.

Logo, o complexo de castração associa a figura feminina como ameaça e anseia sua punição, uma vez que a *femme fatale* usa a beleza como forma de manipulação e assume sua sexualidade sem remorso. Basicamente, ela é uma mulher que usa sua sexualidade para ganho próprio e por isso deve ser punida.

Figura 23 - Quando o Promotor Público e o policial vão à lanchonete investigar o suposto incidente com Frank
Figura 24 - Quando Cora e Frank estão sendo julgados pelo assassinato de Nick



Fonte: *The Postman Always Rings Twice* (1946)

Tanto Cora aparecendo atrás de uma escada quanto as sombras das janelas remetendo às grades de uma prisão anunciam o desfecho do filme, que é a punição da *femme fatale* como marca do filme noir. Por mais que as grades estejam presentes para Cora e para Frank, é para a *femme fatale* que elas aparecem mais vezes e em todos os movimentos que ela faz pelo espaço. Enquanto Frank vai preso, a punição de Cora é mais severa, pela morte como forma de afirmação do sistema patriarcal, o que Place (1998, p. 56 *apud* CARVALHO, 2011, p. 55) constata como uma operação ideológica: “Janey Place faz notar que a operação ideológica referida (a necessidade absoluta de controlar a mulher forte e sexual) atinge-se, primeiro por demonstrar o seu poder perigoso e os seus resultados assustadores e, depois, destruindo-a”.

Figuras 25 e 26 - Cora e Frank após assassinato de Nick



Fonte: *The Postman Always Rings Twice* (1981)

Entretanto, a transgressão cometida por Frank também é uma afronta ao sistema patriarcal, já que ele transgrediu leis. Como afirma Carvalho (2011, p. 40):

[...] o desafio do protagonista noir a uma tradição de autoridade patriarcal institucionalizada resulta no seu fracasso. Através do adultério, da aventura criminosa, o herói tenta afirmar a sua masculinidade, o seu poder contra a lei castrante. Mas a sua masculinidade é ameaçada pela presença da mulher e pelo seu envolvimento com ela.

A luz vermelha do farol do carro, no filme de 1981, que ilumina os personagens simboliza a violência tomando conta deles pelo assassinato de Nick e a fatalidade, já que não podem mais voltar atrás, bem como o perigo que a *femme fatale* representa. Mesmo que os dois tenham sido absolvidos do crime pela justiça, Cora morre em um acidente de carro e Frank será acusado de tê-la matado, fazendo alusão ao nome do filme. *The Postman Always Rings Twice* em tradução literal: “o carteiro sempre toca duas vezes”. Quer dizer que, mesmo que os dois tenham escapado do primeiro toque, houve o segundo e eles foram punidos. O que se aplica também ao título traduzido no Brasil (*O Destino Bate à Sua Porta*), que no final o destino bateu na porta dos dois, já que a punição acontece a fim de reafirmar a sociedade patriarcal. “Ao operar a transformação dela em sedutora malévola e passível de punição, o noir procura reforçar a masculinidade ameaçada e restabelecer simbolicamente o equilíbrio perdido” (MASCARELLO, 2006, p. 182).

Figuras 27 e 28: A morte de Cora nos dois filmes

Fontes: *The Postman Always Rings Twice* (1946) e *The Postman Always Rings Twice* (1981)

A primeira e última aparição de Cora no filme de 1946 acontecem da mesma forma, por meio de seu batom. Só que a última termina com ela morta. É a punição da *femme fatale* pela sua transgressão, pela sua sexualidade, sendo o batom o símbolo desta. Como Mulvey (1975, p. 449) estabelece, “o impacto erótico, santificado pela morte, é mostrado como espetáculo para a plateia”. Espera-se que a mulher seja punida para sanar a ansiedade que ela gera por, psicanaliticamente, evocar a castração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação das mulheres nos filmes noir foi uma resposta masculina a inserção das mulheres no mercado de trabalho durante a Segunda Guerra Mundial, o que levou os homens a temerem um novo tipo de mulher dominante de sua sexualidade em busca de poder e de dinheiro, que fariam qualquer coisa para progredir e poderiam colocar em risco a hierarquia patriarcal americana (CARVALHO, 2011). Se a *femme fatale* representa a ansiedade masculina e desestabiliza o sistema patriarcal, os filmes noir tentam restaurar a ordem através da exposição e depois da destruição da sexualidade da *femme fatale*, usada para controlar e manipular os homens (CARVALHO, 2011). Paralelamente, os filmes neo-noir compartilham da mesma representação da *femme fatale*, embora sejam mais violentos, mais sombrios e sexualmente mais explícitos (COSTA, 2019).

Assistindo a *The Postman Always Rings Twice* de 1946, nota-se que são ansiedades e fantasias dos homens sobre as mulheres e não as inquietações e perspectivas femininas, de fato, que controlam o veículo narrativo, como defende Mulvey (1975). Com isso, procurou-se analisar se a distância temporal entre a primeira e a segunda versão do filme provocou rupturas no que diz respeito à representação da figura feminina. Compreendeu-se que a representação

da mulher mudou em sua mais recente versão, mas não mudou de forma a se ver livre dos estigmas negativos construídos pelo olhar masculino. A *femme fatale* perdeu algumas características arquetípicas do noir e adquiriu características renovadas do neo-noir influenciadas pelo Código Hays, mas ainda foi retratada com a visão masculina que produziu os filmes, não apresentando ruptura.

Mesmo com 35 anos de diferença entre as duas produções, a teoria de Mulvey (1975) é aplicável para ambos os filmes, apesar de pecar na falta de um olhar interseccional em seu ensaio seminal. A autora volta-se para mulheres brancas, o que funciona bem no contexto analisado dos filmes noir, já que a *femme fatale* se encaixa nesse modelo. Contudo, a não interseccionalidade marginaliza mulheres que estão fora dos padrões normativos.

Portanto, o prazer visual no cinema ainda reproduz uma estrutura em que o masculino olha e o feminino é olhado, estrutura esta que sinaliza relações assimétricas de poder (STAM, 2000). O espectador masculino se identificando com o protagonista confirma a ideologia do *status quo*, demonstrando, assim, como a mulher continua sendo o principal objeto do prazer erótico do cinema, seja em um filme noir ou neo-noir.

REFERÊNCIAS

- ÁLVARES, Cristina et al. Breve cartografia do imaginário contemporâneo: NYC, femmes fatales, Amazonas. **Diacrítica. Ciências da Literatura**, v. 24, p. 325-345, 2010.
- CARVALHO, D. S. L. P. **Fatal, cativa e independente: a mulher no film noir**. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos) – Universidade de Coimbra, Portugal, 2011.
- COSTA, Inês Amorim. **Coming out of the shadows: o homem e a cidade do Noir ao Neo-Noir**. 2019. Tese de Doutorado.
- MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Papyrus Editora, 2006.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo (1975). **A experiência do cinema**, v. 4, 1991.
- MULVEY, Laura. Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946). **Teoria contemporânea do cinema**, v. 1, p. 381-392, 2005.
- NAZARIO, L. O outro cinema. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, n. 2, v. 16, p. 94-109, 2007.

NOGUEIRA, Luís. Gêneros Cinematográficos–Manuais de Cinema II. **Livros LabCom. Covilha, 2010.**

RODRIGUEZ, Vanessa Brasil Campos. A trajetória da imagem cinematográfica. Do simbólico ao sinistro. **Cogito**, Salvador, v. 5, p. 61-67, 2003.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Papyrus Editora, 2000.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Desnaturalizar a técnica: contribuições feministas para pensar a direção de fotografia cinematográfica. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 41, n. 41, p. 117-139, 2014.

THE POSTMAN Always Rings Twice. Direção: Tay Garnett. Produção: Carey Wilson. Estados Unidos: MGM, 1946.

THE POSTMAN Always Rings Twice. Direção: Bob Rafelson. Produção: Bob Rafelson, Charles Mulvehill. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Lorimar Television, Paramount Pictures, 1981.

We should all be feminists:
o discurso feminista na Moda de Maria Grazia Chiuri para a Dior¹⁴

We should all be feminists:
the feminist discourse in Maria Grazia Chiuri's Fashion at Dior

Lucas Nibbering Alves da SILVA¹⁵
Giovanna Mendonça COZZETTI¹⁶

RESUMO

Este artigo analisa as relações entre a Moda e a temática do feminismo, a partir da camiseta produzida por Maria Grazia Chiuri para a Dior com a mensagem: “we should all be feminists”. Ancoramos os argumentos em autores como Foucault, Fiorin, Charaudeau, Gregolin, e outros. Identificamos que a Moda possui um potencial dúbio: de visibilizar e potencializar reivindicações, ao mesmo tempo em que contribui para a manutenção do *status quo*.

PALAVRAS-CHAVE: Moda; feminismo; discursos.

ABSTRACT

This article analyzes the relationship between the Fashion Industry and feminism, from the t-shirt designed by Maria Grazia Chiuri for Dior with the message: “we should all be feminists”. We anchor the arguments in authors such as Foucault, Fiorin, Charaudeau, Gregolin, and others. We have identified that Fashion has a dubious potential: to make visible and enhance claims, while contributing to the maintenance of the *status quo*.

KEYWORDS: Fashion; feminism; discourses.

INTRODUÇÃO

Em sua estreia como diretora-criativa para a Maison Christian Dior, Maria Grazia Chiuri, a primeira mulher a assumir o posto na grife, colocou na passarela uma coleção com ares de feminismo. A peça ícone da situação foi uma camiseta branca básica que servia de

¹⁴ Estudo desenvolvido durante a graduação em Relações Públicas na Universidade de São Paulo (USP).

¹⁵ Recém-graduado em Relações Públicas pela Universidade de São Paulo (USP); e-mail: lucasnibbering@alumni.usp.br

¹⁶ Recém-graduada em Relações Públicas pela Universidade de São Paulo (USP); e-mail: gicozzetti@alumni.usp.br

suporte à estampa com os seguintes dizeres: “we should all be feminists” (“devemos ser todas/os feministas”, em tradução livre). A frase, por sua vez, foi emprestada de uma palestra proferida pela escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie. Reivindicações feministas, por sua vez, são cada vez mais visibilizadas pelos meios de comunicação e incorporadas nos discursos das organizações – tanto pelo poder transformacional que elas detêm, quanto pelo potencial benefício reputacional adquirido a partir da adesão a causas sociais.

Por outro lado, sabemos que a moda, historicamente, é um campo de produções simbólicas capaz de expressar traços culturais espaço-temporais. Não obstante, também pode conferir e agregar capital simbólico aos agentes pertencentes a seu campo (BOURDIEU, 2015). Ademais, é arena de excelência para embates discursivos, sobretudo por meio de objetos e aquilo que significam, já que institui tendências que se pretendem hegemônicas, mas constitui espaço de manifestação para subculturas.

Para nossa análise, tomamos a camiseta pela noção de texto em Fiorin (2016), um objeto semiótico que extrapola o limite dos pensamentos e enunciados, mas dá forma e suporte à sua materialização. Pensamos sua aura dentro da formação discursiva da moda e implicações com o discurso feminista sob uma perspectiva semiótica, sem perder de vista os papéis da mídia e do consumo.

Abordar esse tema parte da potência de uma das maiores casas de moda do mundo ter, pela primeira vez, uma mulher na mais importante posição – a de estilista ou diretora criativa, e como o discurso evocado em sua produção está em tensão com a formação discursiva da Moda. Também parte do interesse em analisarmos os discursos produzidos pela referida indústria em sua expressão política, de contestação dos discursos circulantes (CHARAUDEAU, 2006) no macro-ambiente social.

Aliás, é premente pensar as contradições de um discurso contra-hegemônico, o feminista, ao ser apropriado pela indústria de moda. De qualquer forma, não podemos descartar que toda vontade de verdade produzida num momento histórico enfrenta focos de resistência, já que a disputa discursiva é uma disputa pelo poder (FOUCAULT, 2014).

1. A FORMAÇÃO DISCURSIVA DA MODA

A formação discursiva (FOUCAULT, 2014) da Moda pode ser pensada como um espaço de disputas discursivas que visam instituir hegemonias estéticas, por um lado, e de subversão e contracultura, por outro. Ao mesmo tempo em que circula signos ideológicos (BAKHTIN, 2014) representativos de ideais de vestimenta (variáveis em gêneros e ocasiões, por exemplo), produzindo efeitos de sentido (GREGOLIN, 2007) que disciplinam modos de agir socialmente, a Moda ainda serve como instrumento de regulação pela via da biopolítica (FOUCAULT, 2018): neste sentido, funciona como um palco para a instituição de códigos estéticos a serem seguidos pelos nossos corpos, a fim de que nos docilizemos e, portanto, nos adequemos à ordem simbólica e social em voga.

Como toda relação é dialética, e “onde há poder, há resistência” (FOUCAULT, 2018, p. 104), não podemos ignorar que uma série de movimentos contestadores e contraculturais surgiram na capacidade micropolítica da utilização da Moda. É o caso, por exemplo, do Punk. E já que estamos lidando, neste trabalho, com uma temática que tangencia o feminismo, é relevante citar, por exemplo, o abandono do espartilho e a minissaia como signos da emancipação das mulheres. Mudanças que, a despeito da trama social, aconteceram no vestuário.

Obviamente, há a dimensão mercadológica da Moda, que é uma das maiores indústrias do planeta, seja em capital econômico ou na sua difusão em capital simbólico. Ela penetra em uma série de estruturas (desde produções culturais até a marginalização de sujeitos), estabelecendo signos de distinção, de desagregação e agrupamento social (BOURDIEU, 2015).

Para Barthes (2009, p. 422), “a Moda é mais que um vestuário, e o vestuário de Moda é sempre aquilo que a Moda decide.” O mesmo autor (2009, p. 427) diz que a moda “deve projetar o modelo aristocrático, fonte de seu prestígio”, mas também “o mundo de seus consumidores, transformando as funções intramundanas em signos (trabalho, esporte, férias, estações, cerimônias).” Ou seja, a Moda deve ser a vitrine de ostentação dos traços distintivos marcadores de classe (BOURDIEU, 2017).

É interessante notar como a crítica de moda se dá, geralmente, muito mais no plano narrativo, atendo-se à coleção hermeticamente, mas nem sempre olhando profundamente às suas relações sociais. Enunciados como os que partem dessa crítica, no entanto, compõem os

sistemas de moda, onde os signos transitam da relação entre a descrição do vestuário e suas atribuições mundanas e o estar dentro ou fora da moda (BARTHES, 2009).

Sendo assim, podemos dizer que, se o vestuário é uma tecnologia extensora do corpo humano e de suas capacidades (MCLUHAN, 2007), a Moda é sua construção dialógica, sua semiotização, atribuição de sentido e simbologias.

2. DIOR: FEMINILIDADE PÓS-GUERRA E “WE SHOULD ALL BE FEMINISTS”

A Dior é uma das maiores marcas de Moda e alta-costura existentes. Surgida na segunda metade dos anos 1940, foi em 1947 que o costureiro fundador da *maison*, Christian Dior, ressignificou a moda pós-guerra pela introdução de seu *New Look* – uma ode à feminilidade romântica. A nova estética proposta por Dior, se contrapunha àquela formada durante o período de guerra, muito mais austera devido às implicações impostas pelo racionamento de tecidos e o papel social das mulheres como trabalhadoras, sobretudo operárias, numa sociedade onde os homens estavam no frente de batalha.

A estrutura do vestuário proposto no *New Look* era “espartilhada”, ou seja, modelada como um espartilho. Claro que se buscava retomar certo aspecto de romantismo em meio à destruição deixada como herança pela Segunda Guerra Mundial, e a proposta fez sucesso estrondoso, mas não podemos ignorar o fato de que apertar os corpos das mulheres no espartilho mais uma vez desvela certo apelo a uma feminilidade submissa. Não obstante o fato de que tal feminilidade estava em vias de construção por um homem, o que nos remete à mulher como o Outro do homem (RIBEIRO, 2017).

Foi neste contexto que a Dior consolidou sua base tradicional de clientes, majoritariamente de clientes da elite, principalmente se falarmos de alta-costura – modalidade que propõe regras rígidas de produção, acessada apenas por poucos clientes globalmente. De lá para cá, todos os diretores criativos da marca foram homens até a contratação de Maria Grazia Chiuri para assumir tal função.

Em sua coleção de estreia para a casa de moda, em 2016, Maria Grazia Chiuri colocou na passarela, uma camiseta com os dizeres “We should all be feminists”, em alusão ao livro e à palestra proferida nos Ted Talks por Chimamanda Ngozi Adichie, escritora feminista negra.

Em entrevista à revista *Elle*, Adichie (*apud* BIRD, 2019) revelou ter aceitado o uso de suas palavras por Chiuri por crer que, apesar de a camiseta por si só não ser capaz de mudar o mundo, ela ajuda a espalhar ideias – o que, de fato, tem potencial transformacional.

Ainda, no que tange ao uso da linguagem, a escritora acrescentou que, “se você tem uma camiseta que diz ‘feminista’, isso possibilita que eles tenham uma linguagem para falar sobre coisas que já experienciaram”¹⁷ (*apud* BIRD, 2019, tradução nossa). Ou seja, entende-se a linguagem como aquela capaz de traduzir experiências, produzir significações, ordenar o mundo e constituir os sujeitos, em consonância com o conceito de ordem simbólica (GOMES, 2003).

A linguagem, intertextual (FIORIN, 2016), por conectar dois textos pelo diálogo da camiseta, aproxima a Moda e o feminismo interdiscursivamente (FIORIN, 2016), por colocar duas formações discursivas (FOUCAULT, 2014) em embate, dentro de suas contradições, obviamente. Se, por um lado, por apropriação em função das vendas, por outro, com caráter pedagógico e de possível democratização da pauta.

É interessante notar que há duas condições para a construção deste novo discurso por parte da marca: primeiro, a autoria – pensando no controle discursivo interno do autor (FOUCAULT, 2014); segundo, a ebulição das discussões a respeito do feminismo propiciadas pelo advento das redes sociais digitais e o próprio imediatismo introduzido à moda por plataformas como o Instagram.

É possível considerar que o aceno de Maria às feministas representa também uma tentativa de interpelação a um público de consumidoras mais jovens e alinhadas com as pautas discutidas pelo feminismo em suas mais diversas correntes. Devemos nos perguntar, no entanto, a quem serve a apropriação deste discurso pela Dior? Será que ele é genuíno ou apenas estratégia mercadológica? É possível combinar feminismo e capitalismo, sendo este um sistema de exploração e, aquele, um movimento que reivindica libertação e emancipação por meio de transformações infra e superestruturais, ou seja, nos modos de produção e na cultura?

¹⁷ “If you have a t-shirt that says 'feminist', it's giving them an entry to having a language to talk about things they have already experienced”. Disponível em: <https://www.elle.com/uk/fashion/a28299982/chimamanda-ngozi-adichie-maria-grazia-chiuri-dior/>. Acesso em: 30 out. 2019.

Quando o mercado se apropria de um discurso contra-hegemônico como o do feminismo, podemos estar diante de um esvaziamento deste significante, como discute Miklos, em outro contexto, para o Nexo Jornal (MIKLOS, 2019). E mesmo quando nos convoca a aderir ao feminismo, quem é o “nós” da Dior de Maria Grazia Chiuri? O público da moda, as blogueiras convidadas para o desfile? A convocatória se dá diante da necessidade de mudanças estruturais ou por que é legal tirar fotos com slogan?

A camiseta demonstra a assunção de um novo *ethos* (MAINGUENEAU, 2013) da marca, que fala a um público que está em contato com a pauta feminista. A grande questão é como esse *ethos* opera num contexto de produção para lucratividade e hierarquias de dominação, na ameaça de tornar o “feminismo” um significante esvaziado.

3. MARIA CHIURI: A PRIMEIRA ESTILISTA DA DIOR

É inegável que as mulheres sócio-historicamente sofreram, e continuam sofrendo, uma série de violências que não se encerram na materialidade do corpo físico, visto que se estendem às dimensões imateriais e subjetivas, em forma de violência simbólica (BOURDIEU, 2017). Essa violência simbólica operou e segue operando por meio dos discursos hegemônicos e legitimados pelos grupos sociais dominantes, operando exclusões e interdições discursivas (FOUCAULT, 2014) capazes de instituir e reforçar discursos circulantes (CHARAUDEAU, 2006) que operam como falseamentos.

As reivindicações feministas, assim como a dominação masculina, são sustentadas, especialmente, por meio de construções discursivas. Os discursos representam tomadas de posição, e têm expressiva carga simbólica. Essa carga simbólica é reforçada pelos acontecimentos do ambiente social, e adquirem significados diversos. Nesse sentido, é interessante pensar no quanto é significativo, no contexto da exigência por direitos e oportunidades, que uma mulher assuma a direção criativa de uma marca tão relevante no cenário da indústria da Moda como a Dior, sendo a Moda um espaço com potencial contestador dos papéis sociais instituídos – ao mesmo tempo em que pode reforçar as normas sociais vigentes.

É mister analisar os discursos disseminados neste contexto, e quais efeitos de sentido produzem (GREGOLIN, 2007). Em matéria para o *The Guardian* (CARTNER-MORLEY, 2017), Chiuri é descrita com certo distanciamento da noção tradicionalmente instituída de feminilidade, constituída a partir de uma série de estereótipos que instituem o “ideal” de mulher: delicada, sensível, submissa. Na descrição, cria-se um efeito de real (BARTHES, 1988) que produz imagens visuais em contraposição com os referidos estereótipos.

Há certa coerência no distanciamento de Chiuri ao descrever uma mulher feminina, conforme estereótipos vigentes, em prol da aproximação com uma descrição estereotipada de uma mulher feminista – em consonância com a simbologia que detém assumir o cargo de diretora criativa em mais um dos campos sociais onde o masculino detém hegemonia. Ao mesmo tempo, na mesma reportagem cujo foco se propõe a ser feminismo, moda, e a própria marca Dior, Maria Grazia Chiuri é retratada em relação ao seu papel no âmbito familiar: como mãe, esposa.

Ainda, no que tange à temática feminismo, abordada na matéria do *The Guardian*, Chiuri mantém um discurso de distanciamento e não-tomada-de-posição, ao declarar que prefere não assumir certos estereótipos de feminismo, por acreditar mais na ideia de igualdade. O distanciamento do termo feminismo revela um posicionamento sintomático, especialmente considerando que o discurso é onde a ideologia se manifesta (BRANDÃO, 2006), e pode demonstrar inclusive uma não compreensão acerca das reivindicações do movimento.

Muitas vezes o feminismo é entendido em contraposição ao machismo, no sentido de que, como o último versa acerca da dominação masculina, o primeiro pregaria a hegemonia e superioridade do feminino em relação aos homens, o que é um falseamento causado pela própria linguagem. Vale destacar, também, que é preciso considerar a produção de Chiuri em relação com seu lugar de fala (RIBEIRO, 2017), que é a posição social de onde profere seus discursos e a partir do qual deve-se analisar suas ideias.

É preciso questionar se o feminismo defendido por Chiuri é genuíno, ou apenas opera em uma lógica midiática e capitalista, em prol de ganhos pessoais e não coletivos. Mesmo porque, sua coleção impõe barreiras à acessibilidade, dado que é preciso repertório para interpretar as relações, capital econômico expressivo para adquirir as peças, e capital simbólico para ocupar o espaço do desfile.

Mesmo assim, é inegável a contribuição da diretora criativa à visibilização do feminismo, mesmo com todas as contradições contidas supracitadas. Inclusive, a abordagem dialoga, por exemplo, com o chamado feminismo midiático, por seu apelo ao estético, à veiculação midiática, à cultura da convergência e às reverberações. Não obstante, a frase “*we should all be feminists*” é um interdiscurso (FIORIN, 2016), apresentado como texto em um *medium* não puramente textual, que adquire significados distintos a partir dos distintos repertórios e atribuições dos agentes interpretantes.

4. MODA E FEMINISMO: UMA DIALÉTICA

É comum que o simples fato de se pensar em uma marca como a Dior, mesmo para aqueles que não têm muito conhecimento sobre ela, desperte associações com o mundo do luxo, da exclusividade, do valor agregado exacerbado. Tudo isso pois a indústria da Moda, assim como muitas outras, se insere na lógica do capital, e necessita do lucro e da distinção para manter seu espaço e constituição de sua marca. A princípio, parece incoerente relacioná-la, por ser tão excludente e dissociada da maioria das pessoas, a um movimento como o feminismo, que se pretende universal.

Mas, foi exatamente isso que aconteceu a partir do desenvolvimento da camiseta com o dizer “*we should all be feminists*”, por Chiuri. O feminismo e as violências simbólicas que pretende combater estão em relação com as interseccionalidades e questões de classe, uma vez que pretendem viabilizar a equalização de direitos e oportunidades. Há de se pensar que visibilizar uma questão como essa, por meio de uma ação tão intrinsecamente excludente, seria, no mínimo, pouco efetivo. No entanto, aí se apresenta uma das paradoxais contribuições do capitalismo: a possibilidade de disseminar e de se adquirirem bens que irão circular e se tornar objeto de desejo.

Além disso, o próprio distanciamento imposto é capaz de gerar curiosidade e comentários, que são alimentados pela cultura da convergência e agregam midiatismo ao feminismo. Entende-se que a relação entre moda e feminismo é, em si, essencialmente dialética. Há a possibilidade da moda de tirar o feminismo do status de “tabu”, palavra proibida, e elevá-lo a totem, em dispersão discursiva (RIVERA, 2019; FOUCAULT, 2014). Assim, ela é capaz

de produzir signos feministas disruptivos, como é o caso da minissaia, e também de apropriar-se de textos (FIORIN, 2016) feministas em suas produções.

A indústria da Moda não escapa ao desalinhamento entre discurso e prática. Apesar de analisarmos um caso interessante da visibilização de uma reivindicação social, e da tomada de posição simbólica em uma marca tradicional por parte de uma mulher, temos exemplos de violências muito sérias. Por exemplo, é possível citar o uso de trabalho análogo à escravidão a fim de produzir peças com discursos que se apresentam como contestadores das hegemonias e explorações vigentes, conforme denunciou o *The Intercept* (DE LARA, 2019):

Com o aumento do interesse pelo tema no Brasil e no mundo, não demorou para o mercado se dar conta de que o feminismo poderia ser lucrativo. Em 2014, a revista de moda *Elle*, a marca *Whistles* e a *Fawcett Foundation* lançaram uma camiseta com os dizeres “This is what a feminist looks like” [É assim que uma feminista se parece], usada por várias celebridades e vendida a cerca de US\$ 70 para levantar dinheiro para caridade. O único problema? As peças eram produzidas por mulheres das Ilhas Maurício, no Oceano Índico, em condições análogas à escravidão.

Ou seja, não se aplica um maniqueísmo que demonize ou santifique a indústria da Moda. O que se faz necessário, de fato, é ir além das aparências a fim de averiguar a genuinidade dos discursos. Importa verificar se eles são proferidos apenas porque dialogam com outros discursos vigentes e de grande adesão, em uma relação interdiscursiva (FIORIN, 2016), ou se representam a apropriação de uma posição de evidência com a finalidade de gerar transformação social, avanços e atendimento de reivindicações legítimas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A indústria da Moda, enquanto parte do horizonte social, é capaz de intervir na sociedade, gerar questionamentos, reflexões e mudanças. Por conta da visibilidade de marcas de luxo como a *Dior*, a carga simbólica atribuída a seus feitos é expressiva. Assim, a atribuição do cargo de diretora criativa a uma mulher após mais de 70 anos de operação inspira ares de mudança e atendimento às reivindicações sociais. Nessa seara, o desenvolvimento de uma peça com dizeres feministas é mais um passo na visibilização dessas pautas outrora relegadas à

margem. A potencial contribuição da indústria da Moda é inegável. Contudo, há de se questionar a genuinidade e o possível desalinhamento entre discurso e prática por parte das marcas e dos agentes que as conduzem.

Como formação discursiva, a Moda contribui para a circulação de textos que significam e exprimem simbologias capazes de conservar ou subverter as regras do campo de sua produção, com reverberações significativas nas realidades sociais, abarcando objetividades e subjetividades. Isto, sem nunca deixar de estar atrelada ao suprasumo de seu caráter que é a possibilidade de consagração de signos de distinção (BOURDIEU, 2014). Dior, Maria Grazia Chiuri são agentes do campo, assim como o são pessoas que consomem a marca ou que pelo texto analisado – a camiseta – foram impactadas, e assim sucessivamente.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BARTHES, R. O efeito de realidade. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, R. **Sistema de moda**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- BIRD, N. Chimamanda Ngozi Adichie On Why She Agreed To Work With Maria Grazia Chiuri On Her Feminist Statement For Dior. **Elle (Online)**, 05 jul. 2019. Disponível em: <https://www.elle.com/uk/fashion/a28299982/chimamanda-ngozi-adichie-maria-grazia-chiuri-dior/>. Acesso em: 30 out. 2019.
- BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2017.
- BOURDIEU, P. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- BRANDÃO, H. H. N. Analisando o discurso. In: CASTILHO, A. T. de. (Org.). **Portal da Língua Portuguesa**. São Paulo: Fundação Roberto Marinho, 2006.
- CARTNER-MORLEY, J. Maria Grazia Chiuri on fashion, feminism and Dior: ‘You must fight for your ideas’. **The Guardian (Online)**, 18 mar. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/fashion/2017/mar/18/maria-grazia-chiuri-fashion-feminism-fight-for-ideas>. Acesso em: 30 out. 2019.
- CHARAUDEAU, P. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

DE LARA, B. Como o feminismo de mercado engana você. **The Intercept Brasil (Online)**, 15 jan. 2019. Disponível em: <https://theintercept.com/2019/01/15/feminismo-feminejo-empoderamento-de-mercado/>. Acesso em: 01 nov. 2019.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: Outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2016.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: a vontade de saber**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

GOMES, M. R. **Poder no jornalismo**. São Paulo: Hacker/Edusp, 2003.

GREGOLIN, M. R. Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades. **Revista Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 4, n. 11, p. 11-25, nov. 2007.

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

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media)**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MIKLOS, M. Sobre Tabata Amaral, feminismos e significantes vazios. **Nexo (Online)**, São Paulo, 16 out. 2019. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/ensaio/2019/10/16/Sobre-Tabata-Amaral-feminismos-e-significantes-vazios>. Acesso em: 30 out. 2019.

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

RIVERA, Tania. Uma psicanálise do outro. **Cult: Revista Brasileira de Cultura**. São Paulo, ano 22, n. 249, p. 16-17, set. 2019.

**Um Pedaco de Madeira e Aço:
um estudo semiótico do quadrinho mudo**

**Park Bench:
a semiotic study of speechless comics**

Leonardo Antônio Fróes CUNHA¹⁸
Naiá Sadi CÂMARA¹⁹

RESUMO

O presente trabalho busca a identificação do percurso gerativo de sentido na obra *Um Pedaco de Madeira e Aço* (2012), utilizando suas peculiaridades linguísticas como estudo do quadrinho mudo e da narrativa visual. Para isso, foi realizado um estudo bibliográfico com base na semiótica de Courtés e Greimas (2008), a arte de Eisner (2010) e o modelo de análise de Teixeira (2009), levantando questões visuais e pessoais do método de leitura. Com o artigo, conclui-se que o plano de conteúdo e expressão são capazes de gerar sentidos concretos e emocionais mesmo sem o uso das palavras, aproveitando-se, assim, das cores, traços, construção de personagens, passagem do tempo e a interpretação do leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Quadrinho mudo; linguagem; semiótica; narrativa visual; Um Pedaco de Madeira e Aço.

ABSTRACT

The present work seeks the identification of the geractive path of meaning in the book "Park Bench" (2012), using its linguistic peculiarities as a study of the speechless comics and storytelling. For this, a bibliographic study was conducted based on the semiotics of Greimas (2008), Eisner's (2010) art and Teixeira's (2009) analysis model, raising visual and personal questions of the reading method. With the article, it is concluded that the content and expression plan are capable of generate concrete and emotional senses even without the use of words, thus taking advantage of colors, traits, character construction, time passage and the interpretation of the reader.

KEYWORDS: Speechless comics; language; semiotic; storytelling; Park Bench.

INTRODUÇÃO

¹⁸ Estudante do 7º semestre de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Municipal de Franca (Uni-FACEF), e-mail: leo.cunha.la@gmail.com

¹⁹ Orientadora do trabalho. Professora do curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Municipal de Franca (Uni-FACEF), e-mail: naia@facef.br

Histórias são contadas a todo o momento em nossa sociedade, pois é por meio delas que constituímos nossas formas de vida, ou seja, as narrativas com as quais convivemos, desde o nosso nascimento, transmitem nossa cultura, nosso modo de agir, pensar, ser e fazer no mundo. Essa tradição intrínseca aos nossos costumes dá vida às diferentes formas narrativas, tais como a literatura, a narrativa seriada audiovisual, a canção, o cinema, entre outras. Dentre esses diferentes gêneros, as histórias em quadrinhos caracterizam-se por apresentar narrativas predominantemente sincréticas – linguagem verbal e visual, ora apenas visual.

Popular, praticamente, desde os anos 40, o gibi – como foi chamado por muito tempo no Brasil –, é configurado por diferentes estilos, contextos e projetos, em constante movimento e inovação. Nessa perspectiva, o quadrinho mudo nasce do processo e do desafio de contar uma história sem elementos verbais escritos, isto é, do uso da narrativa gráfica, apenas.

Considerando que convivemos no universo das tecnologias digitais com cada vez mais textos imagéticos, seja na esfera do entretenimento, da publicidade, entre outras, nosso objetivo foi o de analisar como o gênero quadrinho mudo constrói os efeitos de sentidos sem a linguagem verbal.

Para respondermos às nossas indagações, selecionamos o livro *Um Pedaco de Madeira e Aço* (2012), do francês *Chabouté*. Em 340 páginas, o quadrinho apresenta zero balões, nenhum recordatório, mas muitos significados, ou seja, este HQ configura-se diferente do canônico: imagens, falas e balões. As questões levantadas a partir desta narrativa nos apresenta diversas hipóteses, desde a confecção da história até o modo que ela é recebida.

O estudo foi realizado por meio de pesquisa bibliográfica da semiótica de Courtés e Greimas (2008) e da arte sequencial de Eisner (2015), bases teóricas que sustentaram este trabalho. A metodologia de análise da HQ baseou-se na proposta teórico-metodológica de Teixeira (2009) e os estudos sobre sincretização de Discini (2009). Dessa perspectiva, selecionamos as seguintes dimensões de análise: categorias cromáticas, eidéticas e topológicas do plano da expressão plástica, a estrutura narrativa (os ângulos desenhados, a divisão dos quadros, o uso de sombreamento, expressões corporais, rimas visuais e a passagem de tempo).

A pesquisa procura contribuir com o estudo de narrativas visuais, que como já afirmamos, configuram uma quantidade muito grande dos conteúdos produzidos na era digital.

1. NONA ARTE: OS QUADRINHOS

O campo visual, conforme o avanço das tecnologias de linguagens, é cada dia mais explorado, passando pelo o que era para nossos antepassados o ápice da comunicação, como gravuras em livros e revistas ilustradas, chegando às mais diversas formas visuais atuais. Este fascínio pela imagem, que podemos observar claramente na popularização do cinema, da televisão e da transmissão a cores, é obra do sincretismo realizado entre a linguagem verbal e visual, usadas em conjuntos para comunicar não só com fins didáticos, como também no entretenimento e como um recurso fundador das formas artísticas de se expressar.

Consideramos, assim, as histórias em quadrinhos, ou, a nona arte, compreendida como “uma composição textual organizada segundo o sincretismo entre as linguagens verbal e visual”, conforme Discini (2009). Como gênero textual, insere-se no terceiro grau, significando suas variações no suporte textual, diferentes cenografias e diversos enunciados.

Os quadrinhos, como conhecemos atualmente, tiveram seu início em 1894, na revista americana *Youth*, pelo autor Richard Outcault. O periódico tinha o título de *The Yellow Kid* e, como em sua tradução, mostrava a vida agitada de um garoto nova iorquino que vestia amarelo. Sua narrativa, ainda com poucos diálogos, valorizava-se em usar a roupa do garoto como espaço para o texto.

Figura 1 - The Yellow Kid.



Fonte: Google, 2021, on-line.

As histórias em quadrinhos passam por períodos de descréditos e inferiorização consideradas não suficientes para serem estudadas teoricamente. Havia, no meio acadêmico, um estigma de inferioridade literária, muito por serem, em sua maioria, publicadas de forma seriada, sendo o oposto dos grandes épicos e romances fechados da época. Mas com *Apocalípticos e Integrados* (1964), ECO (1964) dá início a estudos teóricos e à exploração científica da atual nona arte e a literatura de massa.

Os quadrinhos buscam sua definição em algo simples, comum e de massa, mas exercendo liberdade para a criação de formas diferentes de conteúdo e expressão.

Os quadrinhos empregam uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis. Quando são usados vezes e mais vezes para expressar ideias semelhantes, tornam-se uma linguagem - uma forma literária, se preferir. E é essa aplicação disciplinada que cria a “gramática” da arte sequencial (EISNER, 2015, p. 2).

Como em outros gêneros, a escrita e, conseqüentemente, a leitura constituem uma relação entre eu/outro, estabelecendo assim, mais ou menos, identificação com a história, a forma como é contada e sua mensagem, oculta ou não.

A compreensão de uma imagem requer um compartilhamento de experiências. Portanto, para que sua mensagem seja compreendida, o artista sequencial deverá ter uma compreensão da experiência de vida do leitor. É preciso que se desenvolva uma interação, porque o artista está evocando imagens armazenadas na mente de ambas as partes (EISNER, 2015, p. 7).

Na representação não verbal, é estabelecida uma identificação mais simples, direta por meio dos desenhos que funcionam como cenário, personagem principal e, em muitas vezes, fator superior de emoções.

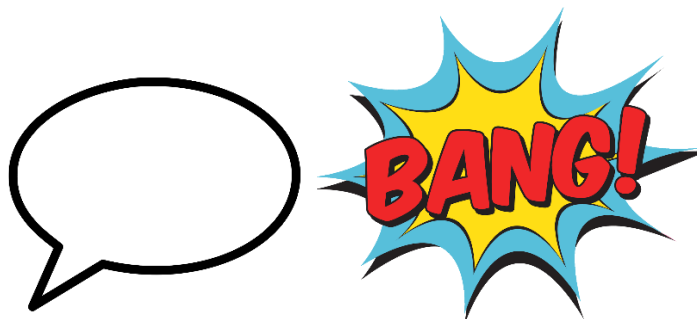
O êxito ou fracasso desse método de comunicação depende da facilidade com que o leitor reconhece o significado e o impacto emocional da imagem. Portanto, a competência da representação e a universalidade da forma escolhida são cruciais. O estilo e adequação da técnica são acessórios da imagem e do que ela está tentando dizer (EISNER, 2015, p. 7-8).

A leitura de quadrinhos abre o espaço significante para a modificação da linguagem, que, para Cirne (2000), é criada por meio de uma “leitura radical”, que, de forma múltipla e simultânea processa a narrativa proposta pelo autor e a narrativa mentalmente trabalhada pelo leitor. “A especificidade dos quadrinhos implica seu modo narrativo, determinado pelo ritmo das tiras e/ou páginas em função de cada leitura particular, leitura esta que se constrói a partir das imagens e dos cortes” (CIRNE, 2000, p. 43).

1.1 Narrativa visual

Como expressão sincrética, isto é, imagem mais texto, os quadrinhos usam de elementos narrativos vindouros de sua própria linguagem, sendo exclusivos e apenas funcionais na narrativa gráfica sequencial. Sua função é, de forma visual, ambientar a leitura e fornecer mais detalhes e camadas a história, seja ela de forma verbal ou não. Segundo Eisner (2015) são características dos HQs as seguintes marcas: a) balão, o mais comum, presente em praticamente todos os quadrinhos por ser responsável por gerar e transmitir os diálogos e pensamentos das personagens, variando, em sua forma, conforme o sentido da fala e/ou intensidade; b) recordatório, quase um balão, mas transmitindo a visão do narrador da história, presente ou não, ciente ou não; c) Onomatopeia, o recurso visual para expressar sons; d) requadro, a moldura, área definida para o desenho, quadro – este nem sempre sendo “respeitado”, de forma que a narrativa possibilita a extrapolação desse limite; e) calha ou corte são os espaços vazios entre os requadros.

Figura 2: Balão e onomatopeia.



Fonte: Google, 2021, on-line.

A narrativa é conhecida pelo conjunto desses elementos. Suas funções são intrínsecas à leitura do quadrinho, levando à normalidade, mas ainda, para Cirne (2000), alguns desses, como os balões, não passam de elementos linguísticos, sendo totalmente possível um quadrinho sem essa utilização, um quadrinho mudo. Ainda nesta linha de pensamento, Cagnin (2014, p. 162) diz que “uma narrativa em quadrinhos com imagem e texto se desenrola com uma variação constante de complementariedade e dominância de um sistema sobre outro” e finaliza com a afirmação que, no caso de redundância entre imagem e texto, “pode-se dizer que o texto não é essencial às histórias em imagens”.

1.2 Quadrinho mudo

Apesar de ser definida como uma linguagem sincrética, os quadrinhos têm a liberdade de transitarem por diferentes formas de expressão e seu conteúdo.

Os quadrinhos mudos apresentam apenas o desenho, a linguagem visual, sem nenhum diálogo verbal. O texto lido apenas por representações da imagem busca aumentar e ressignificar a leitura, tornando essa uma experiência incomum e única, provocando sempre o exercício de imaginação. Busca os maiores detalhes da ilustração usando “a ausência de diálogo no intuito de reforçar a ação serve para demonstrar a viabilidade de imagens extraídas da experiência comum” (EISNER, 2015, p. 18).

Pressupondo a interpretação visual do público, os autores de quadrinhos sem textos verbais buscam, muitas vezes, representações de senso comum, em que a identificação será feita de forma mais simples e automática. A representação, porém, não é capaz de sozinha mover a narrativa, fazendo, assim, o uso da narrativa gráfica, representado junto ao desenho as formas de continuidade, passagem de tempo, evolução dos personagens e, em algum momento o final.

As imagens sem palavras, embora aparentemente representem uma forma mais primitiva de narrativa gráfica, na verdade exigem certa sofisticação por parte do leitor. A experiência comum e um histórico de observação são necessários para interpretar os sentimentos mais profundos do autor (EISNER, 2015, p. 20).

Como uma proposta estilística, o quadrinho mudo procura eliminar redundâncias e exageros que podem prejudicar a transmissão da mensagem, “o autor elimina a fala, ainda que tudo indique que as personagens estão falando, porque a cena não exige que as personagens falem” (CAGNIN, 2014, p. 210).

Essa forma pitoresca de narrativa nos entrega diferentes formas de expressão e conteúdo, sua representação gráfica busca refúgio em diferentes tons e humores, com a mensagem, na maioria das vezes, contemplativa, melancólica, em que no silêncio das palavras é encontrado o desenho e seu significado.

1.2.1 *Um pedaço de madeira e aço*

Publicada em 2012, na França, *Un peu de bois et d'acier* é a quarta Graphic Novel do alsaciano Christophe Chabouté. Em 2017, a recém-inaugurada editora Pipoca e Nanquim publicou, em formato de luxo a tradução, *Um Pedaço de Madeira e Aço*, o que seria o primeiro quadrinho do autor publicado no Brasil e o início de uma parceria com a editora.

Em 340 páginas, a história conta o vai e vem de pessoas comuns, por meio da perspectiva de um pedaço de madeira e aço - um banco de praça. A obra apresenta zero balões, nenhum recordatório, mas muitos significados.

Um banco de praça, apenas, é o ator principal de *Um Pedaço de Madeira e Aço*. Ele conduz a história contada sobre ele, com o olhar dele, com o tempo dele. Essa quase antropomorfização do objeto transforma o protagonismo do personagem em um gancho para os mais diversos coadjuvantes. Pessoas, animais, estações, histórias passam pelo banco, da forma mais natural possível, o que para a maioria é rotina aqui vira um verdadeiro estudo dos nossos comportamentos, atitudes e sentimentos.

2. SEMIÓTICA: EM BUSCA DE SENTIDOS

A teoria geral do texto e da significação, a semiótica, concebe a produção de sentido num texto, a partir de um percurso gerativo e uma articulação entre um plano do conteúdo e um plano da expressão, capazes de contemplar a totalidade dos textos, manifestados em qualquer

materialidade e definir as estratégias enunciativas particulares dos textos concretos (TEIXEIRA, 2009).

Uma obra é construída em um plano de expressão e um plano de conteúdo, sendo dependentes um do outro, não havendo conteúdo sem uma expressão, nem expressão sem conteúdo. No caso dos quadrinhos, os planos ganham destaque pelo sincretismo e a capacidade de articulação, assim como a semiótica.

A semiótica é uma teoria em movimento que mais recentemente vem enfatizando os estudos sobre paixão, tensividade, corpo e sensorialidade, de modo a incorporar as desestabilizações, os deslizamentos, as ondulações que atravessam o percurso de produção de sentido (TEIXEIRA, 2009, p. 43).

A semiótica, ainda, para Teixeira (2009), abre espaço para uma lógica da produção de sentido, segundo um regime de interação e relações entre sujeitos e entre sujeitos e objetos, levando para os textos, verbais e não verbais uma representação, identificação das interações do homem pelo mundo.

Em busca de uma definição, os planos são essenciais para a análise e a interpretação do texto, eles são utilizados para “designar separadamente os dois termos da dicotomia significante/significado ou expressão/conteúdo que a função semiótica reúne” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 371).

Para a análise do objeto de estudo, utilizamos a metodologia proposta por Teixeira (2009) e o estudo de Eco (2001), levando em consideração as figuras e temas disseminados pelo discurso; as categorias cromáticas, eidéticas, e topológicas, que seriam a configuração do **espaço**, das **cores** e das **formas**; e ainda os mecanismos de articulação entre o plano do conteúdo e plano de expressão.

A existência de um texto semiótico apresenta uma estrutura promissora de enunciados e discursos presentes em nosso consciente e/ou novos significados a serem absorvidos, estes possíveis de transformações conforme o significado. Os traços, as figuras, os objetos do mundo natural, de que se constituem por assim dizer o “significante”, acham-se transformados, pelo efeito da percepção, em traços, figura e objetos do “significado” da língua (GREIMAS, FONTANILLE, 1993, p. 13).

A semiótica e o seu percurso gerativo de sentido evidenciam o valor da linguagem e a sua potencialidade de interpretações conforme os usos.

3. NARRATIVA VISUAL: UMA HISTÓRIA

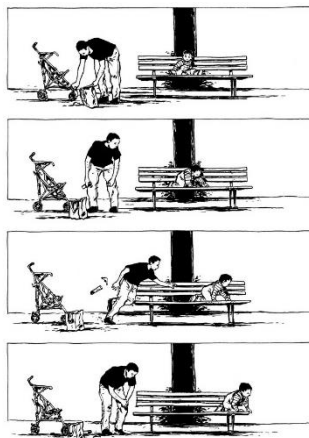
Nas primeiras páginas, conhecemos o personagem principal, o banco de madeira e aço. Ele fica no pé de uma árvore (que provavelmente chegou antes dele) e alguns arbustos. Ao redor, vastidão, chão batido, gramado e mais nada. Como parte do conteúdo, já nos apresenta o tema da história, a “vida” quase solitária do banco, a sua passividade e, ao mesmo tempo, protagonismo, na falta de mais coisas ao redor, ele está lá, sempre está.

As páginas escolhidas para análise apresentam diferentes características que são utilizadas durante toda a história, sendo assim, praticamente uma prévia. A página 102 trata da construção das personagens e a forma linear da ação; a página 141, sobre passagem do tempo; a página 235, sobre o tema principal da história, o discurso construído através da interação com o personagem principal, o banco, e também suas próprias transformações.

3.1 Uma análise

A página 102 apresenta quatro requadros distribuídos e organizados horizontalmente simétricos. O desenho é contido na mesma cena com alguns movimentos estáticos igualmente posicionados nos 4 quadros, e apenas os personagens se movendo e criando a ação para o lado direito da página. Na dimensão topológica, apresenta, centralizados no quadro, o banco e a criança em sua superfície a caminho de uma queda, e o pai a caminho para o socorro, contenção vs expansão, elementos de tensão, construídos por meio da interação do plano de expressão e do conteúdo. Nas linhas de expressão, vemos preocupação no adulto, tranquilidade, calma na criança. Como característica eidética, o preto e branco padrão realçam o dia claro e dois pontos escuros. Paralelos também podem ser encontrados na relação do plano de expressão e conteúdo, neste caso, o pai e o tronco da árvore, na forma de expressão são desenhados e posicionados nos quadros similarmente, das mesmas cores e proporções, no plano de conteúdo identificados isso como um paralelo claro de pai para filho, como que o pai fosse para o filho como o tronco é para o banco, a origem, a raiz, o porto seguro.

Figura 3: Um momento.



Fonte: Chabouté, 2012, p. 102.

A página 141 é usada para demonstrar o estabelecimento da passagem de tempo, uma estação do ano. É dividida em três quadros, do mesmo tamanho, usados de diferentes ângulos e aproximações. Como plano de expressão, o primeiro apresenta um zoom direto na folha, com apenas linhas de sombra do banco. O segundo um pouco mais distante, ainda somente o banco e a folha. O terceiro abre a cena, mostrando completamente o banco e o chão, cheio de folhas. O preto e o branco trabalham com as sombras, enfatizando o provável sol forte e sequidão da folha. O traço permanece o mesmo, contido, realista, expressivo. Topologicamente, apresenta distâncias, novamente com o foco na superfície do banco. No plano do conteúdo levanta-se diversas questões que podem ser discutidas durante a história. O verão passou, agora o outono é cenário da narrativa e o banco continua ali, como sempre, em sua companhia, agora, uma folha seca, também solitária, mas que, provavelmente, em pouco tempo, irá voar para longe. Ao redor do banco, diversas folhas, quase em órbita do personagem, questão que se repete várias vezes levantando a ideia da função do banco e de tudo que passa em sua volta. A árvore, quase sempre, de alguma forma, também presente nos desenhos, acha diferentes formas de “conversar” com o pedaço de madeira e aço, formas sutis, quase difíceis de atentar, tudo isso para não tirar o protagonismo do banco, mas salientando a presença quase intrínseca um do

outro. O cair da folha e a presença do banco para recebê-la demonstra essa relação de reciprocidade.

Figura 4: Uma cena.



Fonte: Chabouté, 2012, p. 141.

A página 235 novamente estabelece uma estação com três quadros do mesmo tamanho, mas, desta vez, apresenta uma divisão topológica complementar. No primeiro, o topo do banco, no segundo, a parte debaixo do banco com o cachorro, no terceiro, os dois quadros juntos, unidos, completando-se. A chuva presente em todos os quadros corre pela diagonal a que estão posicionados o cachorro e o banco, contenção vs expansão, isto é, estaticidade contra dinamicidade, gerando o sentido de oposição. O ângulo baixo, no sentido superior, apresenta um uso maior do preto e sua quase opressão. O cachorro é cercado de sombras que o protegem da chuva, da liberdade. O plano de expressão, desta vez, trabalha muito na característica cromática, principalmente no uso do preto, aqui representado, principalmente as sombras. Topologicamente esta página já é divindade em seus quadros, dividindo topo e baixo, exposição e abrigo. Ainda na representação da chuva, linhas variadas, diversos tamanhos e densidades. Como personagem principal da página e desta situação, um cachorro, presente em várias partes da história, mas nessa, especialmente, ele protagoniza a cena sem ter nenhuma ação ou reação, ele apenas está presente e vivendo um momento, no caso a chuva, assim como o banco. Os dois vivem um momento que logo vai passar, talvez tenha vindo de surpresa, depressa ou devagar,

mas aconteceu, começou a chover, e como uma atitude instintiva, a procura de um abrigo é a primeira coisa a se preocupar, seja com animais ou humanos, seja com a chuva ou simplesmente complicações da vida.

Figura 5: Um abrigo.



Fonte: Chabouté, 2012, p. 235.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um pedaço de madeira e aço é isso, uma história simples, que apresenta um plano de conteúdo e um plano de expressão, ambos constituindo significados a partir da interação do sujeito com os objetos do cotidiano da nossa vida. As reações constituídas dos sentidos não podem ser definidas a partir do momento que a história passa a ser propriedade apenas e exclusivamente da experiência do sujeito, isto é, suas vivências e as próprias histórias deverão caminhar ao encontro com a expressão projetada. A partir do conteúdo, a história está aí, para ser apreciada, interpretada, entendida ou não.

Por meio da análise realizada, identificamos a criação de sentido na história. Através, principalmente, das cores e traços – características cromáticas e eidéticas –, o autor expressa os mais comuns sentimentos. Ao preencher os quadros com sombras amplas e pretas, nos descreve a solidão, a tristeza, a angústia de vida parada e repetitiva do protagonista. Ao mostrar os personagens, o autor revela os comportamentos naturais de todos, humanos, animais ou objetos,

suas ambições, seus sentimentos e sua rotina de vida. Com linearidade, ele une diferentes histórias em um mesmo desfecho, como que todos estavam ali para o necessário desfecho. A história se revela cíclica, emotiva e natural, da forma que costumamos viver a vida.

Como resposta da questão inicial, definimos *Um pedaço de madeira e aço* como uma obra somente visual que entrega para aqueles interessados um estudo de como usar a narrativa gráfica e nos ensina diferentes formas de dizer algo.

REFERÊNCIAS

CAGNIN, A. L. **Os quadrinhos: linguagem e semiótica**. São Paulo: Criativo, 2014.

CHABOUTÉ, C. **Um pedaço de madeira e aço**. São Paulo: Pipoca e Nanquim, 2018.

CIRNE, M. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Petrópolis: Vozes, 2000.

COURTÉS, J.; GREIMAS, A. J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

DISCINI, N. História em quadrinhos: um enunciado sincrético. In: OLIVEIRA, A. C.; TEIXEIRA, L. (Orgs.). **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 185-214.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GREIMAS, A.J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

TEIXEIRA, L. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 41-77.

Utopia e Distopia na Belém de Keoma Calandrini

Utopia and Dystopia at Keoma Calandrini's Belém

Daniela da Costa NASCIMENTO²⁰

Danilo Miranda CAETANO²¹

RESUMO

Esta pesquisa aborda as representações da cidade de Belém presentes nas ilustrações *cyberpunks* do artista visual paraense Keoma Calandrini. Busca interpretar os significados dessa ideia de futuro distópico imaginado pelo artista em cruzamento com os aspectos percebidos na Belém de agora e em seu passado romântico e idealizado a partir do método hermenêutico geertziano. As imagens selecionadas para análise foram observadas através de uma “descrição densa” que busca estabelecer relações entre a realidade do pesquisador e aquela proposta pelo artista. Além das contribuições de Clifford Geertz, há as de Fredric Jameson a respeito da “pós-modernidade” e de Adriana Amaral com seus estudos sobre *cyberpunk*.

PALAVRAS-CHAVE: Belém; Distopia; *Cyberpunk*; Keoma Calandrini; Temporalidades.

ABSTRACT

This research addresses the representations of the city of Belém that are part of the cyberpunks illustrations by the visual artist Keoma Calandrini. It have the intention to interpret the meanings of this idea of a dystopian future imagined by the artist in intersection with the aspects perceived in Belém now and in its romantic and idealized past from the geertzian hermeneutic method. The images selected for analysis were observed through a “dense description” that pretends to establish relationships between the reality of the researcher and that proposed by the artist. In addition to the contributions of Clifford Geertz, there are also those of Fredric Jameson regarding “postmodernity” and Adriana Amaral with her studies on cyberpunk.

KEYWORDS: Belém; Dystopia; Cyberpunk; Keoma Calandrini; Temporalities.

²⁰ Recém-graduada em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Estudos Avançados do Pará (FEAPA), e-mail: danicosta.publicidade@gmail.com

²¹ Orientador do trabalho. Professor do curso de Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Estudos Avançados do Pará (FEAPA); Doutorando em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido pela Universidade Federal do Pará (UFPA), e-mail: nilocaetano@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

O “Complexo do Ver-o-Peso”, a “Estação das Docas”, a culinária indígena e o folclore regional são alguns elementos característicos da cultura da cidade de Belém. Situada no Estado do Pará, faz parte da Amazônia brasileira e tem seus arquétipos repetidos em quaisquer oportunidades de referenciá-la, todas, de alguma forma, entrecruzadas com uma ideia comum de exuberância natural da região²² (BELÉM..., 2020).

Diante dessa similaridade representacional as obras de Keoma Calandrini de Azevedo Matheus se destacam. O jovem ilustrador, designer e artista visual belenense tem como característica forte em sua arte a representação de cenários da cidade de Belém através da pintura digital ilustrando, sobretudo, a temática regional em um diálogo inusitado entre passado, presente e futuro, a partir da estética *cyberpunk*. Sua inspiração artística está em animações, filmes e jogos, como *shadowrun* que o motivou a pesquisar sobre *cyberpunk*. Além das diversas mídias, Calandrini se inspira em outros artistas como Sid Mead, Feng Zhu, Sclot Robertson, Katsuhiro Otomo e outros.

Certamente, os ambientes criados por ele poderiam representar quaisquer outros lugares, afinal, são idealizações do futuro; e não fossem as espacialidades características da capital paraense presentes em suas ilustrações, intrigando-nos a respeito de suas temporalidades múltiplas, ao mesmo tempo singulares, monádicas, que nos fazem refletir e perceber a concretude do lugar representado para logo depois vê-lo escapar em um jogo de significações contínuas, sequer poderíamos dizer tratar-se de Belém.

Assim, é a partir do objetivo de compreender os sentidos presentes no trabalho de Calandrini, capazes de evocar uma ideia peculiar de Belém, que selecionamos duas de suas obras entendidas aqui como artefatos para a leitura da cidade nelas representada e assim poder traçar possíveis relações entre a Belém do passado, a Belém de hoje e aquela futura, projetada e imaginada pelo artista. As selecionamos a partir de critérios relacionados à natureza da representação, as que abarcam diversos elementos da cultura tradicional e das múltiplas temporalidades da capital paraense, alteradas suficientemente pelos elementos do estilo a ponto

²² Desde 2015 a cidade de Belém tem o título de cidade criativa da gastronomia, dado pela UNESCO. O selo é renovado a cada 4 anos, logo, até 2023 a cidade terá reconhecimento pela sua culinária.

de tornar o lugar nelas representado pouco reconhecível. Vale ressaltar que essas ilustrações foram escolhidas dentre aproximadamente vinte outras existentes²³ que em sua composição, tem a cidade de Belém distópica como tema.

1. DESCRIÇÃO DENSA

Este trabalho compreende que aquilo que surge dessas imagens é na verdade fruto de uma vivência e de uma experiência únicas, do “estar no mundo” do artista Keoma (BENJAMIN, 1994). Portanto, recorreremos ao método etnográfico geertziano, hermenêutico, como abordagem metodológica para interpretar tais artefatos. A descrição densa de Clifford Geertz é o método de observação para o desenvolvimento de investigações de cunho etnográfico/etnológico que se relaciona com três ideias fundamentais elaboradas por ele: o conceito de cultura, a ideia do “estar lá”, e a do pesquisador enquanto autor. Geertz não busca a descrição particionada de uma cultura ou realidade, mas estabelecer relações entre a realidade do pesquisador e a realidade proposta pelo artista (TALAMONI, 2013).

O Centro Histórico, o Entroncamento, e a avenida Almirante Barroso²⁴ são exemplos de espacialidades de Belém ilustradas por Calandrini e que possuem identidades imagéticas e significações próprias, desestabilizadas pela presença do pesquisador, negando-lhe a priori a imparcialidade e a neutralidade; o estar lá é, portanto, condicionar e contingenciar a pesquisa (GEERTZ, 1989). Por isso o “estar lá”, tem muito valor para o método, a presença do cientista (e do artista) no local investigado é o que lhe permite, a partir de sua experiência de imersão em uma nova cultura, produzir o saber local definido por Geertz (1978). “Neste sentido, a autoridade do cientista decorre de sua fala, que atesta o que ele viu, e o problema que se impõe ao método é como apurar a veracidade ou realidade dos fatos descritos.” (TALAMONI, 2013, p. 4). Pois a observação do pesquisador deve ser realizada com neutralidade científica, mostrando-se imparcial, mas concomitantemente devendo recorrer a sua experiência e ao fato de ter estado lá.

²³ As demais criações de Calandrini estão disponíveis em: <https://www.artstation.com/srkoema>.

²⁴ Tais localidades possuem importância na cidade de Belém por serem pontos de entrada e saída da cidade, gerando grande fluxo de pessoas e abertura de comércios.

Por último, a descrição densa trata do conceito do pesquisador como autor. Geertz buscou favorecer recursos linguísticos diversificados em detrimento da linguagem científica em narrativas de cunho etnográfico, assim como foram exploradas análises interpretativas, com influência da subjetividade e dos dados biográficos, considerando as questões históricas e as biográficas que perpassam as descrições etnográficas.

Desta forma, busca-se aqui não se limitar a apenas transcrever o que se observava, mas, a partir das obras analisadas, oferecer uma abordagem interpretativa particular. Sabendo que, uma vez admitida a subjetividade (GEERTZ, 1989), é possível que dois ou mais pesquisadores tenham estado em um mesmo local, os mesmos objetos de análise, e ainda assim acabarem desenvolvendo estudos e análises diferentes, até contraditórias (TALAMONI, 2013).

2. ENTRE O BREU E O NEON

As ilustrações de Calandrini possuem características peculiares do *Cyberpunk*, adotando um retrofuturismo²⁵ sobressaído em cenas com cabos elétricos em excesso atravessando a cidade, dentro de um universo de ficção científica, sem se afastar da temática de viagens espaciais e da relação com a tecnologia, propondo uma descrição de futuro caótico e metrópole degradada.

“O gênero de ficção científica que viria a ser chamado *cyberpunk*²⁶, foi se formando ao longo da primeira metade da década de [19]80” (LEMOS, 2004, p. 12) e se expressa através da literatura, da música, dos quadrinhos, do cinema etc., Amaral (2005b). Os autores do movimento *cyberpunk* reprocessaram uma série de tendências disseminadas pela cultura da época e de décadas anteriores, possibilitando encontrar na literatura e no universo midiático

²⁵ Segundo Henry Jenkins, retrofuturismo define-se como “um gênero em que permite as pessoas olharem para trás, examinando mitos e fantasias mais antigos contra a realidade contemporânea” (Jenkins, 2007 *Apud* NUNES; BIN, 2018, p. 8).

²⁶ O termo *Cyberpunk* é usado pela primeira vez em um conto homônimo do escritor norte-americano Bruce Bethke, em 1983. Enquanto *cyberspace* foi utilizado inicialmente em “*Neuromancer*” (1984) pelo autor William Gibson, ambos os termos são originados do conceito “cibernética”, criado pelo teórico Norbert Wiener, em 1948, e uma série de influências da década de 1940 que o movimento teve, em especial da *hard science* e da *new wave* da década de 1960 (LEMOS, 2004). O *cyberpunk* pode ser apresentado como um dos elementos definidores da cibercultura, pois além de sua vertente artística, há uma postura em relação ao mundo, manifestada na atitude, na ética e no comportamento dos hackers.

recursos estilísticos herdados do cinema, dos videoclipes e dos comerciais de TV dos anos 1980, (LEMOS, 2004). O uso do neon e das cores azul e magenta se contrastam com a escuridão da cidade na estética *cyberpunk* que recebe forte influência do cinema *noir*²⁷, não apenas em relação ao estilo estético, mas também em relação ao seu pessimismo e se consolida imageticamente com os filmes *Blade Runner* e *Tron: uma odisséia eletrônica* (ambos de 1982). No entanto, ao longo dos anos o futuro foi projetado de formas diferentes, variando de acordo com a ideia que se queria passar dele, tornando sua representação intrinsecamente relacionada às idealizações e previsões daqueles que o desejavam produzir.

Portanto, no *cyberpunk* não há um interesse em transferir às telas, a imagem literal que se tem da realidade, mas a partir do imaginário acerca do futuro, revelar as problemáticas atuais, utilizando a arte como fator de crítica social. Segundo Amaral (2005b) as artes tratam das angústias dos homens de seu tempo, seja na literatura, na música, nas artes plásticas, no cinema etc., buscando exprimir o imaginário de sua época, assumindo agora, uma função muito mais metalinguística do que anteriormente.

Dessa forma, os exageros dos signos estéticos do nosso cotidiano em suas combinações aparentemente aleatórias seriam o seu fundamento, visto que “a hiperestética apresentada nas obras *cyberpunk* parece devedora da noção de hiper-real Baudrillard (1997), ou seja, o excesso de imagens repetidas *ad infinitum*, tornam-se hiper-reais e acabam nos contagiando com uma indiferença quase virótica” (AMARAL, 2005c, p.73). Isso pode ser visto não apenas como inchaço imagético, mas também como nosso próprio mundo, sendo alterado e criado ao longo do tempo de acordo com as inspirações culturais da sociedade representada (AMARAL, 2005c).

3. BELÉM: A CIDADE DE KEOMA

²⁷ O cinema *noir* é um subgênero dos filmes policiais da década de 40, ambientados em cidades escuras e perigosas como protagonistas determinantes nas tramas que caracterizam o estilo. A influência, para alguns, é o nascimento de um subgênero o tech-noir. Ver mais em: PACHECO, Laís. **Um mergulho pelos mistérios e encantos do Cinema Noir**. 2015. Disponível em: <https://universoretro.com.br/a-sofisticacao-dos-filmes-noir/>. Acesso em: 30 jun. 2019.

Figura 1: Um conto do futuro (representação da entrada de Belém pela Baía do Guajará)

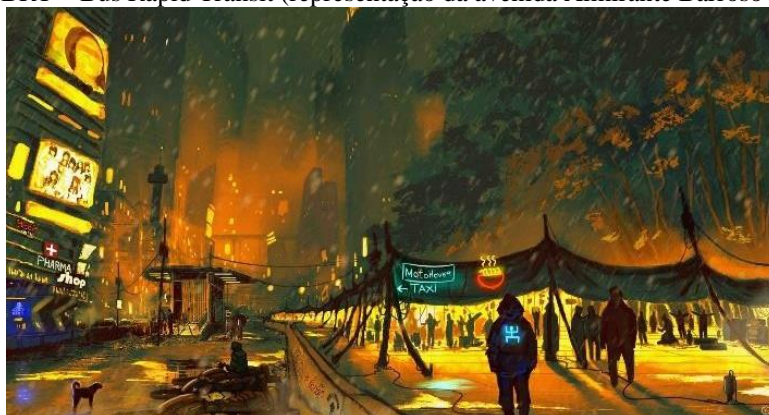


Fonte: Artsation.

Os artefatos ressaltam os aspectos naturais, tradicionais e urbanos da cidade de Belém, consideram demasiadamente seu contexto amazônico. Como expressões típicas da “pós-modernidade” (JAMESON, 1985), são imagens construídas como sequências frenéticas, sobrepostas, imbricadas: aeronaves, barcos, arquitetura oriental em neon ao lado de casarões europeus pichados etc. Onde é possível ver o relógio importado da Inglaterra ladeado por arranha-céus acinzentados encobertos por uma névoa intensa que assim como a água, circunda a cidade e seu fantasmagórico e mais famoso cartão postal (o Mercado de Ferro no complexo do Ver-o-Peso). Há um excesso de variações, de estilos, tempos, iluminações e culturas que parecem imbricadas em uma única imagem, adaptando sua composição ao regionalismo paraense.

Evidentemente futurista ou adequada ao seu tempo (pós-moderno), a obra propõe uma ambientação de visual *noir*, soturna, ligada diretamente a filmes como *Blade Runner*. A Belém do futuro (idealizada), é caótica (ver figura 2) com acúmulo de referências e tensões espaço-temporais que para Jameson (2002) é uma das características marcantes da pós-modernidade a gerar um tipo de esquizofrenia nascida da incapacidade contemporânea de organizar o tempo histórico e estipular um horizonte futuro – uma utopia –, levando o sujeito a viver dos *flashes* de um presente eterno. Nessa característica existe uma “ruptura na cadeia de significantes, isto é, as series sintagmáticas encadeadas de significantes que constituem um enunciado ou um significado” (JAMESON, p.53, 2002).

Figura 2: BRT – Bus Rapid Transit (representação da avenida Almirante Barroso em Belém)



Fonte: Artsation.

O paralelo possível entre as ilustrações e o filme *Blade Runner*, indica que a representação sobre Belém pela estética da linguagem *cyberpunk* também se configura uma variação do pastiche, uma imitação, aqui mais estético. O pastiche para Jameson (2002) é a linguagem pós-moderna por excelência, pela “explosão da literatura moderna em um sem número de maneirismos e estilos individuais distintos [...] tornando os estilos modernistas em códigos pós-modernistas” (JAMESON, 2002, p. 44). Nesse cenário de acúmulo, “os produtores culturais não podem se voltar mais para lugar nenhum a não ser para o passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global (JAMESON, 2002, p. 45). A chuva característica local, presente nos desenhos, acompanha o filme como um arquétipo da cidade morta, que perdeu o prestígio e agora inspira sentimentos nostálgicos

[...] constituída por dejetos e objetos de outras épocas em meio à tecnologia representa, para Gorostiza e Pérez (2002) o fracasso da razão, além de estar inserida em uma cotidianidade anômala, na qual os resquícios da destruição ambiental em um mundo distópico [...] aparecem em forma de uma chuva ininterrupta (AMARAL, p. 7, 2005a).

O Ver-o-Peso, símbolo máximo da capital paraense, aparece várias vezes nas ilustrações de Keoma Calandrini, com o papel importante dentro da perspectiva do *cyberpunk* de evidenciar

uma espécie de saudosismo romântico²⁸ (AMARAL, 2005b). Remete à concentração das mais significativas tradições da cidade, que na ilustração aparecem na forma da “Feira do Açai”²⁹.

3.1. O Romantismo na Ficção Científica

O “Mercado de Ferro”, outro elemento representativo daquele espaço, tem suas proporções diminuídas na obra de Keoma, parece pequeno diante da grandiosidade arquitetônica dessa cidade *do futuro*. Cidade que ainda assim faz questão de preservá-lo como a esfinge de um tempo, do tempo em que o Ver-o-Peso era o lugar onde nascia a cidade de Belém. Um presente eterno (JAMESON, 2002) reforçado pela intenção não declarada de lamentar a perda desse patrimônio cultural (BENJAMIN, 1994), hoje subsumido em meio à chuva que intensifica o caos vivenciado a cada inverno amazônico na cidade de Belém.

Nas ilustrações futurísticas, as ilhas dão lugar a mais prédios, transformando suas silhuetas pequenas e disformes em notáveis figuras retangulares, verticalizadas, interconectadas à cidade de Belém por meio do asfalto. O global parece engolir o local, camuflando processos de aculturação impostos com algumas adequações e pequenas evidências preservadas a servirem de faróis identitários. O romantismo na ficção científica (FC) vem através de uma ideia utópica do nostálgico com o fim de “retornar aos valores perdidos; pela estetização do presente; pela rejeição e euforia em relação à modernidade e, principalmente, pela ideia de maquinização do mundo e das relações puramente utilitárias entre os seres humanos” (AMARAL, 2005a, p. 4).

No *cyberpunk* os espaços da cidade carregam elementos que compõem uma identidade peculiar, sombria, chuvosa e apavorante convertendo-se em distopia arquitetônica e metáfora para o ciberespaço (Amaral, 2005a). É a mesma cidade que Keoma representa, tensionando passado, presente e futuro. O tempo em Calandrini é tomado por intensa fluidez. O rio apossa-se de uma parte maior da cidade, envolvendo o simbólico relógio (ver figura 1) que incapaz de expressar sequer seu próprio tempo, não sustenta o fardo de apontar o tempo de toda uma cidade. Do Pré-colonialismo, ao Pós Apocalíptico, ele reúne elementos fluentes de um espaço

²⁸ O romantismo, para além do movimento artístico é uma visão de mundo coletiva que se apresenta com mais ou menos força em determinados momentos históricos, segundo Amaral (2005b).

²⁹ Lugar no qual é possível comprar o fruto *in natura* vindo das diversas ilhas situadas na frente da grande cidade amazônica para logo depois ser processado, vendido e consumido com peixe frito no próprio mercado do Ver-o-Peso.

transmutado onde, agora digitalizados, a fusão desses elementos mistura lugares, linguagens e tempos da e na cidade de Belém gerando um auto reconhecimento carente de firmeza, que ora apoia-se na tradição, ora na modernidade, e que na maior parte do tempo recorre ao passado, a algum sentido familiar que lhe traga segurança e sentimento de pertença.

As relações entre ficção científica e pós-modernidade Bukatman (1998) afirma que tanto nas teorias pós-modernas quanto na ficção-científica, através da sua linguagem – iconográfica e narrativa – o choque do novo é estetizado e examinado; além disso, ambas possuem uma ahistoricização, contudo com uma perspectiva crítica, pois a ficção científica transforma nosso próprio presente em um passado determinado de algo que virá, o que remonta novamente à ideia de Roberts (2000) de que a ficção-científica é extremamente nostálgica e romântica (AMARAL, 2005b, p. 6).

Portanto, é importante ressaltar que as impressões estereotipadas da Amazônia se propagaram na história e foram enraizadas no imaginário popular provocando uma sensação de familiaridade com certa ideia de tradição, o que o urbano não costuma remeter. Há, a partir disso, uma auto concepção amazônica/belenense que parece tão frágil, tão superficial, e que por isso mesmo precisa constantemente ser reforçada remetendo-se a um passado glorioso, à “época da borracha”, à tradição cabocla e ribeirinha, por exemplo.

Na Ficção Científica as narrativas sobre o futuro não estão distantes do agora. Keoma observa o presente de Belém para nele enxertar os exageros estéticos, distópicos, geradores de estranhamento, capazes de promover reflexão e dor, mas que não se afastam dos simulacros de existência também familiares. Hiperbolicamente, ele pinta a cidade reconfigurando seus espaços sem renunciar a seu passado. Um romântico (?), apresentando um futuro que talvez seja exatamente o superlativo do agora, de um presente manchado e tocado por esse passado que insistimos em carregar, porque sem ele, ou fora dele, precisamos confessar, nada mais parece fazer sentido. Ao final, assim, a grande cidade amazônica se impõe. Suas imagens são tão poderosas que delas o artista nem tenta escapar. Ele e sua obra são capazes apenas de constrangê-las, denunciá-las através do exagero, da retirada de suas máscaras. O que convenhamos, já é mais do que suficiente para atualizá-las.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentar a relação entre o passado histórico, por vezes idealizado de Belém, e a ideia intercessora de futuro apresentada por artistas como Keoma Calandrini é sem dúvidas um trabalho que mexe com algumas de nossas certezas mais profundas. Buscar identificar e interpretar os elementos comuns a essas temporalidades, os entendendo como possíveis respostas estéticas de um jovem que vive e produz no agora, no contexto único de uma cidade que nos incita, diariamente, a realizar saltos por entre os seus vários tempos é, por outro lado, estimulante e revelador de nossa relação com o lugar onde vivemos.

Este trabalho se estabeleceu como possibilidade de leitura antropológica, por meio da obra de Keoma Calandrini, das temporalidades vivenciadas pela cidade de Belém na contemporaneidade, buscando discutir por meio de um texto ensaístico, algumas das representações mais arquetípicas da cidade tendo em suas obras o ponto de partida e chegada. A ideia foi a de tencionar e escancarar, a partir da arte, os tempos múltiplos experimentados por Belém na contemporaneidade, mirando sempre na ideia de futuro apresentada pelo artista paraense. Noção conflituosa na medida em que ora apoia-se no mítico e em seus aspectos naturais, ora em sua gloriosa herança *Art Nouveau* e em elementos distópico, futuristas.

A Belém que surge das ilustrações do artista, é uma cidade romântica, caótica, nublada, tomada por prédios, fumaça e violência. A cidade em ruínas transita entre o familiar e o estranho ainda presa em seus ideais de tradição, ao seu passado utópico, refletindo uma sociedade esquecida, com diversos problemas a serem resolvidos. Os traços da estética *cyberpunk* parecem um elemento usado como camuflagem para a crítica social do artista que quando sobreposto à realidade, nada consegue esconder, provocando a sensação de tratar-se, na verdade, da Belém atual, e que sem pretender tecer previsões sobre o futuro, desmascara a realidade por de trás das representações que usam as clássicas míticas desse espaço como escudos para não encarar uma cidade pouco humana. Ainda assim, uma cidade idealizada.

REFERÊNCIAS

AMARAL, A. **A metrópole e o triunfo distópico**: a cidade como útero necrosado na ficção *cyberpunk* Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 13, p. 1-14, jul/dez, 2005a.

AMARAL, A. **Visões Cibertemporais**: A Inserção Do *Cyberpunk* nos estudos de comunicação e Ciberultura. Sessões do Imaginário, Porto Alegre, v. 10 n. 14, p. 70-81, 2005b.

- AMARAL, A. **Cyberpunk e Pós-modernismo**. In: BOCC, Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, Portugal, 2003. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/amaral-adriana-cyberpunk-posmodernismo.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2018.
- BENJAMIN, W. O Narrador. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.
- BLADE RUNNER**: O caçador de andróides. Direção: Ridley Scott, Produção: Michael Deeley. EUA, 1982, 1 DVD.
- CALANDRINI, Keoma. [Ilustrações]. Disponível em: <https://www.artstation.com/srkoema> Acesso em: 12 maio 2021.
- CALANDRINI, Keoma. **BRT Bus Rapid Transit**. s/d. Ilustração. Disponível em: <https://www.artstation.com/srkoema/artwork/IVDJVV>. Acesso em: 12 mai. 2021.
- CALANDRINI, Keoma. **Um Conto do Futuro**. s/d. Ilustração. Disponível em: <https://www.artstation.com/srkoema/artwork/QzXavr>. Acesso em: 12 mai. 2021.
- BELÉM tem título de Cidade Criativa da Gastronomia renovado pela Unesco. **G1 Pará**, 20 ago. 2020. <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/08/20/belem-tem-titulo-de-cidade-criativa-da-gastronomia-renovado-pela-unesco.ghtml>. Acesso em: 12 mai. 2021.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GEERTZ, C. El antropólogo como autor. Barcelona: Paidós Ibérica, 1989.
- JAMESON, F. **Pós-modernidade e sociedade de consumo**. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun., 1985.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2002.
- LEMONS, André. **Ficção científica cyberpunk**: o imaginário da cibercultura. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 3, n. 6, p. 9-16, 2004.
- NUNES, M. R. F.; BIN, M. A. Retrofuturismo, espaço e corpo-mídia: steampunk e a memória do futuro. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 01-21, maio/ago. 2018
- PACHECO, Laís. Um mergulho pelos mistérios e encantos do Cinema Noir. **Universo Retrô**, 30 jul. 2015. Disponível em: <https://universoretro.com.br/a-sofisticacao-dos-filmes-noir/>. Acesso em: 30 jun. 2019.
- TALAMONI, A. C. Possíveis contribuições metodológicas da Antropologia Interpretativa de Clifford Geertz às pesquisas em Ensino de Ciências. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO EM CIÊNCIAS, 9., 2013, Águas de Lindóia. **Anais [...]**. São Paulo: Abrapec, 2013.
- TRON**: Uma odisséia eletrônica. Direção: Steven Lisberger, Produção: Donald Kushner. Estados Unidos, 1982, 1 DVD.

Relações trabalhistas na era digital: progresso ou retrocesso?³⁰

Working relationships in the digital era: progress or regression?

Keise Santos NOVAES³¹

RESUMO

O artigo tem por objetivo analisar o contexto por trás do avanço dos trabalhos informais no Brasil, considerando as contribuições de Chaves Júnior (2017), Schwab (2016) e Srnicek (2016) como referência teórica. As reflexões são uma síntese dos resultados parciais da Iniciação Científica “Mediações algorítmicas na cultura de consumo material: mapeando aplicativos de moda - funcionalidades e lógicas”, ao abordar a atuação dos aplicativos como fonte de renda. Por fim, observou-se que a precarização e a falta de regularização do trabalho são grandes dilemas em relação à qualidade de vida dos trabalhadores.

PALAVRAS-CHAVE: Aplicativos; Trabalho; Precarização.

ABSTRACT

This article has the objective of analyzing the context behind informal jobs growth in Brazil, applying the studies of Chaves Júnior (2017), Schwab (2016) and Srnicek (2016) as theoretical reference. The reflexions are a summary of observations derived from the partial results of the scientific research called “Algorithmic mediations in material culture of consumption: mapping applications of fashion - affordances and logics”, approaching the performance of applications as source of income. Lastly, it is observed that precarization and lack of job regularization cause considerable dilemmas related to workers life quality.

KEYWORDS: Applications; Work; Precarization.

INTRODUÇÃO

Nos dias atuais, estão cada vez mais recorrentes nas mídias os assuntos relacionados à crise econômica a qual o Brasil vem passando ultimamente. Em relação a isso, a oscilação nas taxas de desemprego no país – que contou com cerca de 11% no último trimestre de 2019

³⁰ O presente trabalho refere-se a uma síntese teórica do projeto de Iniciação Científica intitulado “Mediações algorítmicas na cultura de consumo material: mapeando aplicativos de moda - funcionalidades e lógicas”, ainda em andamento, orientado pelo Prof. Dr. Eneus Trindade Barreto Filho (ECA USP) e realizado com apoio Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

³¹ Graduanda em Comunicação Social - habilitação em Publicidade e Propaganda, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). E-mail: keisenovaes@usp.br

(IBGE, 2019) – e a dificuldade no ingresso ao mercado de trabalho formal são motivos de preocupação e instabilidade, tanto no âmbito econômico quanto no social. Nota-se, porém, que essa taxa mais atual, mesmo que alta, teoricamente é um marco positivo quando comparada a estatísticas referentes aos outros períodos do mesmo ano. No mês de março, por exemplo, os registros da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNADC) demonstraram recorde no desemprego, ao indicar cerca de 12,7% de desempregados, o que equivale a mais de 13 milhões de pessoas (IBGE, 2019b).

Entretanto, é importante ressaltar que essa diminuição de desocupados brasileiros não significa exatamente que o número de carteiras assinadas tenham aumentado. Os empregos informais vem gerando renda para mais de 40% da população ocupada, o que corresponde a aproximadamente 38 milhões de trabalhadores. Desses, cerca de 11 milhões estão ligados ao mercado privado, enquanto 24 milhões trabalham por conta própria - e, em sua maior parte, sem dispor do Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ) (NERY, 2020). Dessa forma, nota-se que quantitativamente é correto dizer que o número de trabalhadores ativos no mercado nacional têm crescido, porém, faz-se necessário discutir quais são as condições de trabalho que esses ingressantes encontram em suas novas ocupações.

Sendo assim, é de extrema importância que se analise um dos fenômenos mais recorrentes em relação ao aumento dos trabalhos informais no Brasil: a mediação de serviços, proposta por aplicativos (APPs) para dispositivos móveis. É certo que, hoje em dia, com poucos cliques podemos facilmente encontrar uma vasta gama de funcionalidades a serem oferecidas pelos mais diversos APPs, que se dividem em setores como mobilidade urbana, moda, alimentação entre outros. Quais seriam as consequências desse efeito na economia brasileira? Existem medidas de proteção ao trabalhador vinculado a esses serviços? Quais são as narrativas defendidas pelos aplicativos? Essas e algumas outras questões serão discutidas, e possuem extrema importância para a compreensão desse fato tão presente em nosso cotidiano.

1. PANORAMAS GERAIS SOBRE AS RELAÇÕES TRABALHISTAS NA ERA DIGITAL

Ao analisar-se brevemente a história contemporânea, é claro perceber que as relações sociais entre os indivíduos são diretamente afetadas pelo estado econômico em que a sociedade se encontra, especialmente no tocante às questões trabalhistas. Dando destaque às Revoluções Industriais - que são os acontecimentos mais recentes e relevantes aos quais podemos nos referir - nota-se que a preocupação em adaptar os modos de produção em direção à um trabalho mais mecanizado e menos complexo não diz respeito a um repasse positivo ao proletário, que ao ter suas funções simplificadas (ou até mesmo extintas) necessita compensar de alguma forma o trabalho exercido pela tecnologia, para que consiga continuar ativo no mercado.

Sob esse viés é que o economista alemão Klaus Schwab (2016) defende que, presentemente, é possível aplicarmos o termo “Quarta Revolução Industrial” para o conjunto de acontecimentos referentes à presença da Inteligência Artificial (IA) no cotidiano trabalhista contemporâneo. O autor ainda alerta para a expansão sem precedentes desse evento, um fato que, para ele, não pode ser observado com tanta ênfase em nenhuma outra Revolução. Há 3 motivos em especial que comprovam esse pensamento: a alta velocidade, a amplitude e o impacto sistêmico que a “revolução digital” exerce sobre um mundo globalizado e interconectado, que possui a capacidade de combinar diversas tecnologias (além de melhorá-las, gerando outras mais novas e mais complexas) em favor de uma mudança em sistemas inteiros (SCHWAB, 2016, p. 15). Sendo assim, a palavra “revolução” como propõe Schwab (2016) não parece ser uma hipérbole quando analisada em seu sentido mais simples, uma vez que, de fato, as tecnologias digitais parecem transformar profundamente o sistema econômico e as estruturas sociais nas quais estamos inseridos.

Em adição a esse panorama, o advento e o sucesso da chamada *Gig Economy* surge como uma adaptação da ideia de labor no que diz respeito à união da digitalização ao trabalho. Esse é um conceito recente, que engloba uma série de relações trabalhistas que visam principalmente a informalidade, consistindo em submeter o proletário - ou seja, aquele prestador de serviço - a um patamar de *freelancer*, que oferece a sua força de trabalho de acordo com as demandas do mercado, de uma forma temporária. Em outras palavras, João Eduardo Chaves Júnior (2017, p. 357) afirma que o trabalho neste ambiente:

É a intensificação da redução da porosidade do trabalho, pelo aproveitamento de suas sobras, do tempo 'morto' do trabalhador, que normalmente estaria destinado ao lazer, repouso, à reflexão ou mesmo a sua qualificação.

No ano de 2019, a empresa Rock Content³² se dedicou em traçar um perfil do *freelancer* brasileiro por meio da pesquisa “Mercado *Freelancer*”, que contou com mais de 4.200 depoentes. Inicialmente, pode-se observar que 61,8% dos entrevistados afirma ter cursado ou estar cursando algum curso de nível superior ou técnico, sendo que, dentre estes, 15,3% atuam no campo jornalístico e 13,1% na Publicidade. Outros dados importantes dizem respeito à atuação do *freelancer* no mercado *Gig* e a média do salário conquistado por mês. Aproximadamente 70% dos trabalhadores se definem como “generalistas”, ou seja, não oferecem serviços especializados e desempenham várias funções ao mesmo tempo, ao passo que 45% afirma ganhar um valor de até um salário mínimo por mês. A insatisfação entre os trabalhadores também é uma importante questão levantada pela pesquisa, que apontou um índice negativo de quase 60% entre os entrevistados, além dos 69,2% que deseja por um emprego com carteira assinada (ROCK CONTENT, 2019).

Ao considerar a forma com a qual os *freelancers* encontram seus clientes é que se percebe a importância das plataformas digitais, já que essa questão é uma das principais quando o assunto das dificuldades é levado em conta. É possível identificar um aumento de 5,7% entre os anos de 2018 e 2019, no que diz respeito à participação das plataformas digitais na *Gig Economy* atuante em território nacional (ROCK CONTENT, 2019). Esse modelo de negócio via plataformas digitais substitui com sucesso as empresas de mediação de serviços, justamente pelas razões levantadas por Schwab (2016), em que a conexão proposta entre internet e internauta se mostra muito mais efetiva e rápida do que qualquer outra relação sem o auxílio do digital.

Ao considerar as definições apresentadas, é necessário que haja ainda uma distinção entre as diferentes plataformas disponíveis no ambiente *on-line* e o que representam no âmbito trabalhista. Nick Srnicek (2016) a priori conceitua 5 tipos de plataformas atuantes no estágio

³² Rock Content é uma empresa focada em serviços de *marketing* de conteúdo no Brasil e em outras localidades da América Latina.

capitalista atual, entretanto, afirmou em entrevista³³ que o número de plataformas diferenciáveis entre si poderia ser reduzida a somente três: *Advertising* (Publicidade), *Cloud* (Nuvem) e *Lean* (OS PRINCIPAIS..., 2019). Dessa forma, os APPs que se propõem a terceirizar serviços – como Uber, Rappi, iFood, Enjoei entre outros – com o auxílio de mão de obra aos moldes da *Gig Economy*, podem ser classificados como *Lean*.

Nesse tipo de plataforma, a prestação de serviços é uma responsabilidade direta do trabalhador agenciado pela empresa. Esta, por sua vez, é responsável somente pela mediação entre o profissional e o cliente, promovendo a terceirização por meio da conexão *on-line* com o auxílio de um *software* que é acionado de acordo com a demanda e as necessidades do consumidor. Em relação ao APP Uber, por exemplo – um dos mais utilizados mundialmente, mediando cerca de 21 milhões de viagens por dia em todo o mundo (UBER, 2020) –, é simples de se entender o porquê o encaixamos como uma plataforma *Lean*, uma vez que se trata de uma empresa mediadora de serviços de mobilidade urbana que não possui nenhum transporte próprio – todos os carros e os motoristas que fazem parte da frota são terceirizados.

Tamanha é a importância e a contribuição do Uber para o avanço da *Gig Economy*, que um dos termos mais comuns quando o assunto é a precarização das relações trabalhistas leva justamente o nome da empresa como prefixo. “Uberização do trabalho” é um conceito que muito se assemelha com as reflexões já levantadas no tocante à informalidade do trabalho, e que não se refere apenas às condições enfrentadas pelos motoristas de aplicativos, e sim a todos aqueles condicionados a subempregos mediados por plataformas virtuais. Ademais, nota-se que a mobilização dessa classe em favor de uma regularização no ano de 2018 surtiu efeito a nível nacional, especialmente ao concretizar a aprovação da lei nº 13.640/2018 (alterando a lei nº 12.587/2012), em que compete aos municípios brasileiros o dever de fiscalizar a inscrição individual dos motoristas como contribuintes do INSS, além da contratação individual do serviço de Acidentes Pessoais a Passageiros (APP) e do Seguro Obrigatório de Danos Pessoais causados por Veículos Automotores de Vias Terrestres (DPVAT) (BRASIL, 2018).

Todavia, claramente não há a mesma preocupação em relação às outras classes de trabalhadores de aplicativos. Já no início de 2020, a Justiça do Trabalho de São Paulo negou

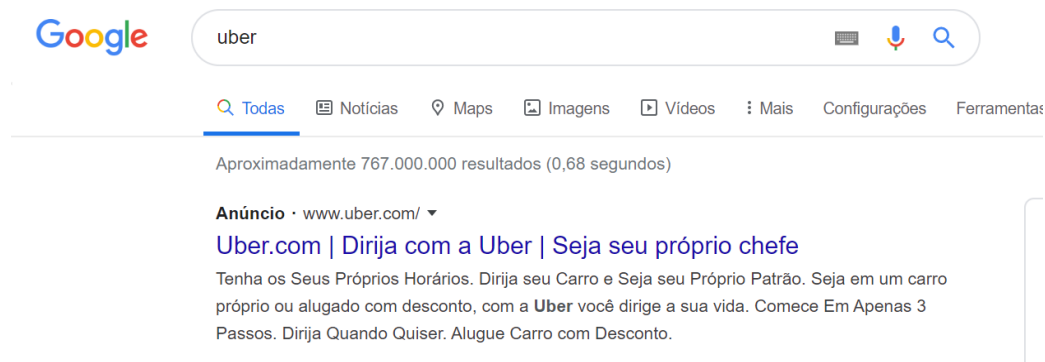
³³ Em entrevista concedida à newsletter Digilabour, O site Digilabour, produzido por Rafael Grohmann, tem por objetivo ser uma *newsletter* especializada em temas como trabalho e tecnologia.

uma ação do Ministério Público que trazia a pauta da necessidade de vínculo empregatício entre a empresa iFood e os motofretistas parceiros da marca, sendo que já haviam reconhecido esse tipo de relação entre o aplicativo Loggi (especializado em entregas rápidas gerais) e os motoboys cadastrados nessa plataforma (QUINTINO, 2020). Essa contradição entre as interpretações tomadas pelas duas juízas responsáveis pelos casos somente atrasa uma questão que deveria ser considerada desde a sua gênese, uma vez que devido a postergação de medidas públicas, hoje em dia já é possível considerar essa forma de labor como uma servidão digital.

2. NARRATIVAS CONSTRUÍDAS PELOS APLICATIVOS UBER, RAPPI, ENJOEI E LOC E AS SUAS PROBLEMÁTICAS

É nítido que a ideia central por trás de todo o fenômeno da *Gig Economy* diz respeito especialmente à suposta autonomia na qual o trabalhador está sujeito ao se desligar de uma empresa regulamentada e procurar novas maneiras – nesse caso, informais – de garantir a sua subsistência. Sendo assim, as empresas se apropriam do fato de que ainda no Brasil não há necessidade legal do registro em carteira dessas pessoas, para adotarem o discurso de que as mesmas podem ser consideradas “autônomas” ou ainda “empreendedoras”, unicamente pelo fato de não estarem vinculadas oficialmente a nenhuma companhia, mas mesmo assim trabalharem. Dessa forma é como a Uber se refere aos motoristas de aplicativo mediados pela plataforma:

Figura 1: Anúncio da empresa Uber postado na plataforma de pesquisa Google

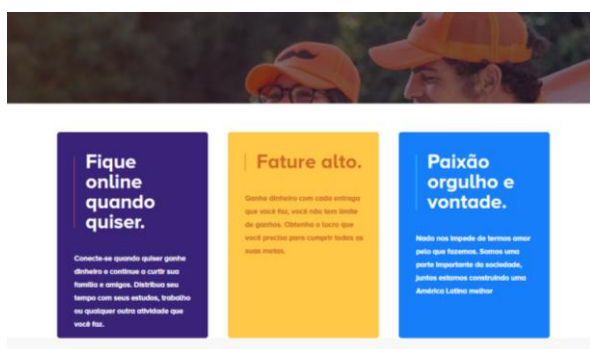


Fonte: Pesquisa no Google em 05 mar. 2020.

A imagem acima se trata de um anúncio publicado na plataforma de pesquisa Google, em que ao digitar o nome da empresa encontram-se dizeres que reforçam o pensamento da autonomia, como por exemplo: “Seja seu próprio chefe”, “com a Uber você dirige a sua vida” ou ainda “Dirija quando quiser”. Porém, essa é uma situação irreal, especialmente quando analisamos mais a fundo as funcionalidades do aplicativo. Enquanto trabalham, os motoristas são constantemente avaliados pelos passageiros, que possuem a liberdade de atribuírem uma nota de 1 a 5 de acordo com a sua opinião sobre a prestação de serviço que lhe foi oferecida. Após as avaliações, um algoritmo calcula uma nota média ao motorista, que ficará exposta em seu perfil garantindo ou não a sua boa reputação e permanência dentro da plataforma. Ou seja, o que se percebe é que, na realidade, esses trabalhadores não possuem um, mas uma infinidade de chefes que o avaliam constantemente a cada corrida. Em adição, Chaves Júnior (2017) conclui que “na chamada indústria 4.0, a internet das coisas, o algoritmo da inteligência artificial do sistema, oriundo do poder de direção do empreendedor, subordina todos os fatores relevantes para a produção contemporânea.” (CHAVES JÚNIOR, 2017. p. 365).

De forma similar é o que se vê nas narrativas propostas pelo APP Rappi. Nesse caso o destaque é a promessa de uma boa remuneração, além da flexibilidade de poder escolher os melhores horários para a jornada de trabalho (fator este também explorado pelo Uber).

Figura 2: Imagem retirada do site destinado ao aliciamento de entregadores da empresa Rappi
Figura 3: Charge por Vitor Teixeira



Nessa idealização se reforça o discurso que valoriza uma espécie de meritocracia *online* – quanto mais se trabalha dentro do ambiente virtual, mais se ganha dinheiro. Esse

pensamento entra em contradição com o pressuposto de que, com o advento de tecnologias mais sofisticadas, o labor humano seria cada vez menos complexo e cansativo, dando lugar ao digital. No caso dos aplicativos de entrega como o Rappi, há uma ocorrência ainda mais agravante, em que a própria força física humana faz parte da relação trabalhista mediada virtualmente, já que muitos trabalhadores optam por utilizar bicicletas como meio de locomoção/instrumento de trabalho (vide figura 3) por não terem condições de arcarem com as despesas de uma motocicleta.

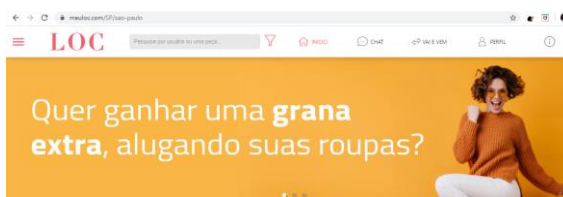
Partindo para outra categoria de aplicativo, vemos que LOC e Enjoei – APPs responsáveis por mediar aluguéis e vendas de roupas e outros acessórios de moda, respectivamente – também possuem discursos claramente aos moldes da informalidade, utilizando principalmente a ideia da renda extra como ponto de conexão com o colaborador. O trabalho aqui pode ser entendido de uma forma abstrata, já que é a complementação de alguma renda já gerada pelo usuário o principal objetivo. A entrega do produto é uma responsabilidade do vendedor, que dispõe de seu tempo (e dinheiro) para se deslocar até um local combinado previamente entre ele e o comprador, ou ainda, deve arcar com os custos de se enviar a peça por outros meios, ficando ao seu critério repassar esse valor de alguma forma sob o produto vendido.

Figura 4: Anúncio da empresa Enjoei postado na plataforma Google



Fonte: Pesquisa no Google em 05 mar. 2020.

Figura 5: Anúncio em formato de banner, disponível no site da empresa LOC



Fonte: <https://meuloc.com/SP/sao-paulo>. Acesso em: 05 mar.2020.

Nota-se que a tentativa de aumentar as relações na cadeia produtiva da moda, em que o consumo não é mais freado após a compra da peça na loja e sim repassado para outras esferas, mediado pelos aplicativos, é uma maneira economicamente rentável (e sustentável, de certa forma) de se lucrar em cima do próprio consumo, anteriormente protagonizado pelo vendedor (que, primeiramente, exerceu o papel de consumidor). Sendo assim, é pouco provável que alguém fique “rica, muito rica ou extremamente rica”, como propõe o Enjoei em seu anúncio na internet, somente ao participar do mercado *freelancer* esporadicamente vendendo/alugando roupas, mas sim somente conseguir uma renda extra como propõe LOC em seu *site*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se portanto que o sucesso da *Gig Economy* no Brasil é muito conveniente para as formas atuais de exploração do trabalho via plataformas, corroborando para o aumento dos empregos informais, e, conseqüentemente, para a precarização das relações trabalhistas e aumento das desigualdades sociais. Ademais, nota-se que a falta de políticas públicas sobre o assunto prejudica e posterga uma possível melhora na qualidade de vida e segurança no trabalho dos colaboradores dos APPs, além da contradição interpretativa do poder público ao lidar com a situação, exemplificada com os casos de Loggi, Uber e iFood.

REFERÊNCIAS

CHAVES JÚNIOR, José Eduardo Rezende. O direito do trabalho e as plataformas eletrônicas. *In*: Rocha, Cláudio Jannotti; MELO, R. S. (Orgs.). **Constitucionalismo, trabalho, seguridade social e as reformas trabalhista e previdenciária**. São Paulo: LTr, 2017, p. 357-376.

OS PRINCIPAIS tipos de plataforma foram reduzidos para três. **Digilabour**, n. 35, Edição Especial, 2019. Disponível em: <https://mailchi.mp/uol/digilabour-35>. Acesso em: 02 mar. 2020.

ROCK CONTENT. **Mercado Freelancer 2019** [eletrônico]. Rock Content. 2019. Disponível em: <https://materiais.rockcontent.com/mercado-freelancer>. Acesso em: 02 mar. 2020.

UBER. Fatos e Dados sobre a Uber. **Uber**. 18 fev. 2020. Disponível em: <https://www.uber.com/pt-BR/newsroom/fatos-e-dados-sobre-uber/>. Acesso em: 3 mar. 2020

IBGE. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua - PNAD Contínua: Principais resultados. **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**, dez. 2019a. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9171-pesquisa-nacional-por-amostra-de-domicilios-continua-mensal.html?=&t=destaques>. Acesso em: 19 fev. 2020.

IBGE. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua - PNAD Contínua**: Principais resultados. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, mar. 2019b. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9171-pesquisa-nacional-por-amostra-de-domicilios-continua-mensal.html?edicao=24276&t=destaques>. Acesso em: 19 fev. 2020.

NERY, Carmen. Desemprego cai para 11,9% na média de 2019; informalidade é a maior em 4 anos. **Agência IBGE Notícias**, 31 jan. 2020. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/26741-desemprego-cai-para-11-9-na-media-de-2019-informalidade-e-a-maior-em-4-anos>. Acesso em: 19 fev. 2020.

BRASIL. **Lei nº 13.640, de 26 de março de 2018**. Altera a Lei nº 12.587, de 3 de janeiro de 2012, para regulamentar o transporte remunerado privado individual de passageiros, Brasília, 26 mar. 2018. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/lei/113640.htm. Acesso em: 3 mar. 2020.

QUINTINO, Larissa. Justiça nega vínculo trabalhista entre iFood e entregadores da plataforma. **Veja**, São Paulo, 28 jan. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/economia/justica-nega-vinculo-trabalhista-entre-ifood-e-entregadores-da-plataforma/>. Acesso em: 4 mar. 2020.

SCHWAB, K. **A Quarta Revolução Industrial**. Edipro, 2016.

SRNICEK, N. **Platform Capitalism**. Polity, 2016.

**Análise de Redes Sociais no Twitter:
a polarização na conversação sobre o caso de Mc Reaça**

**Social Network Analysis on Twitter:
the polarization in the conversation about the case of Mc Reaça**

Lisandra MIRANDA³⁴

RESUMO

O presente artigo foca na estrutura da conversação dos usuários do Twitter sobre o caso do cantor Mc Reaça, ocorrido em 2019. O objetivo é observar a estrutura da rede de conversação dos usuários a partir de seus posicionamentos através de tweets. A escolha do caso de Mc Reaça se deu pela sua repercussão que dividiu as opiniões dentro dos discursos na rede social, transformando a discussão em um ambiente polarizado. Neste contexto, utilizamos a Análise de Redes Sociais e Análise de Conteúdo para a observação e desenvolvimento do grafo de conversação e das tabelas baseadas em 19.946 tweets com o termo “mc reaca” coletados em 3 de junho de 2019. Os resultados ressaltam polarização na conversação dos usuários.

PALAVRAS-CHAVE: Análise de Redes Sociais; Redes sociais na internet; Conversação em rede; Polarização.

ABSTRACT

This article focuses on the structure of the Twitter users 'conversation about the case of the singer Mc Reaça, which occurred in 2019. The objective is to observe the structure of the users' conversation network from their positions through tweets. The choice of Mc Reaça's case was due to his repercussion on Twitter, which divided opinions within the speeches on the social network, transforming the discussion into a polarized environment. In this context, we use Social Network Analysis and Content Analysis to observe and develop the conversation graph and tables based on 19,946 tweets with the term “mc reaca” collected on June 3, 2019, which in their results highlight the polarization in the conversation of users.

KEYWORDS: Social Network Analysis; Social networks on the internet; Network conversation; Polarization.

³⁴ Estudante do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), e-mail: lisproldao@gmail.com

INTRODUÇÃO

O presente estudo foca nas relações dos usuários sobre a morte do cantor Tales Volpi, conhecido como Mc Reaça, em 2019. O objetivo é observar a estrutura da rede de conversação sobre a morte no Twitter, a fim de responder o seguinte problema de pesquisa: houve polarização na conversação sobre a morte de Mc Reaça?

O caso se desdobrou a partir do pronunciamento do presidente da República Jair Bolsonaro, em sua conta pessoal do Twitter, sobre a morte de Volpi. Entretanto, após essa declaração, outra parte da história veio à tona na imprensa brasileira, de que antes de sua morte, o Mc teria agredido uma mulher, a qual mantinha um relacionamento. A agressão foi registrada como lesão corporal e violência doméstica seguindo o Código Penal Brasileiro.

A escolha do caso de Mc Reaça se deu por sua repercussão no Twitter, que dividiu as opiniões dentro dos discursos dos usuários que lamentavam a morte independente da agressão, e dos que focaram em lembrar da sua ação violenta, como também das letras de suas músicas. O Twitter foi o espaço importante na reprodução da conversação e por isso apresentou maior possibilidade de coleta de dados. Deste modo, em junho de 2019 foram coletados 19.946 tweets que possuíam a palavra “mc reaca” – termo escolhido por ser o nome artístico do cantor.

Apresentamos neste artigo a análise da estrutura da conversação a partir da proposta metodológica de Análise de Redes Sociais (ARS), segundo Recuero (2017, 2018), e da Análise de Conteúdo, de acordo com Bardin (1977). Os resultados comprovam que houve polarização dentro da conversação e que esta influencia na estrutura da rede.

1. REFERENCIAL TEÓRICO

1.1. Violência, violência nos sites de redes sociais e Twitter

A violência, segundo Michaud (2001), é definida como uma situação de interação, em que um ou vários indivíduos agem de maneira direta ou indireta causando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis. Ela pode ser identificada de distintas formas, como a violência contra a mulher, que é um dos focos na conversação sobre o caso de Mc Reaça. De acordo com Código Penal Brasileiro (ORTEGA, 2016), a violência contra a mulher é um ato violento que

manifesta as relações de poder historicamente desiguais entre homens e mulheres. Seguindo este, é necessário destacar a violência nos sites de redes sociais, os quais, de acordo com Ellison e Boyd (2013), são plataformas de comunicação em rede, em que os participantes possuem perfis identificáveis para interagir publicamente, e permitem o fluxo dos conteúdos gerados pelos próprios usuários e suas conexões. Dessa forma, é possível afirmar que através desse fluxo, os discursos são repassados e reafirmados. Neste contexto, é necessário conceituar discurso.

O discurso pode ser descrito como toda a situação que envolve um conjunto de enunciados em determinado contexto. Segundo Foucault (1960), o discurso é uma rede de enunciados possíveis de serem compreendidos através de seus significados. A sociedade, com base em seus propósitos culturais, estabelece discursos. Além disso, Foucault (1997), em acordo com Bourdieu (2002), ressalta que todo discurso é impregnado de poder e isso estabelece uma relação de opressão entre os indivíduos. Sobre a violência nas redes sociais, Silva (2012) diz que esta se faz presente na reprodução dos discursos que se naturalizam através da circulação de informação, principalmente quando são legitimados através do apoio dos influenciadores, como é observado no presente estudo.

Ao discutir sobre a estrutura da rede de conversação do caso de Mc Reaça, é importante pensar as redes sociais como espaços sociais de dominação que impactam o cotidiano das pessoas. Assim, alteram a forma como as pessoas constroem e percebem os valores da sociedade que participam, bem como a maneira que constroem seus próprios significados (SOARES; RECUERO, 2013), como nos discursos repercutidos no Twitter. De acordo com Pagliarin, Fossá e Müller (2015), esta mídia pode ser considerada um microblogging, visto que permite a publicação de pequenos textos, através da opção tweet, e o compartilhamento do post de outro usuário, por meio do retweet, além de curtidas, que provocam interação com o que foi postado, e a possibilidade de respondê-los, que proporciona a circulação de conteúdo.

Sendo assim, o termo violência no universo das redes sociais, especificamente no Twitter, parte de compreender a relevância dos discursos propagados. Cabe agora, seguindo a questão norteadora, entender o conceito de polarização.

1.2. Polarização

De acordo com Freitas e Boaventura (2018), o processo de polarização acontece a partir do não reconhecimento entre os indivíduos como parceiros legítimos no ato de conversação. A incomunicabilidade entre os lados permite que o outro seja entendido como uma figura antagonista às suas próprias convicções. Dessa forma, nas redes sociais a conversação acontece como um embate de opiniões entre indivíduos que compartilham diferentes convicções e valores. “O discurso que provém do “outro” não é considerado legítimo para que mereça uma resposta legítima, sendo utilizado como mera base para fixação de uma figura antagonista” (FREITAS; BOAVENTURA, 2018).

A partir da perspectiva de Sunstein (2001), polarização de grupos é o resultado de uma versão mais extrema entre dois ou mais grupos sobre uma mesma questão. Portanto, ao pensar em uma rede de conversação esses grupos se deslocam para o extremo em relação ao outro. Sunstein (2001) entende que essa polarização de grupos envolve dois mecanismos: argumentos persuasivos e influência social. No caso do primeiro, o autor afirma que ao responder argumentos contrários aos seus, o indivíduo fortalece a sua posição. Enquanto o segundo está relacionado à necessidade de os indivíduos serem percebidos pelos outros dentro do grupo. Assim, a polarização acontece quando a diversidade e o aumento de interações com indivíduos que discordam entre si diminui resulta no reforço das opiniões individuais, que consequentemente aumenta convicções próprias (BOUTYLINE; WILLER, 2015).

Ao pensarmos nos conceitos abordados no presente artigo é importante compreender a relação entre os pilares violência, discurso e polarização. O discurso pode ser visto como uma forma de atingir um indivíduo, sendo uma ação violenta direta sobre ele. A partir do momento que a conversação é realizada em um ambiente polarizado, no qual as pessoas procuram reforçar seus pensamentos, esse discurso se torna a ferramenta crucial na conversação e na maneira como ela acontece.

2. PROPOSTA METODOLÓGICA

A fim de atingir o objetivo deste estudo, realizamos a coleta dos tweets no dia 3 de junho de 2019 às 15h, através da ferramenta NodeXL³⁵, por meio da palavra “mc reaca” e identificamos 19.946 tweets. A escolha do identificador “mc reaca” aconteceu por ser o nome artístico do cantor, e foi escrito desta forma para coletar o máximo de publicações, inclusive aquelas em que o nome foi escrito de maneira incorreta. Após este procedimento, os usuários que twettaram e/ou retweetaram foram separados da tabela padrão do NodeXL, a qual apresenta o usuário, tweet, link para o tweet, entre outras colunas. Em seguida, construímos uma tabela por meio da ferramenta Gephi³⁶ para visualização dos dados coletados na forma de grafo— o conjunto de nós conectados que representa todos os usuários que participaram da conversação e permite análise visual da conversação.

A proposta metodológica escolhida para esta pesquisa foi a Análise de Redes Sociais (ARS), que de acordo com Recuero (2018) permite a análise sistemática de grupos sociais formados por usuários a partir de sua estrutura. É importante compreender que o usuário, a partir de suas decisões individuais, no tweeter e retweeter, influencia toda a rede, afinal permite a circulação das informações. No caso de Mc Reaça, os usuários facilitam a repercussão de diferentes discursos sobre ele.

Outro ponto da Análise de Redes Sociais são suas métricas, divididas em métricas de rede e métricas de nó. As métricas de rede abrangem as características de toda a rede, como a modularidade que calcula a tendência de um usuário estar conectado a outro e identifica grupos na rede com base nas conexões entre os usuários. Já as métricas de nó, relevantes para pesquisa, estão relacionadas aos usuários e em caracterizá-los a partir de suas conexões. Neste artigo, dentro das métricas de nós, a mais relevante é o grau de entrada³⁷, em que um usuário com alto grau possui um papel importante na rede. Por exemplo, um usuário que recebe maior número de retweet irá apresentar conseqüentemente um maior número de conexões, maior grau de

³⁵ Disponível em: <https://www.smrfoundation.org/nodexl/>.

³⁶ Disponível em: <https://gephi.org/>.

³⁷ Indegree.

entrada e posição privilegiada, com maior representatividade na rede em forma de grafo (RECUERO, 2017).

Além disso, optamos em realizar a análise de conteúdo dos tweets dos 12 usuários com maior grau de entrada, a fim de compreender as relações na rede de conversação sobre o Mc Reaça. Neste contexto, a análise de conteúdo deve ser compreendida como a sistematização da classificação dos sentidos dos dados que permite obter seus significados. Além disso, pode ser aplicada em discursos diversificados, o que possibilita uma descrição objetiva e sistemática do conteúdo presente nas possíveis interpretações (BARDIN, 1977).

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

O primeiro resultado do estudo da rede de conversação em torno do caso de Mc Reaça até demonstrado na Figura 1, que apresenta a estrutura de conversação baseada na proposta metodológica de ARS. Inicialmente, podemos observar a divisão do grafo em três grupos: verde, lilás e vermelho. Essa divisão ocorre porque cada um dos grupos representa os usuários que retweetaram diferentes discursos e discutiram pontos de vista diferentes sobre o cantor, o que ressalta a ideia de Freitas e Boaventura (2018) com relação a polarização dos discursos repercutidos e sua influência no comportamento da rede. Ressalta também os apontamentos de Sunstein (2001), já que é possível observar que, por mais que estejam relacionados, os três grupos estão afastados graficamente, em diferentes pontos da imagem. Isto é, três discursos sobre um mesmo assunto em extremos diferentes.

Podemos observar também que os três grupos estão ligados aos usuários com alto grau de entrada, ou seja, aqueles que possuem uma posição privilegiada na rede. Ou seja, os usuários que foram mais retweetados na conversação, como é o caso do youtuber Felipe Neto (@felipeneto) no grupo verde, e o de Jair Bolsonaro (@jairbolsonaro) no grupo vermelho. Enquanto o grupo lilás possui mais de um usuário que tem alto grau de entrada, como a ativista Cynara Menezes (@cynaramenezes). Logo, podemos afirmar que esses usuários detêm do poder de influência na conversação sobre o caso estudado e, conforme os pressupostos de Recuero (2017, 2018), acabam tendo uma posição privilegiada na estrutura da rede. É o que

ocorre no twitter, identificado como site de rede social (ELLISON; BOYD, 2013), onde o fluxo do conteúdo acontece através dos usuários.

Figura 1 – Grafo da rede



. Fonte: elaborado pela autora (2020).

A fim de compreender melhor a separação dos três grupos, é importante observar o discurso desses usuários com alto grau de entrada, afinal, como afirma Silva (2012), as reproduções dos discursos em sites de redes sociais são legitimadas pelos influenciadores e acaba repercutindo nas interações dos outros usuários. A Tabela 1 apresenta o tweet de cada um destes usuários. No caso de Felipe Neto, seu tweet trouxe uma das músicas de Mc Reaça e criticou Bolsonaro por ter elogiado o cantor. Enquanto que Cynara Menezes, além de criticar, relacionou as atitudes do cantor às características comuns dos eleitores do presidente. Já Bolsonaro, elogiou e lembrou o fato de o cantor apoiar sua candidatura.

Neste contexto, mesmo com a polarização de grupos, podemos perceber as similaridades nos discursos de Neto e Menezes, que criticam a posição tomada pelo presidente. Isso demonstra a proximidade dos grupos verde e lilás no grafo em relação ao grupo vermelho, que se encontra no outro extremo. Porém, ao mesmo tempo, é necessário perceber que o grupo lilás possui mais de um usuário com alto grau de entrada, o que significa que possui vários

influenciadores da conversação. Na perspectiva de Boutyline e Willer (2015), o discurso de Bolsonaro ressalta somente efeitos positivos ao cantor, sem levar em consideração a discussão sobre a violência doméstica cometida. As pessoas que concordam com ele formam o grupo vermelho na estrutura da rede.

Quadro 1 – Tweet dos usuários com maior grau de entrada.

Usuário	Tweet
Felipe Neto	Letra do Mc Reaça: Dou pra CUT pão com mortadela; E pras feministas, ração na tigela; As minas de direita, são as top mais bela; enquanto as de esquerda tem mais pelo que cadela. Que a família seja confortada na dor, mas é isso aí em cima q o Presidente chamou de GRANDE TALENTO.
Cynara Menezes	O mc reaça, que chamava as mulheres de esquerda de “cadela” e espancou a namorada, é a mais perfeita imagem do bolsominion. Não é à toa que foi homenageado pelo presidente da república.
Jair Bolsonaro	Tales Volpi, conhecido como Mc Reaça, nos deixou no dia de ontem. Tinha o sonho de mudar o país e apostou em meu nome por meio de seu grande talento.

Fonte: elaborado pela autora (2020).

Como citado acima, o grupo lilás possui mais de um usuário com maior grau de entrada, em que Cynara Menezes, já citada, mesmo possuindo uma maior visibilidade na rede, está inserida com esses outros usuários. Isso se justifica pelo fato de neste grupo haver usuários que seguem o padrão de discurso de Menezes (Tabela 2), que criticam e repudiam a agressão do cantor e julgam a atitude de Bolsonaro ao lamentar sua morte. E o caso do tweet do usuário 4, explícito na Tabela 2, no qual são apontados adjetivos negativos para mostrar a sua posição contrária não somente ao presidente, mas também ao cantor, que é considerado criminoso por ser protagonista de um ato de violência doméstica. Este fato se relaciona com a noção de Foucault (1960), que evidencia que a sociedade estabelece discursos com base em sua cultura, já que o tweeter do usuário 4 traz um discurso baseado em casos como o de Volpi, comumente presenciados em sua realidade. Assim como o discurso dos usuários do grupo lilás, que relembram de forma ativa a agressão de Mc Reaça, diferente do tweet de Felipe Neto (Tabela 1), que é isento ao caso da violência.

Quadro 2 – Tweet dos usuários com maior grau de entrada do grupo lilás.

Usuário	Tweet
1	MC Reaça comete uma tentativa de feminicídio e se suicida logo depois. Namorada dele está passando por cirurgia e correndo risco de morte. E Jair Bolsonaro lamenta a morte desse criminoso.
2	MC Reaça homenageado pelo presidente e filhos é o espelho do Bolsonarismo e conservadorismo: Cidadão de bem casado que tem amante, quando descobre que engravidou a amante a ESPANCA TENTANDO MATÁ-LA, não conseguindo, se mata para não assumir a responsabilidade dos seus atos.
3	Bolsonaro não mencionou a amante grávida, que o MC Reaça, espancou e desconfigurou, tb não se preocupou com a saúde do bebê, seu filho. Citou o agressor que compôs músicas misóginas p/ sua campanha, o qual considera um herói, assim como Ustra.
4	Esse MC Reaça completou toda a cartela do cidadão de bem bolsominio. Misógino, sem talento, ressentido, agressivo, criminoso, covarde e do tipo que gostava tanto da família tradicional que tinha logo duas. Só faltou ser deputado ou doidinho da internet.
5	A direita prestando homenagens à morte de um agressor como o MC Reaça que tentou matar a amante grávida quando soube da gravidez é super coerente: Se ele é contra o aborto, não é aborto matar a mulher grávida. Vocês que não entenderam a coerência conservadora
6	Mulher abortista merece o inferno. Mc Reaça, que espancou uma mulher grávida, que pode perder o bebê: “Será lembrado pelo dom, pela humildade e por seu amor pelo Brasil.
7	O Mc Reaça espancou a amante e quase mata ela e se matou. E os minions desejando que ele vá pro céu. Deus respondendo os minions: Não quero.
8	É coerente que o presidente lamenta em conta oficial a morte do MC Reaça e não tenha soltado um pio quando morreu Beth Carvalho. O contrário é que me espantaria. O homem continua entregando o que prometeu.
9	O caso do “MC Reaça” é mais um retrato de um certo Brasil de hoje. Mistura extremismo político com machismo, tentativa de feminicídio, suicídio é uma inacreditável manifestação oficial do chefe de governo pelas redes sociais. Mas o Brasil, sabemos, é muito mais do que isso.

Fonte: elaborado pela autora (2020).

A estrutura da conversação sobre o caso da morte de Mc Reaça nos mostrou três diferentes discursos que possibilitaram visualizar a polarização através da estrutura e da conversação entre os três grupos: verde, vermelho e lilás. Estes resultados ganham relevância social por demonstrarem que em interações em rede visualizam-se discursos que representam os grupos sociais imersos e que fazem parte de um novo momento das redes sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo apresentou resultados iniciais sobre análise da estrutura da rede de conversação sobre o caso de Mc Reaça. A partir da questão norteadora, podemos afirmar que houve polarização na conversação sobre a morte do cantor, visto que a visualizamos a diferença

entre os discursos dos grupos verde e lilás com relação ao grupo vermelho, que evidencia a polarização da estrutura da rede visualmente, assim como a polarização de grupos por conta da divergência de seus discursos. São discursos de repúdio a violência doméstica cometida por Volpi ou de lamento por sua morte. É importante lembrar também que os usuários são os principais atores na construção e repercussão dentro do fluxo de informação e conversação, já que suas interações através da ação retweetar os legitimam e conseqüentemente aumentam seu grau de entrada. Abre-se possibilidades de estudos futuros que explorem outros aspectos dessa conversação, a fim de observar os efeitos da estrutura polarizada da rede e seus discursos.

REFERÊNCIAS

- BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BOUTYLINE, A.; WILLER, R. **The Social Structure of Political Echo Chambers: Variation in Ideological Homophily in Online Networks**. *Political Psychology*, 2015.
- BOURDIEU, P. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- ELLISON, N. B.; BOYD, D. Sociality through Social Network Sites. In DUTTON, W. H. (Org.). **The Oxford Handbook of Internet Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 151-172.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- FREITAS, E. C.; BOAVENTURA, H. L. Cenografia e ethos: o discurso da intolerância e polarização política no Twitter. **Letras Hoje**, v. 53, n. 3, p. 449-458, jul./set. 2018.
- MICHAUD, Y. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989.
- PAGLIARINI, C; FOSSÁ, M. I. T. MÜLLER, F. O. As Organizações Privadas e as Estratégias em Mídias Digitais. In: MACHADO, V. B.; SILVA, R. S.; MAIA, A. (Orgs.) **Comunicação e Mídias Digitais: uma perspectiva histórica e contemporânea** [livro eletrônico]. Volta Redonda: FOA, 2015, p. 24-37
- RECUERO, R. **Introdução à análise de redes sociais**. Salvador: EDUFBA, 2017.
- RECUERO, R. **Estudando Discursos em mídia social: Uma proposta metodológica**. Brasília: IBPAD, 2018.
- SILVA, L. S. A violência simbólica contra a mulher no discurso jornalístico. SIMPÓSIO NACIONAL DISCURSO, IDENTIDADE E SOCIEDADE, 3., 2012, Campinas. **Anais [...]**, Campinas: IEL/DLA, 2012.

SOARES, P; RECUERO, R. Violência simbólica e redes sociais no Facebook: o caso da fanpage “Diva Depressão”. **Galaxia**, São Paulo, n. 26, p. 239-254, dez. 2013.

SUSTEIN, C. **Echo Chambers**: Bush v. Gore, Impeachment, and Beyond. Princeton University: New Jersey, 2001.

ORTEGA, F. T. Femicídio (art. 121, § 2º, VI, do CP). **Jusbrasil**, Cascavel, 13 mai. 2016.

Disponível em: <https://draflaviaortega.jusbrasil.com.br/artigos/337322133/femicidio-art-121-2-vi-do-cp>. Acesso em: 22 ago. 2019.

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.

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/revistainiciacomapresentacao>.

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.