

INSÓLITA

REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DO INSÓLITO, DA FANTASIA E DO IMAGINÁRIO

VOLUME 4 | NÚMERO 2 | DEZEMBRO 2024

ISSN: 2764-054X



DOSSIÊ
A REALIDADE
É MAIS INSÓLITA!

EDITORIAL

Apresentamos à comunidade acadêmica a oitava edição de **Insólita**, revista editada pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM) em parceria com a Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom). Trata-se de uma etapa especial da nossa trajetória, em que a **Insólita** completa o seu primeiro quadriênio.

A Realidade é Mais Insólita! é o título – profundamente elucidativo – do dossiê que você lerá a seguir; trata-se, no conjunto de trabalhos, de uma aproximação entre os fenômenos do campo do real e as acepções possíveis do insólito, que ultrapassam os universos ficcional e da fabulação. Um confronto, por vezes com ares de *encontro*, entre o real-concreto, o comum, o cotidiano e o familiar e o insólito, entendido como lugar de embate, dissenso e ruptura.

Este dossiê, a cargo dos editores convidados Yuri Garcia (UNIMA; UERJ) e Jamer Guterres de Mello (UAM), conta com oito textos que versam sobre as relações entre política, redes sociais e desinformação; representações do obscuro e do inquietante no escândalo midiático; a economia política da comunicação; a ascensão da extrema-direita em escala nacional e global; e as conexões entre cinema, ficção seriada, jornalismo e entretenimento, memes, conservadorismo e humor.

O caráter interdisciplinar das articulações teóricas e dos objetos empíricos investigados denota a relevância de explorarmos as manifestações do insólito em nossa cultura política. Reafirma, ainda, a necessidade de um olhar que ultrapasse o estudo restrito aos mecanismos e poéticas da representação, estabelecendo laços entre o audiovisual ficcional e documental, o conteúdo de redes sociais, o jornalismo e os fenômenos que pautam o debate público e povoam os diversos códigos e gêneros midiáticos.

Em função do volume de trabalhos aceitos no escopo do dossiê, a **Insólita** não apresenta as seções Artigos Livres, Poesia & Miniconto, Resenhas & Críticas e Entrevista nesta edição. A submissão de textos para esses espaços segue ativa, em fluxo contínuo, para os próximos números. Quanto à capa desta edição, optamos por uma imagem-síntese da dubiedade discursiva dos sujeitos que protagonizam o espaço público contemporâneo. Assinada por Marcos Antonio de Lima Júnior, doutorando do PPGCOM-UAM, e intitulada *O Lich Revelador*, a figura monstruosa que emerge, que

rasga e promove rupturas na forma asséptica do sujeito político, revela o insólito que nos atravessa cotidianamente.

Reforçamos mais uma vez o agradecimento aos nossos editores convidados e a todas as autoras e todos os autores dos artigos por concretizar, no corpo da revista, o debate que buscamos suscitar quando da definição do tema do dossiê. O resultado deste trabalho a muitas mãos propõe expandir as reflexões sobre o insólito em um momento no qual, mais do que nunca, é preciso *desnaturalizar* nosso olhar para o mundo vivido.

Boa leitura!

Os editores

EQUIPE EDITORIAL

Editores executivos

Rogério Ferraraz (UAM)

José Augusto Mendes Lobato (UAM)

Nara Lya Cabral Scabin (INTERCOM/PUC Minas)

Genio Nascimento (INTERCOM)

Editores do dossiê:

Yuri Garcia (UNIMA)

Jamer Guterres de Mello (UAM)

Planejamento gráfico

Ana Carolina Chaga (UAM)

Arte da capa

Marcos Antonio de Lima Júnior (UAM)

Revisores

José Augusto Mendes Lobato (UAM)

Patrícia dos Santos Santinelli (UAM)

Autores desta edição:

Amanda de Sousa Veloso

Bernardo Demaria Ignácio Brum

Erick Felinto

Fabio Camarneiro

Fábio de Carvalho Penido

Guilherme Sfredo Miorando

Lara Lima Satler

Luiz Felipe Salviano

Nara Lya Cabral Scabin

Seane Alves Melo

Thiago Henrique de Jesus-Silva

Conselho editorial

Alcebíades Diniz Miguel (UNICAMP)

Anderson Lopes (GELiDis-USP)

Ana Maria Acker (ULBRA)

Fabio Camarneiro (UFES)

Fernanda Elouise Budag (FECAP)

Filipe Falcão (UNICAP)

Jamer Guterres de Mello (UAM)

José Luiz Aidar Prado (PUC-SP)

Juliana Tonin (PUCRS)

Laura Loguercio Cánepa (UNIP)

Maria Zilda Cunha (USP)

Rodrigo Carreiro (UFPE)

Rose de Mello Rocha (ESPM-SP)

Rosana de Lima Soares (USP)

Sheila Schvarzman (UAM)

Thiago Pereira Falcão (UFPB)

Tiago José Lemos Monteiro (IFRJ)

Vicente Gosciola (UAM)

Zuleika De Paula Bueno (UEM)

A REALIDADE É MAIS INSÓLITA!

Yuri Garcia¹

Jamer Guterres de Mello²

A palavra *Insólita* costuma significar algo raro, incomum, não habitual ou anormal. Do latim, a palavra vem da junção do prefixo *in* com a palavra *solitus* que indica o que é comum, habitual ou normal. Assim o *insolitus* seria o contrário, dialogando perfeitamente com as definições de sua versão em português apontadas acima. Nesse sentido, a palavra parece se aproximar do conceito freudiano de *Unheimlich*. O célebre ensaio do psicanalista e teórico Sigmund Freud possui a multiplicidade da tradução do termo como um grande desafio em nossa língua, sendo suas mais rotineiras versões indicadas como *O Estranho* (Freud, 1996) ou *O Inquietante* (Freud, 2010). Curiosamente, O Insólito ainda não foi utilizado como possível opção. No entanto, é perceptível que as ideias de Freud perpassam o encontro de uma certa sensação insólita, indicando a relação humana entre o familiar e o não familiar, o conhecido e o desconhecido, ou ainda entre o *solitus* e o *insolitus*. Talvez fosse possível tecer uma breve especulação aqui. Embora a origem da palavra *Insólita* remeta a essa similaridade com a concepção freudiana, sua utilização mais pragmática acabou abarcando apenas parte de sua ampla gama de possibilidades. Em nosso cotidiano – mesmo na área acadêmica – o aspecto mais sobrenatural, fantástico, místico, cósmico e tantas outras descrições mais relacionadas ao ficcional e/ou mitológico acabaram sendo as mais assimiladas.

A revista *Insólita* indica essa inclinação não como única compreensão do termo, mas como um direcionamento maior de seu foco e escopo em seu próprio subtítulo: *Revista Brasileira de Estudos Interdisciplinares do Insólito, da Fantasia e do Imaginário*. Tal estratégia editorial possui uma dupla função: demarcar seu escopo de forma mais direcionada e, ainda, possibilitar uma interessante margem de abertura propositiva.

¹ Yuri Garcia é professor credenciado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCOM-UERJ). Professor e coordenador na Unima (Centro Universitário de Maceió). Doutor e Mestre em Comunicação Social pela UERJ, com Pós-Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM).

² Jamer Guterres de Mello é coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS), com Pós-Doutorado pelo PPGCOM-UAM.

E é exatamente na exploração dessa margem que se encontra a proposta do dossiê publicado nesta edição. Buscamos aqui uma forma distinta de diálogo com o *Insólito*, remetendo ao seu caráter etimológico de incomum ou não habitual, mas, ainda assim, elencando também as questões da fantasia e do imaginário. Em um confuso cenário contemporâneo em que os acontecimentos políticos ganham uma dimensão crescentemente inacreditável, porém verídica, parece que a fantasia se torna ainda mais crível que nossa *vida real*. E nesse novo momento em que algumas ocorrências parecem cada vez mais rotineiras, trazemos a afirmação do título: a realidade é mais insólita!

Obviamente existem diversas formas de buscar uma compreensão de suas causas. Todavia, quanto maior a profundidade pela qual adentramos determinados assuntos, mais encontramos seus inúmeros paradoxos – tão essenciais para abordarmos a complexidade de determinados temas, como indica Edgar Morin (2005). Dessa forma, como compreender esse novo momento em que a ficção parece não acompanhar a *vida real*? E, em um cenário de pós-verdade, desinformação, *fake news* (ou qualquer outro termo que possa ser empregado), como estabelecer essa tênue linha entre o que é real e o que é ficcional dentro da mente dos mais dedicados seguidores de seus ídolos?

Os estudos sobre pós-verdade, desinformação e *fake news* estão cada vez mais presentes, inclusive em seus aportes teóricos e conceituais como nos trabalhos de Jayson Harsin (2015), Muniz Sodré (2019), Alexandre Franco de Sá (2019), Fabiano Couto Corrêa da Silva (2023), Ângela Teixeira de Moraes e Sandro Henrique Ribeiro (2023), entre outros. Em outra abordagem, Erick Felinto (2022, 2023a, 2023b) parece dedicar seus mais recentes esforços em buscar estruturas que iluminem algumas das mais curiosas crendices de extrema direita investigando esse imaginário conservador atual. Trabalhos como os de Astrid Mager (2012) e Inês Amaral e Sofia José Santos (2019) se direcionam à propagação midiática e à ideologia algorítmica desse fenômeno. Essa variação permite que este fascinante tópico seja tão amplamente discutido na constante sintonia com nosso cotidiano.

Assim, a proposta aqui é apresentar, justamente, um exame de nossa contemporaneidade a partir de tal ótica. Os artigos que apresentamos neste dossiê se encontram em diálogo com tais questões, demonstrando como o insólito é tema recorrente de nossas práticas atuais e de nosso contexto sociopolítico, permeando nosso imaginário de formas variadas.

Em *O papel das plataformas digitais na Indústria Cultural sob a perspectiva da Economia Política da Comunicação*, Thiago Henrique de Jesus-Silva aborda um tema essencial para o debate sobre a construção e manutenção de ideologias através das mídias. Apesar do tema não ser algo novo, o autor faz um importante trabalho ao atualizar algumas questões dentro de uma importante

revisão de literatura de algumas bases teóricas fundamentais. Seu foco incide em algumas plataformas contemporâneas como Facebook, Google, YouTube e TikTok, atualizando o conceito de Indústria Cultural pela perspectiva da Economia Política da Comunicação.

O artigo *Humor e conservadorismo: contiguidades e aproximações entre o fazer humorístico e a extrema direita* adentra um debate importante em nossa contemporaneidade, buscando compreender algumas estratégias discursivas da extrema direita para promover seu imaginário e ideologia. A autora Nara Lya Cabral Scabin se compromete com uma interessante investida na relação entre humor e conservadorismo no cenário brasileiro contemporâneo, elencando alguns casos e exemplos de forma bem estratégica para ilustrar seu raciocínio. O texto possui grande rigor teórico e metodológico e aborda um tema atual, tornando-se uma leitura essencial.

Dialogando com outra vertente do imaginário de extrema direita, Guilherme Sfredo Miorando analisa a curiosa e paradoxal utilização de super-heróis ultranacionalistas estadunidenses como figuras miméticas brasileiras em O insólito nacionalismo brasileiro em memes políticos de internet do bolsonarismo com Superman e Capitão América. O artigo apresenta uma investigação do imaginário propagado pelos dois personagens de histórias em quadrinhos e oferecem uma visão interessante sobre como os discursos hipermasculinizados e hipernacionalistas são articulados em plataformas digitais, contribuindo para discussões sobre política, cultura e mídia.

Fabio Camarneiro resgata o emblemático caso da fotografia de Gabriela Biló, publicada na *Folha de São Paulo*, para tensionar a relação entre subjetividade e objetividade no fotojornalismo contemporâneo no artigo *Vidros partidos, verdades estilhaçadas: Gabriela Biló e os limites do fotojornalismo na era dos memes*. O texto apresenta uma análise crítica sobre o impacto das transformações digitais na percepção e uso das imagens, traçando um panorama histórico que contextualiza o caso em meio a uma década de instabilidades políticas no Brasil.

Em *O inquietante e o obsceno no escândalo midiático da orgia de João Doria*, Fábio de Carvalho Penido investiga um ocorrido que marcou o cenário político e impactou as eleições do estado de São Paulo em 2018. Através desse objeto que alcançou grande repercussão à época, o artigo analisa alguns elementos do vídeo da suposta orgia e seu impacto nas redes sociais, viralizando através de seu conteúdo marcado por uma atração e repulsão do inquietante e obsceno.

Luiz Felipe Salviano e Erick Felinto apresentam um curioso texto sobre o mangá *Os Esmagados*, do artista japonês Junji Ito para abordar questões sobre as noções de alteridade em nosso imaginário em *O imaginário do medo do outro entre a realidade e a ficção: um estudo de caso sobre Os Esmagados, de Junji Ito*. Partindo de um objeto de pesquisa que dialoga com o foco da revista Insólita desde sua primeira edição, o artigo abraça o tema do dossiê ao construir uma

interessante ponte entre narrativas de horror e a construção de um imaginário sociopolítico sobre o outro como um inimigo ou uma ameaça. Essa ligação indica a relação intrínseca entre o ficcional e a realidade em nossa contemporaneidade, demonstrando como a produção de certas noções problemáticas sobre o diferente são intensificadas a partir de histórias de ficção.

No artigo *Bacurau (2019) e o insólito como crítica social aos absurdos do Brasil*, Amanda de Sousa Veloso e Lara Lima Satler adentram o termo que intitula a revista para propor uma análise do filme *Bacurau* (2019). Através do personagem Tony Jr., apresentam um interessante paralelo entre o filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles com o contexto sociopolítico brasileiro em que percebemos uma estrita relação da ficção fabulatória da obra fílmica com questões essenciais no cenário contemporâneo. A alegoria do político criado pelos diretores/roteiristas, contudo, é o foco central do texto que demonstra sua vinculação essencial em bases de ordem populistas e a corrupção naturalizada no país.

Em *Da escuridão à luz: reflexões sobre a obsessão em I'll Be Gone in the Dark (2020)*, Bernardo Demaria Ignácio Brum e Seane Alves Melo abordam a interessante interseção entre jornalismo, documentários de *true crime* e narrativa pessoal. Ao investigar os deslocamentos do gênero *true crime* em direção à subjetividade e à “escrita de si”, a pesquisa oferece importantes resultados sobre o impacto deste gênero, ao mesmo tempo que reforça conexões entre jornalismo investigativo e entretenimento. O objeto central, a série *I'll Be Gone in the Dark (2020)*, serve como ponto de partida para os debates propostos em que o tensionamento entre real e ficcional se tornam cada vez mais nebulosos e que as técnicas empregadas para narrar um fato ou criar uma história se tornam cada vez mais similares.

Os oito textos que compõem o dossiê buscam explorar uma nova vertente de possibilidades investigativas da Revista Insólita. Apesar de alguns artigos ainda direcionarem objetos que versam com a fantasia, o horror e o imaginário cultural ficcional, seu foco dirige-se justamente ao tensionamento dessas dimensões. O cenário contemporâneo parece possibilitar que tais temas sejam evocados com extrema potência. Em um terreno de nebulosidade entre ficção e realidade, quanto mais nos informamos, mais compreendemos que, de fato, a realidade é mais insólita!

Referências Bibliográficas

AMARAL, Inês; SANTOS, Sofia José. Algoritmos e redes sociais: a propagação de fake news na era da pós-verdade. In: FIGUEIRA, João; SANTOS, Sílvio (orgs.). **As fake news e a nova ordem (des)informativa na era da pós-verdade**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

FELINTO, Erick. “Olavo tem razão”: Olavo de Carvalho, esoterismo e os mitos conspiratórios do imaginário político neoconservador. In: MARTONI, Alex; ARRAES, Marcos; Oliveira, Victor. **Assombros da história: memória, técnica, política**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2022.

FELINTO, Erick. “Me parece verdadeiro pelo contexto”: Olavo de Carvalho, Conspiracionismo e a Desinformação como Programa político. **Revista Eco-Pós (On-line)**, v. 26, p. 12-30, 2023a.

FELINTO, Erick. “Nenhum Brasil Existe”: Atmosferas Conspiratórias e Cosmovisão Reacionária nos Documentários da Brasil Paralelo. **Significação-Revista de Cultura Audiovisual**, v. 50, p. 1-13, 2023b.

FRANCO DE SÁ, Alexandre. Pré-verdade, verdade e pós-verdade: um percurso rumo à política contemporânea. In: FIGUEIRA, João; SANTOS, Sílvio (orgs.). **As fake news e a nova ordem (des)informativa na era da pós-verdade**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: **História de uma neurose infantil**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: **Obras Completas Volume 14: História de uma Neurose Infantil (“O Homem dos Lobos”), Além do Princípio do Prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HARSIN, Jayson. Regimes of posttruth, postpolitics, and attention economies. **Communication, Culture & Critique**, 2015.

MAGER, Astrid. Algorithmic ideology: how capitalist society shapes search engines. **Information, Communication & Society**, v.15, 2012.

MORAES, Ângela Teixeira de; RIBEIRO, Sandro Henrique. Os deslocamentos dos sentidos da pós-verdade: uma análise da apropriação do termo por jornalistas que comentam fake news. In: Anais do 32º Encontro Anual da Compós, 2023, São Paulo. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2023.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

SILVA, Fabiano Couto Corrêa da. A Sociedade da Desinformação. **Revista Logeion: Filosofia da Informação**, v.9, n.1, 2023.

SODRÉ, Muniz. O Facto Falso: Do factóide às fake news. In: FIGUEIRA, João; SANTOS, Sílvio (orgs.). **As fake news e a nova ordem (des)informativa na era da pós-verdade**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.



O PAPEL DAS PLATAFORMAS DIGITAIS NA INDÚSTRIA CULTURAL SOB A PERSPECTIVA DA ECONOMIA POLÍTICA DA COMUNICAÇÃO

Thiago Henrique de Jesus-Silva¹

Resumo: Este artigo investiga, por meio de revisão de literatura, o papel das plataformas digitais no cumprimento das funções tradicionais da Indústria Cultural — publicidade, propaganda e programa — à luz da Economia Política da Comunicação (EPC). Baseando-se nas teorias de César Bolaño (2000), Shoshana Zuboff (2019), Christian Fuchs (2022) e outros autores, a análise explora como plataformas como Facebook, Google, YouTube e TikTok reconfiguram o poder econômico e ideológico no capitalismo digital contemporâneo. Por meio da segmentação de usuários, coleta de dados massiva, algoritmos de recomendação e técnicas de engajamento, essas plataformas amplificam dinâmicas de vigilância, controle de conteúdo e reprodução ideológica. O estudo conclui que, longe de democratizar o acesso à informação, as plataformas digitais reforçam as desigualdades existentes, consolidam o controle corporativo sobre o fluxo de informações globais e apresentam novos desafios para a regulação e a autonomia do usuário no ambiente digital.

Palavras-chave: comunicação digital; capitalismo de vigilância; economia política da comunicação; indústria cultural; plataformas digitais.

THE ROLE OF DIGITAL PLATFORMS IN THE CULTURAL INDUSTRY FROM THE PERSPECTIVE OF THE POLITICAL ECONOMY OF COMMUNICATION

Abstract: This article investigates, through a literature review, the role of digital platforms in fulfilling the traditional functions of the Cultural Industry — advertising, propaganda, and programming — through the lens of Political Economy of Communication (PEC). Drawing on the theories of César Bolaño (2000), Shoshana Zuboff (2019), Christian Fuchs (2022), and others, the analysis explores how platforms such as Facebook, Google, YouTube, and TikTok reconfigure economic and ideological power in contemporary digital capitalism. Through user segmentation, mass data collection, recommendation algorithms, and engagement techniques, these platforms amplify dynamics of surveillance, content control, and ideological reproduction. The study concludes that, far from democratizing access to information, digital platforms reinforce existing inequalities, consolidate corporate control over global information flows, and present new challenges for regulation and user autonomy in the digital environment.

Keywords: digital communication; surveillance capitalism; political economy of communication; cultural industry; digital platforms.

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará - UFC. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Piauí - UFPI. Bacharel em Jornalismo pelo Centro Universitário de Ciências e Tecnologia do Maranhão - UNIFACEMA.

Introdução

As plataformas digitais emergiram como os novos intermediários centrais na sociedade contemporânea, transformando radicalmente as estruturas de produção e distribuição cultural. Facebook, Google, YouTube e TikTok, entre outras, não são apenas veículos de entretenimento e comunicação, mas atuam como forças econômicas e ideológicas dominantes no capitalismo de dados. Por meio de algoritmos sofisticados, coleta massiva de dados e práticas de vigilância, essas plataformas reconfiguram as funções tradicionais da Indústria Cultural — publicidade, propaganda e programa — conforme descrito pela Escola de Frankfurt, mas com novas complexidades que intensificam o controle social e econômico.

Sob a perspectiva da Economia Política da Comunicação (EPC), é crucial analisar como essas plataformas moldam o comportamento dos usuários, ampliam as desigualdades e reforçam a concentração de poder nas mãos de corporações transnacionais. As funções de publicidade e propaganda, antes limitadas a mídias de massa como a televisão e o rádio, agora são executadas de maneira personalizada e automática, criando novas formas de exploração e controle. Nesse sentido, o capitalismo digital transforma cada interação online em uma mercadoria, elevando a experiência humana a um produto a ser vendido e manipulado, conforme aponta Zuboff (2019).

Este artigo propõe, a partir de uma revisão de literatura, uma análise crítica das plataformas digitais, utilizando a EPC como ferramenta teórica para desvendar as dinâmicas de poder subjacentes a esse novo cenário. Ao explorar as interseções entre tecnologia, economia e ideologia, buscamos entender como as plataformas digitais não apenas operam como veículos de comunicação, mas também como mecanismos de controle e dominação ideológica, que reforçam o *status quo* capitalista. Com base nas contribuições de teóricos como César Bolaño (2000, 2022), Shoshana Zuboff (2019) e Christian Fuchs (2022), o estudo investiga as implicações dessas mudanças para a autonomia dos usuários e para a democratização da cultura e da informação no século XXI.

A crescente dependência de plataformas digitais para acessar conteúdos culturais e informacionais exige uma reflexão profunda sobre as suas implicações. Longe de serem apenas intermediárias neutras, essas plataformas operam como agentes ativos na modulação das interações sociais, influenciando tanto o consumo quanto a produção cultural. A partir desse contexto, o presente estudo busca não apenas analisar como essas transformações intensificam as dinâmicas de controle e vigilância no capitalismo contemporâneo, mas também compreender os novos desafios para a regulação e a autonomia dos usuários. Assim, o artigo propõe uma investigação crítica sobre o papel das plataformas digitais na Indústria Cultural, à luz da EPC, com o

objetivo de evidenciar como elas consolidam desigualdades e limitam o potencial emancipatório da cultura e da comunicação na era digital.

Indústria Cultural

O conceito de Indústria Cultural, formulado por Theodor Adorno e Max Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento* (1985), deve ser compreendido no contexto histórico, social e político que permeou a vida e a produção intelectual dos autores. Adorno e Horkheimer (1985), pensadores centrais da Escola de Frankfurt, desenvolveram suas ideias em meio às transformações econômicas e culturais do início do século XX, especialmente o impacto da industrialização e das novas tecnologias de comunicação. Esse cenário foi marcado pela ascensão de meios de comunicação de massa como o rádio, o cinema e, posteriormente, a televisão, que desempenharam um papel central na reorganização das dinâmicas culturais e sociais sob a lógica capitalista.

A elaboração do conceito de Indústria Cultural está profundamente vinculada à experiência dos autores durante o exílio nos Estados Unidos, em razão da perseguição nazista. Essa vivência os colocou em contato direto com a sociedade de consumo emergente, onde o entretenimento de massa já era uma força econômica e ideológica consolidada. Os autores observaram como a produção cultural, que anteriormente continha um potencial crítico e transformador, foi submetida à lógica mercantil, transformando-se em um instrumento de reprodução social e dominação ideológica. Para Adorno e Horkheimer (1985), esse processo implicava a homogeneização dos bens culturais, convertendo-os em produtos padronizados, destinados ao consumo em larga escala e desprovidos de seu caráter crítico.

No centro dessa análise está a crítica à reificação da cultura, ou seja, o processo pelo qual os produtos culturais são reduzidos a mercadorias. Adorno e Horkheimer (1985) destacam que a integração da cultura ao sistema produtivo industrial implica não apenas a padronização da forma e do conteúdo, mas também a conformação dos indivíduos às exigências do capitalismo. Assim, a cultura deixa de ser um espaço de contestação e emancipação para se tornar um mecanismo de alienação, distraindo os indivíduos de questões sociais fundamentais e reforçando o *status quo*. Essa crítica reflete a percepção dos autores de que o capitalismo avançado era capaz de penetrar não apenas na esfera econômica, mas também nas dimensões subjetivas e simbólicas da vida social.

Outro aspecto relevante do contexto histórico que fundamenta a teoria é a influência da propaganda nazista e seu uso estratégico das tecnologias de comunicação de massa. Adorno e Horkheimer (1985) reconheciam o poder dessas tecnologias para moldar opiniões e comportamentos em larga escala, contribuindo para a ascensão de regimes totalitários. Nos

Estados Unidos, eles identificaram um paralelo inquietante: a cultura de massa comercializada funcionava como uma forma de controle ideológico mais sutil, mas igualmente eficaz, ao induzir conformidade e passividade política. O fascínio exercido pelos meios de comunicação, como o cinema de *Hollywood* e os programas de rádio, revelava a capacidade da Indústria Cultural de gerar um senso de satisfação ilusório, mascarando as desigualdades e contradições inerentes ao sistema capitalista.

A crítica frankfurtiana à Indústria Cultural, portanto, não é apenas uma análise das formas de produção cultural, mas também um diagnóstico das condições históricas que possibilitaram a consolidação de uma sociedade integrada ao mercado. A padronização cultural e a pseudoindividualidade — a falsa sensação de escolha oferecida por produtos aparentemente diversos, mas essencialmente semelhantes — revelam como o capitalismo avançado instrumentaliza a cultura para reforçar suas estruturas de poder.

O pensamento de Adorno e Horkheimer (1985) continua relevante para compreender as configurações contemporâneas das indústrias culturais, especialmente no contexto das plataformas digitais. Assim como na era do rádio e do cinema, a cultura permanece subordinada às lógicas do mercado, mas com novas tecnologias que intensificam o controle sobre os indivíduos. A contextualização histórica do conceito de Indústria Cultural, portanto, não apenas ilumina a crítica dos autores, mas também permite um diálogo mais profundo com os desafios atuais, como a concentração de poder nas *big techs*, a vigilância digital e a manipulação algorítmica do consumo cultural.

12

Além disso, a Indústria Cultural exerce uma função crucial de propaganda ideológica, naturalizando as desigualdades sociais e legitimando a ordem vigente. A cultura, nessa perspectiva, é um mecanismo eficaz de controle social, ao transmitir valores e normas que favorecem a reprodução do capitalismo, incentivando o conformismo e a aceitação das condições existentes como imutáveis.

Bolaño (2000, 2022, 2023) e Bolaño, Martins e Valente (2022), em seus trabalhos posteriores, ampliam essa análise ao discutir a Indústria Cultural no contexto das novas tecnologias de comunicação, argumentando que a função de propaganda se intensifica na era das plataformas digitais, onde a segmentação de audiência e o controle algorítmico tornam ainda mais eficaz o processo de manipulação ideológica.

Portanto, a Indústria Cultural não apenas mercantiliza a cultura, mas também transforma os meios de comunicação e entretenimento em instrumentos de poder ideológico. A cultura, ao ser integrada ao sistema capitalista, não apenas perde sua função crítica, mas passa a desempenhar um

papel ativo na reprodução das estruturas de dominação, criando sujeitos conformados com a realidade social e alienados de sua capacidade de agir de forma crítica e transformadora.

Bolaño (2022, 2023), Bolaño e Vieira (2014) e Bolaño, Martins e Valente (2022) não apenas revisitam o conceito de mercantilização da cultura, mas também o reconfigura à luz das transformações tecnológicas e informacionais que caracterizam o capitalismo contemporâneo. Segundo os autores, a inserção de novas formas de comunicação digital e a centralidade da informação na economia global são elementos que modificam profundamente o funcionamento da Indústria Cultural, sem alterar sua essência de ferramenta de dominação. As funções publicitária, propagandística e programática permanecem fundamentais, mas com novos contornos em um mundo mediado por algoritmos, plataformas digitais e vigilância massiva.

Na função de publicidade, Bolaño, Martins e Valente (2022) abordam a transformação da audiência em mercadoria, uma questão que se torna ainda mais relevante no contexto digital. O público não é mais apenas consumidor de conteúdos culturais, mas é, de fato, o produto personalizado que as empresas de mídia vendem aos anunciantes. Essa dinâmica é amplificada no capitalismo digital contemporâneo, onde a atenção dos usuários é capturada, monitorada e monetizada em um circuito econômico global. Plataformas como Facebook, Google e YouTube, por exemplo, coletam abundância de dados dos usuários para vendê-los aos anunciantes: a mercantilização da experiência humana e das interações sociais.

13

Essa exploração, descrita por Zuboff (2019) como capitalismo de vigilância, transforma cada interação digital em um evento comercializável. Assim, a publicidade digital não é apenas uma função de financiamento da mídia, mas um mecanismo de controle social, em que as plataformas direcionam comportamentos de consumo e manipulam a exposição das audiências a determinados produtos ou conteúdos.

Entretanto, para Bolaño (2000, 2022) e Bolaño, Martins e Valente (2022), a publicidade não pode ser dissociada de sua função ideológica. A propaganda, nesse contexto, vai além de sua função política explícita, funcionando como uma ferramenta essencial para a manutenção da hegemonia cultural no sistema capitalista. Essa propaganda não se limita à veiculação de mensagens políticas ou comerciais, mas está presente na própria estrutura dos produtos culturais e na maneira como são apresentados.

A indústria cultural, ao operar sob os ditames do mercado, promove um estilo de vida e uma visão de mundo que naturalizam as desigualdades sociais, legitimando o consumismo e as hierarquias de classe. Isso cria uma falsa percepção de escolha e liberdade no consumo, quando, na verdade, os indivíduos estão imersos em um sistema que controla suas decisões e percepções.

Gramsci (2004) já havia discutido essa ideia de hegemonia cultural, na qual a classe dominante mantém o controle ao persuadir as classes subordinadas a aceitar sua dominação como natural e benéfica. Bolaño (2022) e Bolaño e Vieira (2014) recontextualizam esse conceito para o capitalismo informacional, argumentando que as plataformas digitais permitem uma propaganda mais sofisticada e direcionada, onde as narrativas ideológicas podem ser personalizadas para cada segmento da população.

Além disso, a função de propaganda se intensifica no ambiente digital, onde os algoritmos de recomendação são programados para amplificar conteúdos que reforçam as visões já existentes dos usuários. Isso não apenas cria bolhas de informação, mas também impede a circulação de ideias críticas ou alternativas, consolidando uma forma de dominação simbólica que desarma o potencial de resistência cultural. Fuchs (2022) argumenta que o capitalismo de plataforma atual exacerba essas tendências ao segmentar e manipular o fluxo de informação, oferecendo ao público aquilo que gera mais engajamento, mas que, ao mesmo tempo, reforça as divisões sociais e políticas. Esse cenário intensifica o papel da Indústria Cultural como reprodutora da ordem social vigente, promovendo uma cultura de conformismo e alienação.

A terceira função analisada por Bolaño (2000, 2022) e Bolaño, Martins e Valente (2022) é o programa, que se refere ao conteúdo propriamente dito oferecido ao público. No sistema contemporâneo da Indústria Cultural, o conteúdo de entretenimento e informação é projetado para atrair e manter a atenção do público, funcionando como um facilitador para as funções de publicidade e propaganda. O conteúdo não é mais autônomo ou produzido com um objetivo crítico, ou emancipador, mas está diretamente alinhado com as demandas de mercado e os interesses dos anunciantes.

Como apontado por Adorno e Horkheimer (1985), a cultura é padronizada e projetada para ser facilmente consumida, eliminando a possibilidade de contestação. A função de programa, portanto, se torna uma ferramenta essencial para a reprodução da ordem capitalista, ao capturar a atenção do público e garantir que ele permaneça imerso em um fluxo contínuo de conteúdos que reforçam a lógica de consumo e a aceitação da realidade social como imutável.

Além disso, no contexto das plataformas digitais, a função de programa se torna ainda mais sofisticada, uma vez que os algoritmos de recomendação operam como curadores invisíveis do conteúdo que os usuários consomem. Essa curadoria algorítmica é projetada para maximizar o engajamento, priorizando o conteúdo que mais prende a atenção dos usuários, muitas vezes material sensacionalista ou polarizador. Isso significa que a programação não é mais organizada por um editor humano, mas por máquinas que operam sob a lógica do lucro. Como observa Martins

(2024), esse processo transforma o conteúdo cultural em um veículo para manter o público engajado pelo maior tempo possível, maximizando a exposição à publicidade e à propaganda ideológica.

Em suma, a contribuição de Bolaño (2000) sobre as três funções da Indústria Cultural — publicidade, propaganda e programa — revela a profundidade com que a cultura está integrada ao sistema de dominação capitalista. No ambiente digital contemporâneo, essas funções não apenas se mantêm, mas se intensificam com a intermediação das plataformas digitais e o uso massivo de algoritmos de vigilância. A cultura, longe de ser um espaço de crítica e transformação social, é cada vez mais um instrumento de controle econômico e ideológico, que reforça as desigualdades e limita as possibilidades de resistência.

Publicidade nas plataformas digitais: o controle dos dados e a segmentação

A publicidade nas plataformas digitais emergiu como um fenômeno singular, caracterizado pela segmentação algorítmica e pela personalização de anúncios em níveis que antes eram inimagináveis. O papel da publicidade se torna ainda mais evidente em gigantes como Facebook e Google, onde a coleta meticulosa de dados dos usuários é a base que sustenta sua economia. Essa abordagem não apenas permite direcionar anúncios de forma precisa, mas também transforma o consumo em uma experiência personalizada, adaptando-se constantemente às preferências e comportamentos individuais dos usuários.

15

A lógica da publicidade programática (Santos Junior, 2023; 2024), nesse contexto, não apenas visa otimizar a eficácia das campanhas, mas também maximiza os lucros das plataformas, estabelecendo um ciclo virtuoso de coleta de dados e vendas. Esta capacidade de *microtargeting*, conforme Han (2022), baseia-se na coleta e análise massiva de dados dos usuários, criando um ecossistema onde cada clique, curtida, ou segundo de atenção é potencialmente monetizável.

A lógica da publicidade programática, que automatiza a compra, venda e veiculação de anúncios em tempo real, conforme Santos Junior (2023, 2024), se instaurou no mercado publicitário. Empresas, principalmente as *big techs*, agora podem segmentar audiências com base em comportamentos específicos, interesses declarados ou inferidos, dados demográficos e até mesmo estados emocionais previstos por algoritmos. Esta precisão no direcionamento não apenas aumenta drasticamente a eficácia das campanhas publicitárias, mas também maximiza o retorno sobre o investimento para os anunciantes e, conseqüentemente, os lucros das plataformas que hospedam esses anúncios.

Zuboff (2019) argumenta que a publicidade digital contemporânea vai muito além da simples exibição de anúncios; ela representa uma nova lógica de acumulação baseada na extração,

análise e monetização contínua dos dados pessoais dos usuários. As plataformas digitais, neste contexto, não são meros intermediários entre anunciantes e consumidores, mas sim sofisticados sistemas de vigilância comercial cujo objetivo principal é prever e modificar comportamentos para maximizar o lucro. Com isso, argumentamos que a publicidade digital serve como um mecanismo de controle social, uma vez que os algoritmos moldam o consumo e influenciam decisões de compra com base em informações personalizadas. Dessa forma, a coleta massiva de dados se transforma em um instrumento de poder, controlando o fluxo de publicidade para garantir que ele seja constantemente otimizado para engajamento e lucro.

Um dos aspectos mais intrigantes dessa dinâmica é o *microtargeting*, uma técnica que permite a segmentação de mensagens publicitárias para grupos extremamente específicos ou até mesmo para indivíduos (Han, 2022). Essa prática, apesar de eficaz, levanta questões éticas profundas. O caso Cambridge Analytica exemplifica bem os riscos associados a essa capacidade, onde dados obtidos do Facebook foram usados para influenciar resultados eleitorais, evidenciando o potencial da publicidade digital de manipular comportamentos e opiniões com uma precisão alarmante. Essa manipulação, embasada na exploração dos dados, não é apenas uma questão técnica, mas também uma preocupação ética que demanda um debate mais profundo sobre as implicações da segmentação algorítmica.

A segmentação algorítmica empregada por gigantes como Facebook e Google explora não apenas dados explicitamente fornecidos pelos usuários, mas também uma vasta gama de dados comportamentais inferidos a partir de padrões de uso, interações sociais online, localização geográfica e até mesmo velocidade de digitação ou padrões de movimento do mouse. Estes dados são utilizados para criar perfis psicográficos detalhados, permitindo que anúncios sejam veiculados de forma altamente personalizada, muitas vezes explorando vulnerabilidades emocionais ou momentos de maior susceptibilidade à persuasão, como apontado por Han (2022).

É visto que os algoritmos que direcionam a publicidade não apenas influenciam decisões de compra, mas também moldam percepções, opiniões e comportamentos em escala social. A coleta massiva e contínua de dados permite às plataformas não apenas reagir a preferências existentes, mas ativamente moldá-las, criando um ciclo de retroalimentação onde o consumo de conteúdo e a exposição à publicidade se reforçam mutuamente.

O *design* das plataformas digitais é outro aspecto crucial neste ecossistema publicitário. Longe de serem neutras, estas plataformas são cuidadosamente projetadas para maximizar o tempo de engajamento dos usuários, empregando técnicas de design persuasivo fundamentadas em princípios da psicologia comportamental. Notificações *push*, *feeds* de rolagem infinita e sistemas

de recompensa variável (semelhantes aos utilizados em máquinas caça-níqueis) são apenas algumas das estratégias utilizadas para manter os usuários em um estado de conexão quase constante. Este alto nível de engajamento não apenas aumenta a exposição à publicidade, mas também gera um fluxo contínuo de dados comportamentais que alimentam os algoritmos de segmentação (Bittencourt, 2024; Araújo, 2024).

A eficácia destes sistemas cria um ciclo de *feedback* positivo: quanto mais tempo os usuários passam engajados, mais dados são coletados, permitindo uma segmentação ainda mais precisa, o que por sua vez resulta em publicidade mais eficaz e, conseqüentemente, em maior receita para as plataformas. Este ciclo não apenas maximiza os lucros das empresas de tecnologia; também aprofunda a dependência dos usuários em relação a estas plataformas, tornando cada vez mais difícil escapar da sua influência onipresente.

As implicações desta nova realidade publicitária são profundas e multifacetadas. No nível individual, a constante exposição a conteúdo e publicidade altamente personalizados pode levar à criação de bolhas de filtro, onde os usuários são cada vez mais expostos apenas a informações que reforçam suas crenças e preferências existentes. No nível social, a capacidade de *microtargeting* pode exacerbar divisões políticas e sociais, permitindo que diferentes grupos sejam expostos a narrativas radicalmente diferentes sobre os mesmos eventos ou questões (Pariser, 2012; Han, 2022).

Além disso, a concentração de poder nas mãos de um pequeno número de plataformas digitais levanta questões sérias sobre privacidade, autonomia individual e o futuro da democracia na era digital. A capacidade destas empresas de influenciar comportamentos em larga escala, combinada com a falta de transparência sobre seus algoritmos e práticas de coleta de dados, cria um desequilíbrio de poder sem precedentes entre corporações e cidadãos.

Diante destes desafios, surgem movimentos por maior regulação e transparência no uso de dados pessoais para fins publicitários. Legislações como o Regulamento Geral de Proteção de Dados (GDPR) na União Europeia e o California Consumer Privacy Act (CCPA) nos Estados Unidos representam tentativas de estabelecer limites e garantir direitos aos usuários no ambiente digital. No entanto, a rápida evolução das tecnologias de coleta e análise de dados muitas vezes supera a capacidade dos marcos regulatórios de acompanhar essas mudanças.

Em última análise, a publicidade nas plataformas digitais emerge como um campo de batalha crucial onde questões fundamentais sobre privacidade, liberdade de escolha e o próprio funcionamento das sociedades democráticas estão sendo negociadas. À medida que avançamos mais profundamente na era digital, torna-se imperativo um debate amplo e informado sobre como

equilibrar os benefícios inegáveis da personalização e da eficiência publicitária com a proteção de valores fundamentais como autonomia individual e equidade social.

Propaganda e a reprodução ideológica nas plataformas digitais

A função de propaganda nas plataformas digitais contemporâneas apresenta-se como um fenômeno multifacetado e intrinsecamente ligado à disseminação e reforço de ideologias dominantes, permeando as esferas política, econômica e social de maneira sem precedentes. Este processo de reprodução ideológica, agora mediado por algoritmos e *big data*, adquire contornos mais sutis e, paradoxalmente, mais pervasivos do que nas mídias tradicionais. As plataformas digitais, longe de serem meros canais neutros de comunicação, constituem-se como arenas ativas na formação e modulação da opinião pública, desempenhando um papel crucial na configuração do *zeitgeist* político e cultural do século XXI.

Durante períodos eleitorais, observa-se uma intensificação dramática deste fenômeno. Plataformas como Facebook, X (antigo Twitter) e YouTube transmutam-se em poderosos vetores de propaganda política, possibilitando a implementação de campanhas altamente segmentadas. Estas campanhas, mediante sofisticados mecanismos de *microtargeting*, são capazes de alcançar grupos específicos de eleitores com mensagens customizadas, frequentemente empregando narrativas polarizadoras com o intuito de influenciar o comportamento eleitoral. A eficácia destas estratégias foi evidenciada de maneira contundente em eventos como as eleições presidenciais estadunidenses 2016 e o referendo do Brexit, onde a manipulação algorítmica da informação mostrou-se capaz de impactar significativamente os resultados políticos, conforme apontado por Han (2022).

Bolaño (2022) e Bolaño, Martins e Valente (2022) em suas análises críticas das plataformas digitais, argumentam que estas desempenham um papel fundamental na reprodução ideológica do sistema capitalista contemporâneo. Segundo os autores, as plataformas não apenas refletem, mas amplificam ativamente as vozes e narrativas já dominantes no espaço público tradicional. Este processo de amplificação não é neutro ou aleatório; pelo contrário, é cuidadosamente orquestrado por meio de algoritmos de recomendação e feeds personalizados que tendem a reforçar visões de mundo preexistentes, criando o que Pariser (2012) denominou de bolhas de filtro.

A publicidade política no ambiente digital, longe de ser um mero exercício de persuasão, configura-se como uma forma sofisticada de engenharia social. Mensagens são meticulosamente elaboradas e testadas em tempo real para maximizar seu impacto político, aproveitando-se de *insights* psicográficos derivados da análise massiva de dados comportamentais. A capacidade de

micro-segmentação permite que narrativas divergentes e até contraditórias sejam veiculadas simultaneamente para diferentes grupos demográficos ou ideológicos, potencializando a fragmentação do discurso público e exacerbando divisões sociais preexistentes.

Um aspecto particularmente preocupante deste cenário é a proliferação de desinformação e teorias conspiratórias, facilitada pela arquitetura descentralizada e viral das redes sociais digitais. Estudos empíricos, como o conduzido por Vosoughi, Roy e Aral (2018), demonstram que informações falsas tendem a se propagar com maior velocidade e alcance do que notícias verídicas nas plataformas digitais. Este fenômeno cria um terreno fértil para a manipulação sistemática da opinião pública, onde atores mal-intencionados, sejam eles estados nacionais, grupos de interesse ou indivíduos, podem explorar as vulnerabilidades inerentes aos sistemas de recomendação algorítmica para promover agendas específicas, muitas vezes em detrimento do debate público informado e da estabilidade democrática.

A reconfiguração da esfera pública no contexto digital apresenta desafios significativos para a teoria democrática contemporânea. As plataformas digitais, ao se estabelecerem como os principais fóruns de debate público, redefinem efetivamente os contornos da esfera pública habermasiana. No entanto, a lógica algorítmica que governa estas plataformas nem sempre se alinha com os ideais de um discurso democrático inclusivo e racional, como ressalta Han (2022). A tendência dos algoritmos de priorizar conteúdo que gera maior engajamento - frequentemente conteúdo emocional, sensacionalista ou polêmico - pode resultar na amplificação desproporcional de vozes extremistas e na marginalização sistemática de perspectivas minoritárias ou nuançadas.

Esta dinâmica levanta questões fundamentais sobre a qualidade do debate público na era digital e suas implicações para a formação da vontade política nas sociedades democráticas. A polarização política, exacerbada pelos mecanismos de propaganda digital, não é meramente um subproduto indesejado, mas pode ser vista como uma consequência estrutural da economia da atenção que sustenta o modelo de negócios das plataformas digitais. Neste contexto, a radicalização do discurso político não é apenas um fenômeno social, mas também um imperativo econômico para as plataformas que dependem do engajamento contínuo dos usuários.

Além da propaganda política explícita, as plataformas digitais emergem como veículos excepcionalmente poderosos para a propaganda corporativa e a construção de marca. Por meio de estratégias sofisticadas de *marketing* de conteúdo e do emprego de influenciadores digitais, as empresas são capazes de criar narrativas que se integram de maneira quase imperceptível ao fluxo de conteúdo orgânico dos usuários. Este borramento das fronteiras entre conteúdo editorial, entretenimento e publicidade representa um desafio significativo para a alfabetização midiática dos

usuários e para os marcos regulatórios tradicionais que pressupõem uma distinção clara entre diferentes formas de comunicação.

A eficácia destas estratégias de propaganda corporativa é amplificada pela capacidade das plataformas digitais de coletar e analisar dados comportamentais em escala sem precedentes, conforme destaca Zuboff (2019). Isto permite a criação de perfis psicográficos detalhados que podem ser explorados para direcionar mensagens altamente personalizadas, potencialmente explorando vulnerabilidades psicológicas ou momentos de maior susceptibilidade emocional dos usuários, como bem apontado por Han (2020) como psicopolítica. Este nível de personalização levanta questões éticas profundas sobre autonomia individual, consentimento informado e o direito à privacidade cognitiva.

A função de propaganda nas plataformas digitais pode ser entendida como um mecanismo central de reprodução das relações de poder na sociedade contemporânea. Ao mediar e moldar o fluxo de informações, opiniões e narrativas que circulam no espaço público digital, estas plataformas desempenham um papel crucial na manutenção ou contestação da hegemonia cultural, no sentido gramsciano do termo. A aparente diversidade de vozes e perspectivas nas redes sociais digitais, muitas vezes, mascara uma homogeneidade subjacente nas estruturas de poder que controlam os algoritmos e a infraestrutura digital.

Programa e algoritmos: o controle algorítmico do fluxo de conteúdo nas plataformas digitais

A função de programa, tradicionalmente associada à organização e apresentação de conteúdo ao público, assume contornos radicalmente novos no contexto das plataformas digitais contemporâneas. Neste novo paradigma, a curadoria de conteúdo é delegada a sistemas algorítmicos sofisticados, que não apenas organizam, mas moldam ativamente o fluxo informacional ao qual os usuários são expostos. Estes algoritmos de recomendação, longe de serem mediadores neutros, incorporam lógicas complexas que priorizam o engajamento e a retenção de usuários, frequentemente em detrimento da diversidade informacional e da qualidade do discurso público.

Fuchs (2022), em sua análise crítica das plataformas digitais, argumenta que os algoritmos nestas plataformas atuam como programadores invisíveis, exercendo uma influência profunda e muitas vezes imperceptível sobre o comportamento e as percepções dos usuários. Esta influência se materializa por meio da priorização sistemática de certos tipos de conteúdo, frequentemente favorecendo material que provoca reações emocionais intensas ou reforça visões de mundo preexistentes. Um exemplo relevante é o YouTube, frequentemente citado como um caso

paradigmático do poder dos algoritmos na configuração do fluxo de informações e na reprodução ideológica. Estudos, como o de Reis, Zanetti e Frizzera (2019), demonstram que o algoritmo de recomendação da plataforma não apenas organiza o conteúdo, mas direciona os usuários para vídeos com maior potencial de engajamento. Essa lógica econômica prioriza materiais polarizadores e sensacionalistas, muitas vezes amplificando discursos extremistas ou disseminando desinformação.

Um exemplo marcante é a busca por vídeos sobre política brasileira, onde o algoritmo frequentemente sugere conteúdos de teor conspiratório ou de viés radical, criando o que os pesquisadores Reis, Zanetti e Frizzera (2019) chamam de funis de radicalização. Essa dinâmica exemplifica o papel das plataformas digitais na intensificação das práticas de controle ideológico descritas por Adorno e Horkheimer (1985). No entanto, no contexto digital, essas práticas são potencializadas pela capacidade de transformar o engajamento diretamente em capital econômico e político, evidenciando como a função de programa descrita no artigo opera na prática, com a curadoria algorítmica moldando o consumo cultural e reforçando a conformidade social.

Outro exemplo significativo é o uso do Facebook em campanhas políticas, como no caso Cambridge Analytica. Esse caso demonstra como a plataforma foi utilizada para segmentar e direcionar mensagens personalizadas com base em dados comportamentais dos usuários. Durante as eleições presidenciais dos Estados Unidos em 2016, informações coletadas por meio de *quizzes* e interações na plataforma foram empregadas para criar perfis psicográficos detalhados. A partir disso, mensagens políticas altamente customizadas foram direcionadas para diferentes grupos de eleitores, explorando suas vulnerabilidades emocionais e exacerbando a polarização política.

Esse caso ilustra claramente a função de propaganda nas plataformas digitais e demonstra como a lógica da mercantilização, descrita por Zuboff (2019) como capitalismo de vigilância, transforma a experiência do usuário em objeto de manipulação política. As práticas utilizadas reforçam o controle das plataformas sobre o comportamento individual e coletivo, ao mesmo tempo, em que ampliam o poder corporativo sobre o fluxo global de informações.

Esses exemplos concretos tornam mais tangíveis as dinâmicas analisadas no artigo, demonstrando como as plataformas digitais perpetuam e intensificam os mecanismos da Indústria Cultural no contexto contemporâneo. Ao utilizar tecnologias como algoritmos e *big data*, essas plataformas moldam o consumo cultural e a opinião pública, evidenciando a necessidade de estratégias regulatórias para mitigar os impactos dessas práticas e promover uma esfera pública mais equitativa e democrática.

O processo de curadoria algorítmica cria um ciclo de *feedback* potencialmente perigoso, onde os usuários são expostos a um espectro cada vez mais limitado de perspectivas. Tufekci (2018) argumenta que este fenômeno pode exacerbar significativamente a polarização política e social, ao reforçar continuamente crenças existentes e limitar a exposição a pontos de vista divergentes. A consequência a longo prazo deste processo é a potencial fragmentação do espaço público digital em múltiplas "realidades" informacionais paralelas e mutuamente excludentes.

A lógica subjacente a estes sistemas de recomendação está intrinsecamente ligada ao que Van Dijck, Poell e Waal (2018) descrevem como a plataformação da sociedade. Neste contexto, a função de programa nas plataformas digitais reflete uma mercantilização extrema do conteúdo e da atenção dos usuários. Martins (2024) argumenta que o objetivo primordial destes sistemas não é informar ou educar, mas maximizar o tempo de uso e o engajamento, métricas diretamente ligadas à rentabilidade das plataformas. Esta dinâmica cria um imperativo econômico que frequentemente se sobrepõe a considerações sobre a qualidade ou o valor social do conteúdo disseminado.

O conceito de filtro-bolha, introduzido por Pariser (2012), oferece uma lente valiosa para compreender as implicações destes sistemas de recomendação personalizados. Pariser (2012) argumenta que os algoritmos de personalização podem criar ambientes informacionais altamente isolados para cada usuário, efetivamente "protegendo-os" de informações que desafiam suas crenças ou preferências. Este fenômeno levanta questões fundamentais sobre a formação da opinião pública na era digital e o futuro do discurso democrático em sociedades cada vez mais mediadas por plataformas algorítmicas.

Por sua vez, Han (2022) argumenta que a personalização algorítmica da informação, como a proposta pela teoria do filtro-bolha, não é um problema meramente técnico, mas sim uma questão que afeta a esfera pública e a própria democracia. A personalização, ao estreitar o horizonte informativo dos usuários, desintegra a esfera pública, levando a uma atomização da sociedade e à perda da capacidade de ouvir e compreender o outro. Esse processo, segundo o autor, promove um narcisismo crescente, onde as pessoas priorizam a autopropaganda e se distanciam das visões alheias. A consequência é uma crise na democracia, já que a capacidade de dialogar e ouvir atentamente outras perspectivas se enfraquece, minando a interação social essencial para o debate público saudável.

Bozdag e Van den Hoven (2015) expandem esta análise, argumentando que os filtros-bolha representam não apenas um desafio epistêmico, mas também ético. Os autores sugerem que a exposição seletiva criada por estes sistemas pode prejudicar a autonomia individual e a capacidade de engajamento em um discurso público pluralista, elementos fundamentais para o funcionamento

saudável de uma democracia. A formação de câmaras de eco digitais, onde ideias e informações circulam em circuitos fechados, representa um desafio significativo para a coesão social e a capacidade de construção de consensos em sociedades diversas.

O desafio da moderação de conteúdo emerge como outra faceta crucial da função de programa nas plataformas digitais. A escala sem precedentes dessas plataformas - com bilhões de usuários gerando conteúdo continuamente - torna a moderação manual não apenas impraticável, mas fundamentalmente impossível. Isto leva à dependência crescente de sistemas automatizados de moderação, que, como argumenta Gillespie (2012), frequentemente falham em capturar nuances culturais, contextuais e linguísticas cruciais.

Estas falhas de moderação podem ter consequências significativas, desde a remoção injustificada de conteúdo legítimo até a proliferação de discurso de ódio ou desinformação. Gorwa, Binns e Katzenbach (2020) destacam que a opacidade destes sistemas de moderação algorítmica levanta questões sérias sobre *accountability* e governança das plataformas. A tensão entre a necessidade de moderação eficaz e os riscos de censura ou controle excessivo representa um dos desafios mais prementes para a regulação das plataformas digitais no século XXI.

A complexidade destes desafios é ainda amplificada pelo caráter transnacional das principais plataformas digitais. Como Flew, Martin e Suzor (2019) observam, a aplicação de políticas de moderação globais frequentemente entra em conflito com normas culturais e legais locais, criando dilemas éticos e práticos para as plataformas e os reguladores. A questão de quem deve ter o poder de decidir o que é aceitável ou não no discurso público digital - corporações transnacionais, governos nacionais, ou alguma forma de governança *multi-stakeholder* - permanece sem resposta clara.

Em última análise, a função de programa nas plataformas digitais contemporâneas representa uma reconfiguração fundamental da relação entre mídia, sociedade e poder. Os algoritmos que governam estas plataformas não são meras ferramentas técnicas, mas agentes ativos na formação da realidade social e política. Como argumentam Couldry e Mejias (2019), o capitalismo de dados que sustenta estas plataformas está criando novas formas de colonização da vida social, onde cada interação é potencialmente transformada em dados para alimentar sistemas de previsão e controle comportamental.

À medida que avançamos mais profundamente na era das plataformas digitais, torna-se imperativo desenvolver novos *frameworks* teóricos e metodológicos para compreender e criticamente analisar estas dinâmicas. Isto requer não apenas uma compreensão técnica dos sistemas algorítmicos em questão, mas também uma análise interdisciplinar que integre *percepções*

da Economia Política da Comunicação, estudos de mídia, ética da informação e teoria democrática. Apenas mediante uma abordagem holística e crítica poderemos enfrentar os desafios e aproveitar as oportunidades apresentadas por este novo ecossistema midiático algorítmico.

Considerações finais

O estudo apresentado destaca a centralidade das plataformas digitais na reconfiguração das funções tradicionais da Indústria Cultural — publicidade, propaganda e programa —, sob a lógica do capitalismo digital contemporâneo. Com base em uma análise crítica, compreendemos que, longe de democratizar o acesso à informação e cultura, plataformas como Facebook, Google, YouTube e TikTok intensificam desigualdades, consolidam o controle corporativo sobre o fluxo global de informações e, ao mesmo tempo, moldam a subjetividade dos usuários via mecanismos sofisticados de vigilância, segmentação e algoritmos.

Sob a perspectiva da EPC, as funções de publicidade e propaganda exercidas por essas plataformas não apenas visam maximizar o lucro, mas também moldam o comportamento social, reforçando as estruturas hegemônicas do capitalismo. A personalização extrema de anúncios e o *microtargeting*, facilitados pela coleta massiva de dados, são exemplos de como a publicidade digital se transformou em uma ferramenta de manipulação, com profundas implicações para a privacidade, autonomia individual e processos democráticos.

A função de publicidade e propaganda nas plataformas digitais, conforme discutido ao longo do artigo, desempenha um papel central na consolidação do poder econômico e ideológico das grandes corporações. Ao combinar uma segmentação de usuários precisa extremamente com o uso massivo de dados, as plataformas como Facebook, Google e YouTube reconfiguram essas funções tradicionais da Indústria Cultural, levando a novos mecanismos de controle e manipulação.

Na publicidade, a personalização alcançada por meio da coleta de dados em larga escala transforma cada usuário em um alvo individualizado. Essa publicidade programática permite que as empresas ajustem suas mensagens publicitárias de maneira eficaz e quase invisível, explorando vulnerabilidades emocionais e comportamentais dos usuários. A dinâmica da publicidade nas plataformas digitais não é apenas a de exibir produtos, mas também moldar comportamentos e preferências de consumo, criando um ciclo de retroalimentação em que os usuários são tanto consumidores quanto produtos — uma prática que intensifica a mercantilização da experiência humana. A vigilância comercial é a essência dessa nova lógica publicitária, que explora as interações sociais para maximizar o lucro, muitas vezes sem o consentimento explícito do usuário.

No caso da propaganda, o estudo sugere que sua função ideológica é ainda mais sofisticada no ambiente digital. A propaganda não se limita a promover produtos ou serviços, mas atua na legitimação de ideologias dominantes e na reprodução de normas sociais que favorecem o sistema capitalista. As plataformas digitais facilitam a segmentação política e social, permitindo que diferentes grupos sejam atingidos com narrativas específicas, ajustadas às suas crenças e comportamentos. Durante campanhas eleitorais, por exemplo, essa capacidade de *microtargeting* é utilizada para influenciar diretamente o comportamento dos eleitores, como evidenciado nos casos das eleições de 2016 nos EUA e do referendo do Brexit.

Além disso, o ambiente digital facilita a proliferação de desinformação, uma vez que as plataformas priorizam conteúdos que geram mais engajamento — muitas vezes material polarizador ou sensacionalista. Essa dinâmica alimenta a fragmentação do espaço público e intensifica divisões sociais e políticas. A função propagandística, assim, amplifica ideologias dominantes enquanto marginaliza ou exclui visões alternativas, o que reforça a hegemonia cultural e política.

A função de programa, caracterizada pela curadoria algorítmica de conteúdo, revela-se um mecanismo ainda mais poderoso de controle social. Os algoritmos que organizam o fluxo de informações priorizam o engajamento em detrimento da diversidade e da qualidade do conteúdo, promovendo bolhas de informação que reforçam visões de mundo preexistentes e polarizam o debate público. O risco de fragmentação da esfera pública é um desafio significativo para a democracia, exacerbado pela falta de transparência nos processos que determinam o que é visível ou invisível nas redes digitais.

Nesse contexto, o estudo conclui que as plataformas digitais, ao reforçar as funções da Indústria Cultural, intensificam o poder das corporações e limitam a capacidade crítica e emancipatória da cultura. A EPC, ao desvelar as dinâmicas subjacentes a essa nova configuração de poder, apresenta-se como uma ferramenta essencial para o desenvolvimento de políticas que busquem reequilibrar essas relações e garantir a autonomia dos usuários. A regulação das plataformas digitais, associada à promoção de uma cultura informacional mais equitativa e plural, emerge como uma necessidade urgente para enfrentar os desafios impostos pelo capitalismo de vigilância.

Referências

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. 1. ed. São Paulo: Zahar, 1985.

ADORNO, T. **Indústria Cultural**. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2020.

ARAÚJO, W. M. A instrumentalização do capitalismo de vigilância como forma de apropriação e exploração do trabalho humano por intermédio do capitalismo de plataforma. *In*: ALVES, M. A. S.; SOARES, J. A. **Poder e vigilância no capitalismo de plataforma**. São Paulo: Editora Dialética, 2024, p. 29-45.

BITTENCOURT, I. A. J. Reconhecimento facial e capitalismo de vigilância: fim da privacidade. *In*: ALVES, M. A. S.; SOARES, J. A. **Poder e vigilância no capitalismo de plataforma**. São Paulo: Editora Dialética, 2024, p. 17-26.

BOLAÑO, C. R. S. **Indústria cultural, informação e capitalismo**. São Paulo: Hucitec/Pólis, 2000.

BOLAÑO, C. R. S. Plataformas digitais e as mudanças na mediação social sob o viés da Economia Política da Comunicação, Informação e Cultura. **EPTIC**, v. 22, n. 1, p. 97-105. 2022.

BOLAÑO, C. R. S. A regulação das plataformas e o projeto nacional. **Outras Palavras**. 12 mai. 2023.

BOLAÑO, C. R. S.; MARTINS, H.; VALENTE, J. C. Para a análise teórico-metodológica das plataformas digitais como estruturas de mediação a partir da Economia Política da Comunicação. **Avatares de la Comunicación y la Cultura**, n. 24, p. 1-10, 2022.

BOLAÑO, C. R. S.; VIEIRA, E. Economia política da internet e os sites de redes sociais. **EPTIC**, v. 16, n. 2, p. 71-84, 2014.

BOZDAG, E.; VAN DEN HOVEN, J. Breaking the filter bubble: democracy and design. **Ethics Inf Technol**, v. 17, 2015, p. 249–265.

COULDRY, N.; MEJIAS, U. A. Data Colonialism: Rethinking Big Data's Relation to the Contemporary Subject. **Television & New Media**, v. 20, n. 4, 2019. p. 336-349. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1527476418796632>. Acesso em: 20. out. 2024.

FLEW, T.; MARTIN F.; SUZOR, N. Internet regulation as media policy: rethinking the question of digital communication platform governance. **Journal of Digital Media and Policy**, v. 10, n. 1, 2019, p. 33-50. Disponível em: https://eprints.qut.edu.au/126702/1/05_JDTV_10_1_art_Flew_Martin_Suzor.pdf. Acesso em: 19. out. 2024.

FUCHS, C. **Digital Capitalism: Media and Society in the Age of Platforms**. Routledge, 2022.

GRAMSCI, A. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, VOL. I, 2004.

GILLESPIE, T. **Speaking from Platforms**. New Haven: Yale University Press. Forthcoming, 2012.

GORWA, R.; BINNS, R.; KATZENBACH, C. Algorithmic content moderation: Technical and political challenges in the automation of platform governance. **Big Data & Society**, v. 7, n. 1. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/2053951719897945>. Acesso em: 20. out. 2024.

HAN, B. **Infocracia: digitalização e a crise da democracia**. Petrópolis: Vozes, 2022.

HAN, B. **Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder**. 1. ed. São Paulo: Âyiné, 2020.

MARTINS, H. A desinformação em meio à crise do capitalismo e à configuração de uma nova estrutura de mediação social. **Eco-Pós**, [S. l.], v. 27, n. 1, p. 330–352, 2024. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/28045. Acesso em: 19 out. 2024.

PARISER, E. **O filtro invisível: o que a internet está escondendo de você**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

REIS, R.; ZANETTI, D.; FRIZZERA, L. Algoritmos e desinformação: o papel do YouTube no cenário político brasileiro. VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política (VIII Compolítica), **Anais do...**, 2019.

SANTOS JUNIOR, M. A. Financiando a desinformação: análise dos sistemas de publicidade durante a eleição de 2022. 10ª Edição do Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política, **Anais do...**, 2023. Disponível em: http://compolitica.org/novo/wp-content/uploads/2023/05/GT7_Alves_Dos_Dos_Santos_Junior-Marcelo-Alves-Dos-Santos-Junior.pdf. Acesso em: 20 mai. 2024.

SANTOS JUNIOR, M. A. Estudo exploratório do financiamento da desinformação na web: fraudes, apostas, trading e clickbaits. **Contracampo**, n. 43, n. 1, p. 1-16, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v43i1.56987>. Acesso em: 21. mai. 2024.

TUFEKCI, Z. **Twitter and tear gas**: The power and fragility of networked protest. Yale University Press, 2018.

VAN DIJCK, J.; POELL, T.; WAAL, M. **The platform society**: public values in a connective world. Oxford University Press, 2018.

VOSOUGHI, S., ROY, D.; ARAL, S. The spread of true and false news online. **Science**, v. 359, n. 6380, p. 1146-1151, 2018.

ZUBOFF, S. **The age of surveillance capitalism**: the fight for a human future at the new frontier of power. PublicAffairs, 2019.

HUMOR E CONSERVADORISMO: CONTIGUIDADES E APROXIMAÇÕES ENTRE O FAZER HUMORÍSTICO E A EXTREMA-DIREITA

Nara Lya Cabral Scabin¹

Resumo: o trabalho procura examinar algumas dimensões que caracterizam o estabelecimento de relações entre humor e política na contemporaneidade, destacando o aparente protagonismo da extrema direita nesses processos. Nesse sentido, o percurso de reflexão se estrutura a partir da observação de dois eixos de materialização de contiguidades e aproximações entre o fazer humorístico e a extrema direita, quais sejam: (1) a recente conformação de uma *identidade conservadora* no campo humorístico brasileiro, fenômeno que parece aprofundar dinâmicas em curso desde o final dos anos 2000, com o surgimento de comediantes autointitulados “politicamente incorretos”; e (2) a frequente mobilização de códigos humorísticos por figuras políticas de extrema direita como estratégia de ambiguiização de sentidos e naturalização de discursos excludentes, intolerantes e odiosos.

Palavras-chave: Humor; Política; Extrema direita; Identidade conservadora no campo humorístico; Apropriação de códigos humorísticos por atores políticos.

HUMOR AND CONSERVATISM: CONTIGUITIES AND SIMILARITIE BETWEEN HUMOROUS PRACTICE AND THE ALT-RIGHT

Abstract: This article investigates, through a literature review, the role of digital platforms in fulfilling the traditional functions of the Cultural Industry — advertising, propaganda, and programming — through the lens of Political Economy of Communication (PEC). Drawing on the theories of César Bolaño (2000), Shoshana Zuboff (2019), Christian Fuchs (2022), and others, the analysis explores how platforms such as Facebook, Google, YouTube, and TikTok reconfigure economic and ideological power in contemporary digital capitalism. Through user segmentation, mass data collection, recommendation algorithms, and engagement techniques, these platforms amplify dynamics of surveillance, content control, and ideological reproduction. The study concludes that, far from democratizing access to information, digital platforms reinforce existing inequalities, consolidate corporate control over global information flows, and present new challenges for regulation and user autonomy in the digital environment.

Keywords: digital communication; surveillance capitalism; political economy of communication; cultural industry; digital platforms.

¹ Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, tendo realizado estágio pós-doutoral em Comunicação e Práticas de Consumo pela ESPM. Coordenadora do GP Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom).

Introdução

Em trabalho anterior (Scabin, 2022), procuramos demonstrar como, entre as posições enunciativas presentes no campo do humor brasileiro contemporâneo, encontramos ressonâncias significativas de argumentos mobilizados em disputas discursivas no campo político e, de modo particularmente evidente, por enunciadores que assumem posicionamentos conservadores e de extrema direita. Não à toa, pode-se observar a existência de um alinhamento efetivo entre uma parcela do campo humorístico e figuras políticas de extrema direita – como indicam os casos de comediantes que apoiaram abertamente a candidatura de Bolsonaro à presidência da República nas eleições de 2018, a exemplo de Danilo Gentili (Zylberkan, 2019).

Sintomaticamente, em 2019, o então presidente Jair Bolsonaro publicou, em uma rede social, declaração de apoio a Gentili, que havia acabado de ser condenado a seis meses de prisão, em regime semiaberto, por injúria cometida contra a deputada federal Maria do Rosário, conforme sentença proferida pela 5ª Vara Federal Criminal de São Paulo. O humorista foi julgado por aparecer em um vídeo rasgando e esfregando em suas partes íntimas um documento da Procuradoria Parlamentar da Câmara dos Deputados que buscava uma conciliação extrajudicial para que apagasse publicações no Twitter consideradas ofensivas pela parlamentar. A defesa do comediante alegou, no processo, que não teria havido dolo de ofender, já que o vídeo seria uma peça humorística – um argumento recorrente no campo no Brasil. Segundo essa posição, qualquer piada, independentemente de seu conteúdo, não deve ser considerada ofensiva porque sua intenção seria apenas fazer rir.

É exatamente essa a ideia central da manifestação de solidariedade de Bolsonaro – que não raro, vale lembrar, buscou minimizar muitas de suas próprias declarações ofensivas sob a alegação de que seriam somente “piadas” (Scabin; Paganotti, 2023):

Me solidarizo com o apresentador e comediante Danilo Gentili ao exercer seu direito de livre expressão e sua profissão, da qual, por vezes, eu mesmo sou alvo, mas compreendo que são piadas e faz parte do jogo, algo que infelizmente vale para uns e não para outros (Jair Bolsonaro *apud* O Estado de S. Paulo, 2019, *on-line*).

Historicamente, não é novidade a existência de convergências entre práticas legitimadas no campo humorístico brasileiro e ideologias a serviço do colonialismo e da dominação de classes, a exemplo do racismo: não obstante uma compreensão do riso como força que desestabiliza os significados sociais (Douglas, 1999) e institui um movimento de nivelamento do mundo (Bakhtin, 2010) seja útil para descrever experiências cômicas relevantes. Embora rarefeitas, em nossa história cultural, a incorporação de estereótipos e representações consolidadas, à luz de plataformas

discursivas dominantes, caracteriza a produção humorística desenvolvida em um contexto de monopólio midiático, em que predominam aspectos como linguagem massificada e baixa inventividade (Pavan, 2020).

Destaca-se, a esse respeito, o fenômeno do “racismo recreativo”, termo que designa uma “política cultural característica de uma sociedade que formulou uma narrativa específica sobre relações raciais entre negros e brancos: a transcendência racial” (Moreira, 2019, p. 63). Dessa forma, trata-se de um discurso que

[...] permite que pessoas brancas possam utilizar o humor para expressar sua hostilidade por minorias raciais e ainda assim afirmar que elas não são racistas, reproduzindo então a noção de que construímos uma moralidade pública baseada na cordialidade racial (Moreira, 2019, p. 63).

Sabendo disso, o que haveria, então, de novo, no *front* da comédia, considerando as relações entre humor e política no Brasil contemporâneo? Acreditamos que, para responder a essa indagação, seja preciso considerar a recente conformação de uma *identidade conservadora* no campo humorístico brasileiro, fenômeno que parece se dever à tentativa de manutenção de posições, práticas e valores que orientaram, ao longo de décadas, a atuação de humoristas brasileiros na cultura midiática. Ao mesmo tempo, propomos expandir a noção de “rebeldia conservadora”, tal como proposta por Solano (2018), de modo a abarcar, para além das manifestações de humoristas autoproclamados “politicamente incorretos”, os processos pelos quais atores políticos ligados à extrema direita buscam apropriar-se de códigos humorísticos como estratégia de *ambiguação* de sentidos – e, conseqüentemente, *naturalização* de discursos excludentes e odiosos.

Do humor *politicamente incorreto* a uma *identidade conservadora* no campo humorístico

À medida que formas estigmatizantes e depreciativas de fazer humor passam a não ser mais unanimemente aceitas pela sociedade e tornam-se passíveis de sanção por mecanismos intra e extra campo humorístico – perda de público e/ou patrocínio, desprestígio perante a crítica, processos judiciais etc. –, comediantes parecem estabelecer diferentes formas de negociação com as demandas emergentes: como maneira de se distinguir de formas estigmatizantes de comédia, parte dos humoristas busca afirmar uma imagem associada à construção de um novo *habitus* no campo (Bourdieu, 2017). Outra parte, por sua vez, busca atrelar a representação de si à reiteração e ressignificação de um *habitus* estabelecido como forma de distinção em relação a transformações representadas nos termos do chamado “politicamente correto”. Nesse último caso, a suposta

ameaça do “politicamente correto” é representada como força que interfere nas dinâmicas e disputas do campo humorístico, dividindo-o antagonisticamente (Scabin, 2022).

Publicada no jornal *Folha de S. Paulo* em 23 de março de 2012, a reportagem “‘Chamar de negão era circense’, diz Didi” evidencia tal articulação discursiva ao reunir declarações de humoristas atuantes na TV a respeito de transformações em curso no humor. Enquanto Renato Aragão lamenta que muitas piadas de *Os Trapalhões* não poderiam mais ser feitas, mas reconhece a legitimidade das reivindicações das classes que “conquistaram o respeito”, comediantes como Marcelo Tas e Danilo Gentili defendem que o único limite adequado para julgar a validade de manifestações humorísticas deve ser sua capacidade de fazer rir. Ainda segundo o texto, Tas faz questão de “[...] defender a liberdade de expressão das piadas engraçadas” e afirma que “[...] ‘o público está subestimando a própria ignorância, que pode ser traduzida por intolerância’ [...]” (Roxo; Magenta, 2012).

Em jornais brasileiros, as primeiras ocorrências da expressão “politicamente correto” remontam ao início dos anos 1990, quando se referiam a discussões essencialmente anglo-saxãs relacionadas à noção de “*political correctness*” (Cabral, 2015). Em consonância com Wilson (1995), que define o “politicamente correto” como um “mito” criado pela crítica conservadora para desmobilizar ações relacionadas a políticas de identidade, Fairclough (2003) aponta que o rótulo “*political correctness*” teria surgido como resultado de uma estratégia de desqualificação de uma série de políticas culturais distintas que não apresentam a unidade que o termo sugere.

Entre pensadores brasileiros, Renato Janine Ribeiro sustenta perspectiva similar ao afirmar que “o termo ‘politicamente correto’ foi cunhado pelos detratores e não pelos defensores da posição que é assim retratada” (Ribeiro, 2000). Luiz Eduardo Soares (1998), por sua vez, chama a atenção para a existência de um consenso de repulsa ao “politicamente correto” entre as elites brasileiras, posicionamento que se desdobra em três principais interpretações acerca do fenômeno nomeado pela expressão: (1) como tentativa de normatizar comportamentos e anular diferenças; (2) como ação autoritária para a construção de uma sociedade artificialmente uniforme; e (3) como cerceamento do humor e da espontaneidade.

Embora a atribuição de uma ideia difusa de “mau humor” ao “politicamente correto” (Ribeiro, 2000) seja mais antiga, a expressão parece entrar de fato para os debates do campo humorístico no Brasil, na virada dos anos 2000 para a década de 2010, período em que comediantes passam a se posicionar, em entrevistas e declarações públicas, contrariamente ao que identificavam como “excesso” de “politicamente correto”, apontado como empecilho para a prática humorística e/ou fonte de injustiças (Cabral, 2015). É precisamente essa rejeição ao “politicamente correto” – categoria identificada desde os anos 1990 como um empreendimento da esquerda, conforme

assinala Hall (1994) em relação ao debate público estadunidense – que parece estar na gênese da conformação do que propomos denominar *identidade conservadora* no campo humorístico.

Foi também nesse contexto que, entre fins da década de 2000 e início dos anos 2010, humoristas brasileiros passaram a denominar-se publicamente “politicamente incorretos”, rótulo que alude à afirmação de práticas que, ao ofenderem grupos historicamente oprimidos, buscam legitimar-se pela rejeição a políticas de representação emergentes e mecanismos de crítica, contestação e penalização de discursos violentos e estigmatizantes (Cabral, 2015). Dessa forma, tais atores sociais mobilizam discursos sobre a liberdade de expressão que ganham fôlego no bojo da “virada conservadora”, expressando o desejo de retomada de um desenho social anterior à ampliação das conquistas democráticas alcançadas por movimentos em defesa dos direitos de minorias (Norris; Inglehart, 2019). Não à toa, é possível identificar, entre humoristas autoproclamados “politicamente incorretos”, similaridades em relação ao humor da extrema direita brasileira, descrito por Chagas (2021, p. 172) como “[...] uma forma de humor que exalta a liberdade de expressão em detrimento da justiça social”.

Já nos últimos anos, tal recurso a uma “rebeldia conservadora” (Solano, 2018) por parte de humoristas “politicamente incorretos” parece potencializar-se à medida que o “ser de direita” assume um valor identitário importante no campo e nas práticas do humor. Entre as características do que entendemos como uma *identidade conservadora* neste campo, destaca-se a invalidação de quaisquer limites, éticos ou políticos, colocados à expressão humorística, aliada à apropriação da liberdade de expressão enquanto “elemento flutuante” passível articulação a campos opostos. De um lado, os “verdadeiros” humoristas, defensores da livre expressão; de outro, os inimigos da comédia, sempre a postos para restringir a liberdade de expressão humorística (Scabin, 2022). Conforme apontamos em trabalho anterior (Scabin, 2022), o sentido com que o conceito de liberdade de expressão é tomado por enunciadores inscritos nesta “identidade conservadora” no campo humorístico avizinha-se do que Mondal (2014) descreve como uma “posição absolutista” no debate liberal sobre liberdade de expressão. Segundo o autor, tal posição se baseia na exacerbação de argumentos recorrentes na tradição de pensamento liberal sobre liberdade de expressão, incluindo a desconfiança quanto a qualquer forma de limitação à expressão, a preocupação com a “ladeira escorregadia” da censura e um maniqueísmo assentado sobre oposições de tipo “nós” versus “eles”.

Outro aspecto característico de posicionamentos assumidos por atores sociais inscritos nesta *identidade conservadora* no campo humorístico brasileiro diz respeito à forma como se referem e/ou dirigem-se a humoristas identificados, em diferentes graus, com valores progressistas

e/ou de esquerda, buscando invalidar suas práticas e deslegitimá-los ao atribuir-lhes o rótulo de “militantes”, definindo-os, dessa forma, como “não comediantes”. A fim de ilustrar a materialidade assumida por essa articulação discursiva, destacamos a intensa repercussão midiática do episódio no qual o Tribunal de Justiça de São Paulo determinou, em 16 de maio de 2023, a remoção do vídeo *Perturbador*, publicado em 2022, no canal do comediante Léo Lins, no YouTube, que alcançava mais de três milhões de visualizações à época². Segundo a juíza Gina Fonseca Correa, o vídeo *Perturbador* reproduziria “discursos e posicionamentos que hoje são repudiados” (Correio Braziliense, 2023, *on-line*). Dentre tais manifestações, a decisão destaca a presença de “comentários odiosos, preconceituosos e discriminatórios contra minorias e grupos vulneráveis” no material, que dizia respeito à gravação de um espetáculo de *stand-up* (Sales, 2023, *on-line*). A assessoria de Léo Lins, por sua vez, declarou que a decisão da Justiça de São Paulo configuraria “censura” e que o show – que estaria sendo, inclusive, monetizado – não teria violado nenhuma norma do YouTube, “mas o ministério público [sic] passou por cima da plataforma e considerou o show como um ato criminoso” (Correio Braziliense, 2023, *on-line*)³.

O calor das discussões geradas pelo caso rapidamente alcançou as redes sociais digitais, nas quais ativistas e humoristas manifestaram-se sobre a atuação de Léo Lins e a decisão da Justiça de São Paulo (Estado de Minas, 2023). Entre as declarações de comediantes, destaca-se a controvérsia gerada pelo posicionamento de Fábio Porchat. Comumente associado a uma vertente “progressista” do humor brasileiro (Scabin, 2022), Porchat defendeu, em duas postagens no Twitter, a liberdade de se fazer piada com todos os assuntos dentro dos limites constitucionais e criticou a “censura prévia” e a “tal da nova lei” (O Estado de S. Paulo, 2023, *on-line*). O comediante referia-se à Lei n.º 14.532 de 11 de janeiro de 2023, que alterou o Decreto-Lei nº 2.848 (Código Penal), de 7 de dezembro de 1940, e a Lei n.º 7.716 (Lei do Crime Racial), de 5 de janeiro de 1989, com o intuito de “tipificar como crime de racismo a injúria racial, prever pena de suspensão de direito em caso de racismo praticado no contexto de atividade esportiva ou artística e prever pena para o racismo religioso e recreativo e para o praticado por funcionário público” (Brasil, 2023, *on-line*, grifo nosso).

² Vale lembrar que o caso do vídeo *Perturbador* não foi a primeira controvérsia envolvendo ofensas proferidas por Léo Lins. Em 2021, o humorista foi condenado a pagar indenização por danos morais à bailarina Thais Carla devido a declarações gordofóbicas presentes em um vídeo que expunha dados pessoais da artista e utilizava sua imagem sem autorização (G1, 2023). Já em 2022, Lins foi demitido do SBT, emissora em que integrava o elenco do programa de *talk show* *The Noite*, após o vídeo de um espetáculo de *stand-up* no qual o comediante fazia piadas sobre uma criança com hidrocefalia viralizar em redes sociais digitais (Neves, 2022).

³ Ainda por meio de sua assessoria, o humorista contestou, à época, o Projeto de Lei 2630/2020, que propunha regras para a regulamentação e fiscalização de conteúdos veiculados nas redes sociais e aplicativos de mensagens: “No momento há um processo em andamento, mas caso a PL 2630 seja aprovada [sic], nem isso teremos. Por isso, é uma lei que abre brechas perigosas para a saúde da democracia” (Correio Braziliense, 2023, *on-line*).

Poucos dias após a publicação dos *tweets*, Porchat publicou um vídeo, em sua conta no Instagram, em que declara ter sido “irresponsável” ao criticar a decisão da Justiça de São Paulo (Ramos, 2023). Segundo o humorista:

Eu queria deixar muito claro aqui que a minha posição nunca foi defender o humor racista. [...] O que eu queria era falar de liberdade de expressão, que é um princípio fundamental para uma sociedade democrática [...]. A liberdade de expressão é a gente poder se expressar sem medo, sem censura, mas sempre dentro dos limites da lei. A liberdade de expressão não tira de você a responsabilidade do que você diz. Isso é muito importante. Um criminoso, por exemplo, não pode se esconder por trás do argumento da liberdade de expressão.⁴

A fala de Porchat parece ter como objetivo estabelecer uma negociação entre duas posições discursivas pressupostas como antagônicas: de um lado, a oposição ao humor racista; de outro, a defesa da liberdade de expressão. Esse caráter negociado parece sintomático do lugar que a liberdade de expressão ocupa em relação às disputas e normas internalizadas por atores sociais no campo humorístico. Não à toa, chama a atenção a intensa repercussão – quase tão intensa quanto a reverberação da própria decisão judicial contra Léo Lins – gerada pelo vídeo de Fábio Porchat, entre outros humoristas. Como forma de evidenciar a recepção à manifestação de Porchat a partir do que temos denominado *identidade conservadora* no campo humorístico, citamos comentários tecidos em “O ENTERRO DE FÁBIO PORCHAT com Dihh Lopes, Luciano Guima e Murilo Moraes”⁵, episódio do *Planeta Podcast*, publicado em 5 de junho de 2023, com apresentação de Humberto Rosso e Daniel Varella. No vídeo, o comediante Dihh Lopes – com apoio dos demais humoristas presentes –, ao dizer que Fábio Porchat, após seu posicionamento crítico a Léo Lins, teria morrido para a comédia, parece querer fixar um sentido último, supostamente verdadeiro e incontestável, sobre o que significa *fazer comédia*; mais do que isso, a fala remete à afirmação do que seria a única conduta válida para qualquer comediante – afinal, para Lopes, Porchat *não seria mais comediante*.

A essa conduta, parece corresponder um *habitus* legitimado entre humoristas brasileiros, cujos enunciados evidenciam a defesa de argumentos recorrentes entre adeptos de uma *identidade conservadora* no campo humorístico, conforme buscamos descrever em trabalho anterior (Scabin, 2023): descredibilização de quem se posiciona de forma crítica a piadas ofensivas, inclusive outros humoristas; afirmação de que nenhuma forma de limitação do humor pode ser considerada legítima; e defesa de que o humor não pode ser penalizado, mesmo quando ofensivo, já que “uma

⁴ Disponível em: https://www.instagram.com/reel/CsuWyWUAKlr/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 10 ago. 2024).

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GznwcoZ5mSg>. Acesso em: 10 ago. 2024.

piada é só uma piada” [sic]. Entre os “imperativos” associados a esse *habitus* em falas de humoristas brasileiros, encontramos a defesa de que comediantes *não devem assumir posição política; devem separar política e comédia; devem reagir a situações desafiadoras de sua vida profissional fazendo piada; e devem fazer piada sobre todos os assuntos* – mesmo (e sobretudo) se elas incomodarem grupos ou indivíduos (Scabin, 2023).

Mais recentemente, no início de 2024, outro episódio movimentou a cena brasileira de humor, evidenciando elementos do *modus operandi* de humoristas que têm sua atuação orientada pelo que entendemos como identidade conservadora no campo humorístico. Trata-se de episódio protagonizado por Abner Dantas e Cássius Ogro, autoproclamados “humoristas de direita”, que invadiram, no dia 8 de março de 2024, o show “Tiago Santineli e amigas”, realizado no Clube Barbixas de Comédia, em São Paulo, em homenagem ao Dia Internacional da Mulher. No evento, organizado por Tiago Santineli – conhecido, no campo humorístico, por defender posicionamentos progressistas –, o palco foi cedido para cinco comediantes mulheres: Beth Moreno, Lea Maria, Ste Marques, Jessika Angelim e Camila Masri. A apresentação de *stand-up comedy* foi interrompida, no entanto, pela invasão de Dantas e Ogro, que, vestidos como o personagem Homelander, da série *The Boys*, e segurando bandeiras dos Estados Unidos, pretendiam atrapalhar a noite protagonizada por mulheres (Estado de Minas, 2024).

Segundo reportagem do jornal *Estado de Minas*, a ação de Dantas e Ogro, conhecidos por seus posicionamentos ultraconservadores e proximidade com o movimento *red pill*, não foi um caso isolado, já que sua presença tem sido frequente em shows de comédia, “buscando gravar vídeos para ganhar likes e criar memes, ao mesmo tempo em que tentam intimidar e humilhar os humoristas” (Estado de Minas, 2024, *on-line*). Sintomaticamente, o jornal *Gazeta do Povo*, considerado porta-voz de interesses bolsonaristas desde as eleições de 2018 (Martins, 2018), dedicou, em setembro de 2023, extensa matéria à dupla de humoristas, celebrando-os como os “mais politicamente incorretos do Brasil”, graças a seu “repertório de piadas ácidas que não poupam nada e nem ninguém”, em um contexto marcado por “ameaça à liberdade de expressão” atribuída à atuação de grupos de esquerda e do STF: “[...] seus textos mais engraçados são justamente sobre quem mais se incomoda com esse tipo de humor – os militantes de plantão, desde feministas a lacradores em geral” (Godoy, 2023, *on-line*).

Longe de restringirem-se à invasão ao show “Tiago Santineli e amigas”, tais ataques parecem ter, em plataformas digitais, espaço privilegiado de materialização. Em uma postagem no Instagram anterior ao evento de 8 de março de 2024, Dantas e Ogro faziam piada em torno de uma fictícia premiação para comediantes mulheres com o título de “mulher mais assediável” – entre as

candidatas, estaria Dani Calabresa, que denunciou Marcius Melhem por assédio em 2021 (Ferreira, 2024). Mais tarde, em vídeo publicado em seu canal no YouTube, o humorista Tiago Santineli denunciou a criação, pelo que denominou “comediantes incell redpill” liderados por Cássius Ogro, de uma página no Instagram dedicada a atacar o trabalho de comediantes mulheres (Tiago Santinelli, 2024, *on-line*). Intitulada *Memelander*, a página no Instagram a que Santineli se refere está, atualmente, em sua sexta versão (@memelander06). Apresentada, na descrição presente na plataforma, como “Suprassumo do humor. Propagando o *standup* feminino desde 2023”, a página reúne registros de apresentações de comediantes mulheres, no estilo *stand-up*, acompanhados de legendas depreciativas e misóginas. Por meio de montagens, os vídeos incorporam imagens do personagem Homelander, vilão politicamente incorreto da série *The Boys* – espécie de “marca registrada” da página.

Evidentemente, como ocorre com outros atores políticos e midiáticos alinhados à extrema direita, comediantes situados no que denominamos *identidade conservadora* no campo humorístico, ao mesmo tempo em que defendem irrestrita liberdade de expressão para si e seus aliados, não raro posicionam-se em favor do silenciamento de seus críticos. Episódio ilustrativo transcorreu em fevereiro de 2024, por exemplo, quando advogados do canal *Linhagem Geek*, mantido pela produtora Brasil Paralelo, no YouTube, notificaram extrajudicialmente o humorista Daniel Duncan, conhecido por defender posições progressistas, acusando-o de “imputação de racismo” contra André Alba – coapresentador do canal e também comediante do programa *Pânico*, da *Jovem Pan*⁶ –, em decorrência de críticas feitas por Duncan a Alba em uma postagem na plataforma X⁷. Trata-se de estratégia reconhecidamente adotada desde 2021 pela Brasil Paralelo, que move uma ofensiva judicial contra seus críticos – incluindo *youtubers*, jornalistas, pesquisadores e veículos de imprensa – com base em alegados danos morais decorrentes da associação da produtora à prática de revisionismo histórico e negacionismo científico.

Apropriações de códigos humorísticos por atores políticos ligados à extrema direita

⁶ É pertinente abrir um parêntese para destacar o caso da *Jovem Pan*, empresa de radiodifusão que se tornou conhecida como porta-voz de discursos da extrema-direita brasileira, ao mesmo tempo em que reserva, em seus programas, espaço destacado para códigos humorísticos. Merece destaque, especialmente, o caso do programa *Pânico*, transmitido desde 1993 pela rádio que originou duas versões televisivas: *Pânico na TV*, veiculada entre 2003 e 2011 pela RedeTV!; e *Pânico na Band*, exibida entre 2012 e 2017 pela Rede Bandeirantes. O programa também deu origem a um canal homônimo no YouTube, com mais de 17 milhões de inscritos (Jovem Pan, 2023); mesclando humor a um “jornalismo de entretenimento opinativo e conservador”, tornou-se um dos principais loci de materialização de discursos conservadores e de extrema direita na emissora desde sua guinada à direita, nos anos 2010 (Casadei, 2024, p. 234).

⁷ Segundo relato de Duncan em seu canal no YouTube. Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=wLfO72LOOg8>. Acesso em: 14 out. 2024.

Em artigo publicado na *Folha de S. Paulo* em 30 de março de 2020, Claudia Tajés escreve uma bem-humorada declaração em defesa do “tio do Pavê”, personagem que habita o imaginário de famílias e da cultura midiática brasileiras – “O Tio do Pavê é um estado de espírito, o incontável impulso de ser sem graça” (Tajés, 2020, *on-line*) – e, que, segundo a autora, viria sendo aviltado pelas comparações com o então presidente Jair Bolsonaro:

A cada chiste de mau gosto do Bolsonaro, a comparação com o Tio do Pavê. Cada vez que o Bolsonaro surgia de camiseta do Brasil falsificada, a sentença —Tio do Pavê. Cada sorrisinho malicioso do Bolsonaro, pronto —Tio do Pavê. O Tio do Pavê não merecia essa sorte.

O Tio do Pavê pode, e deve, ser acusado de inconveniente, mas não de ignorante. Jamais diria que o vidro das casas lotéricas impede a passagem dos vírus porque é informado. Colecionava Seleções e hoje lê jornal de cabo a rabo, incluindo os editais e avisos à praça (Tajés, 2020, *on-line*).

Para além de seu enquadramento como sujeito que repete a mesma piada sem graça diversas vezes, associações entre Bolsonaro e humor podem ser encontradas também em manifestações de apoiadores do ex-presidente: para Josias Teófilo, diretor de cinema autointitulado “direitoso”, por exemplo, Bolsonaro seria um “meme ambulante” (Racy, 2019, *on-line*). Já a atriz bolsonarista Regina Duarte, em entrevista concedida ao jornal O Estado de S. Paulo, descreveu-o como um homem de “humor brincalhão típico dos anos 1950, que faz brincadeiras homofóbicas, mas que são da boca pra fora” (Brasil, 2018, *on-line*).

Tais aproximações em relação a sentidos de humor e comicidade não são, porém, fruto apenas de um olhar externo para o ex-presidente, já que ele próprio – assim como muitos de seus apoiadores e aliados – coleciona declarações que afirmam o caráter pretensamente cômico de suas falas e ações. Em abril de 2017, durante uma palestra no Clube Hebraica, no Rio de Janeiro, o então deputado federal Jair Bolsonaro proferiu afirmações ofensivas contra mulheres, negros, indígenas, pessoas LGBTQIA+ e refugiados. Para uma plateia de cerca de 300 pessoas, Bolsonaro – que já se declarava pré-candidato à presidência da República – revelou seu desejo de acabar com as reservas de terra para indígenas e comunidades quilombolas: “Eu fui num quilombola [sic]. O afrodescendente mais leve lá pesava sete arrobas. Não fazem nada. Eu acho que nem para procriador eles servem mais” (Congresso em Foco, 2017, *on-line*). Foi também nessa ocasião que o parlamentar disse que sua única filha mulher teria sido concebida devido a uma “fraquejada” – uma de suas declarações machistas mais conhecidas.

Bolsonaro foi denunciado pela Procuradoria-Geral da República (PGR) por racismo. Durante a ação, a defesa do então deputado alegou perseguição política e interpretação

tendenciosa das declarações feitas no Clube Hebraica, já que, segundo o argumento de seus advogados, o discurso não expressaria preconceito porque Bolsonaro “notoriamente palestrou se utilizando de piadas e bom humor”. Por isso, o político não poderia ser responsabilizado pelo tom jocoso de suas declarações – alegação rejeitada pela juíza Frana Elizabeth Mendes, que assinou a sentença da 26ª Vara Federal do Rio: “Política não é piada, não é brincadeira” (Rossi, 2017, *on-line*). Mas o argumento em prol de uma suposta “imunidade do humor” criou raízes.

Mais tarde, às vésperas do pleito que o alçaria à presidência da República, Bolsonaro lamentou mais de uma vez o fato de não poder mais fazer piada com assuntos dos quais, por muito tempo, foi possível rir sem culpa. Em 4 de julho de 2018, por exemplo, uma reportagem do jornal *O Estado de S. Paulo* registrou as queixas feitas pelo então pré-candidato do PSL (Partido Social Liberal) durante um evento da Confederação Nacional da Indústria (CNI):

“Estamos presos ao politicamente correto. No dia 13 de maio [data em que se remora a abolição da escravidão no Brasil], nos quartéis, a gente fazia a pelada entre brancos e afrodescendentes, sem problema nenhum, e ia para a cantina beber Coca-Cola”, relatou. “Estão tirando a nossa alegria de brincar com gaúcho, cearense, de fazer piada com goiano. Não posso fazer mais piadas” (Nossa, 2018, *on-line*).

Após eleito, não foram poucas as reclamações por parte de Bolsonaro de que seria vítima de uma suposta “perseguição politicamente correta” – ecoando argumento recorrente entre humoristas brasileiros autoproclamados “politicamente incorretos”, como vimos há pouco. Em conversa com apoiadores no dia 13 de setembro de 2021, por exemplo, o então presidente afirmou que “O Brasil está chato. Você não pode contar uma piada. Eu só conto piada em círculo reduzindo e sabendo que ninguém está gravando” (Gayer, 2021, *on-line*). Como procuramos evidenciar em pesquisa anterior (Scabin; Paganotti, 2023), a obsessão de Bolsonaro pela liberdade de fazer piadas “como antigamente” remete à defesa da volta de um “desenho social anterior”, anseio que tem sido nutrido por grupos dominantes a partir dos anos 2010, diante da percepção da diminuição de sua hegemonia frente ao avanço das lutas identitárias e dos movimentos em defesa dos direitos das minorias (Norris; Inglehart, 2019). Analisando a página de Jair Bolsonaro no Facebook durante o período eleitoral de 2018, Oliveira e Maia (2020) destacam a rejeição à política da diferença e ao reconhecimento do outro como traço característico do populismo autoritário, cuja rejeição à linguagem “politicamente correta” encontraria eco na valorização de um “falar popular” a serviço do encobrimento da discussão sobre demandas de inclusão e na negação das pautas identitárias em prol de uma pretensa “unicidade popular”. Nessa perspectiva, a superação das demandas de regulação discursiva seria peça-chave de um projeto de “futuro ideal” (Oliveira; Maia, 2020).

Apesar de tais queixas quanto à suposta limitação de sua “liberdade humorística”, Bolsonaro protagonizou, ao longo de seu período na presidência, muitas declarações pretensamente jocosas – incluídas aí tanto falas que empregavam abertamente códigos humorísticos quanto manifestações ofensivas posteriormente minimizadas como se fossem “apenas piadas”. Propondo realizar uma análise dessas declarações, observamos, em ocasião anterior (Scabin; Paganotti, 2023), que os episódios em que Bolsonaro buscou apropriar-se de elementos do discurso humorístico incluem trocadilhos e comentários maliciosos em falas públicas – como quando dirigiu piadas de conotação sexual para uma influenciadora mirim durante sua *live* semanal, em 10 de setembro de 2020 – e encenação de situações absurdas, que pareciam zombar da própria presidência – como quando o ex-presidente “escalou” o humorista Carioca para responder a perguntas da imprensa sobre o Produto Interno Bruto (PIB), em 2020. Em relação à produção de afirmações ofensivas, preconceituosas ou abertamente inconstitucionais de agentes sociais bolsonaristas, posteriormente minimizadas por seus autores sob a alegação de que seriam apenas “piadas”, destaca-se, por exemplo, o episódio em que Eduardo Bolsonaro, então deputado federal, afirmou em vídeo que, para fechar o Supremo Tribunal Federal (STF), bastaria “um soldado e um cabo” (Bronzati; Rezende, 2018, *on-line*).

Ainda conforme observamos anteriormente (Scabin; Paganotti, 2023), a apropriação de códigos humorísticos por enunciadores bolsonaristas parece operar no sentido de sequestrar a atenção coletiva, de modo a ampliar o espaço de determinadas narrativas no debate público, ofuscando outras, como fica evidente quando consideramos o uso do humor como “cortina de fumaça” (“*smokescreen*”), isto é, como meio para desviar a atenção coletiva de algum tema problemático; ou como “mangueira” (“*firehose*”), terminologia que se refere ao uso de falas mentirosas ou exageradas que servem para distrair e imobilizar, a exemplo de uma série de falas de Bolsonaro ridicularizadas ou criticadas como piadas “não intencionais”, como quando o ex-presidente comparou a pandemia de Covid-19 com uma “gripezinha”. Em outros casos, verifica-se a aproximação, por parte de atores sociais de extrema direita, em relação à tática conhecida como “apito de cachorro” (“*dog whistle*”), em que ocorre a produção de uma mensagem política – em geral preconceituosa e, em alguns casos, ilegal – que só pode ser decodificada por um grupo restrito, ensejando a construção de um sentimento de filiação a uma causa comum, ao mesmo tempo em que, ao ser questionada por quem não pertence ao grupo ao qual é endereçada, é justificada como mera “brincadeira”. Como exemplos, podemos citar o episódio, em junho de 2020, em que Bolsonaro apareceu em uma *live* presidencial bebendo um copo de leite, símbolo associado a grupos neonazistas, e a realização de um gesto utilizado por supremacistas pelo ex-assessor de Bolsonaro,

Filipe Martins, durante audiência de Ernesto Araújo no Senado, em março de 2021 (Scabin; Paganotti, 2023).

Em todos esses casos, o uso do humor parece estar ligado a um planejamento discursivo por meio do qual, como assinala Schuback (2021), atores do campo político vinculados à extrema direita empregam termos vagos ou dúbios, deixando aberta à interpretação o sentido de suas falas. Por meio desse “fascismo da ambiguidade” (Schuback, 2021), a extrema direita disfarça, sob a máscara de supostas “piadas”, enunciados intolerantes e excludentes, estratégia que contribui, por meio da ampla disseminação de tais mensagens em redes sociais digitais, para exacerbar e, ao mesmo tempo, naturalizar o teor odioso e violento desses discursos: “pela via do ‘humor’ e das ‘piadinhas’ viralizadas em memes e mensagens, o ódio passa a se tornar tão natural quanto os artifícios de sua produção” (Schuback, 2021, p. 47).

Considerações finais

Ao longo deste trabalho, procuramos examinar diferentes dimensões que caracterizam as aproximações entre humor e política na contemporaneidade, destacando o aparente protagonismo da extrema direita no que diz respeito ao estabelecimento de diálogos em relação às práticas e aos códigos do campo humorístico. Dessa forma, acreditamos ser possível falar na conformação de uma espécie de *humor de extrema direita*, fenômeno que, embora não seja exclusivo de nosso tempo histórico, parece mobilizar hoje singularidades na forma como o “ser de direita” assume um valor identitário não pouco expressivo no campo e nas práticas do humor.

Ao mesmo tempo, buscamos evidenciar como a frequente mobilização de códigos humorísticos por figuras políticas de extrema direita atua como elemento que potencializa a ambiguidade de seus enunciados, na medida em que, nesses casos, o recurso ao cômico parece operar como forma de embaralhar expectativas de *literalidade* – característica tradicionalmente atribuída a falas produzidas no campo político – e *não-literalidade* – na prática, uma espécie de salvo-conduto para produzir atos de fala violentos e ofensivos, que, quando questionados, podem ser minimizados sob a alegação de que seriam “apenas piadas”.

Para além de tais apontamentos, não obstante, consideramos pertinente, à guisa de considerações finais, levantar questionamentos que podem orientar pesquisas futuras a respeito das relações entre humor e conservadorismo político. Mais especificamente, chamamos a atenção para a necessidade de novos estudos sobre as especificidades de tais relações no caso de enunciadores do campo político identificados com a ultradireita que representam, nos termos de Chaloub (2024,

apud Pyl, 2024), uma espécie de *radicalização moral do liberalismo* – caso do autoproclamado “ex-coach” Pablo Marçal e do presidente argentino Javier Milei, para citar apenas dois exemplos.

Como anotação preliminar, observamos que, ao menos no caso de Marçal, tal tendência de aprofundamento do discurso (neo) liberal parece manter aproximações em relação tanto ao uso de códigos humorísticos socialmente disseminados, com destaque para o recurso ao *absurdo* e ao *deboche* como estratégias discursivas, quanto, de modo mais específico, à mobilização de valores e práticas em voga no campo humorístico contemporâneo, que se materializam, de modo particularmente evidente, em argumentos radicalizados em torno da compreensão liberal acerca da liberdade de expressão.

Projetando-se no cenário político a partir das eleições municipais de São Paulo em 2024, Pablo Marçal se posiciona no debate eleitoral conforme dinâmicas de interação e visibilidade próprias de redes sociais digitais. Como aponta a pesquisadora Regina Helena Alves da Silva⁸, Marçal carrega para o debate político o *ethos* de *coach* e empresário bem-sucedido que começou “do nada”, oferecendo a uma multidão de seguidores momentaneamente transmutados em eleitores, promessas de transformação e ascensão pessoal que prescindem das dinâmicas do campo político e da atuação do poder público.

Sob tal lógica, a postura debochada assumida por Marçal ao longo de toda a campanha parece estrategicamente direcionada à geração de conteúdos – “cortes”, “lacrações”, *memes* – para plataformas digitais, ao mesmo tempo em que, em sintonia com o (neo) liberalismo exacerbado que o orienta ideologicamente, desdenha, ao final e ao cabo, do próprio Estado Democrático de Direito.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2017.

BRASIL. Lei n.º 14.532, de 11 de janeiro de 2023. Altera a Lei nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989 (Lei do Crime Racial), e o Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 (Código Penal), para tipificar como crime de racismo a injúria racial, prever pena de suspensão de direito em caso de racismo praticado no contexto de atividade esportiva ou artística e prever pena para o racismo religioso e recreativo e para o praticado por funcionário público. Diário Oficial da União: Seção 1 – Extra B, Brasília, DF, ano 161, p. 1, 11 jan. 2023. Disponível em: <https://gov.br/web/dou/-/lei-n-14.532-de-11-de-janeiro-de-2023-457334843>. Acesso em: 07 out. 2024.

⁸ Conforme comentário apresentado pela pesquisadora no programa “Olhar Crítico”, exibido pela TV Horizonte em 14 de setembro de 2024. Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=NuIVtLN-Fk>. Acesso em: 20 out. 2024.

BRASIL, Ubiratan. 'Homofobia de Bolsonaro é da boca para fora', diz Regina Duarte. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 out. 2018. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/eleicoes,homofobia-de-bolsonaro-e-da-boca-para-fora-diz-regina-duarte,70002564696>. Acesso em: 19 out. 2024.

BRONZATI, Aline; REZENDE, Costança. Filho de Bolsonaro afirma em vídeo que para fechar STF basta 'um soldado e um cabo'. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 out. 2018. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/eleicoes,filho-de-bolsonaro-afirma-em-video-que-para-fechar-stf-basta-um-soldado-e-um-cabo,70002557183>. Acesso em: 19 out. 2024.

CABRAL, Nara Lya Simões Caetano Cabral. **Mobilizações discursivas da categoria “politicamente correto”**: um mapa dos sentidos que emergem no jornalismo. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

CASADEI, Eliza Bachega. Politização das máscaras: ressemiotizações da proteção facial entre ouvintes do Pânico (2020-2022). **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 22, n. 44, p. 229-240, set./dez. 2023.

CONGRESSO EM FOCO. Bolsonaro: “Quilombola não serve nem para procriar”. **Congresso em Foco**, Brasília, 05 abr. 2017. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/projeto-bula/reportagem/bolsonaro-quilombola-nao-serve-nem-para-procriar>. Acesso em: 07 out. 2024.

CORREIO BRAZILIENSE. Justiça retira stand-up de Leo Lins com piadas sobre escravidão do YouTube. **Correio Braziliense**, 18 mai. 2023. Disponível em: <https://correio braziliense.com.br/diversao-e-arte/2023/05/5095156-justica-retira-stand-up-de-leo-lins-com-piadas-sobre-escravidao-do-youtube.html>. Acesso em: 07 out. 2024.

DOUGLAS, Mary. **Implicit meanings**: selected essays in Anthropology. Londres; Nova York: Taylor & Francis, 1999.

ESTADO DE MINAS. Caso Léo Lins: ativistas rebatem ideia de que 'humor é humor'. **Estado de Minas**, 19 mai. 2023. Disponível em: https://em.com.br/app/noticia/nacional/2023/05/19/interna_nacional,1495789/caso-leo-lins-ativistas-rebatem-ideia-de-que-humor-e-humor.shtml. Acesso em: 07 out. 2024.

ESTADO DE MINAS. Ultraconservadores são expulsos de show de humor em SP. **Estado de Minas**, 09 mar. 2024. Disponível em: https://em.com.br/politica/2024/03/6816037-ultraconservadores-sao-expulsos-de-show-de-humor-em-sp.html#google_vignette. Acesso em: 27 jun. 2024.

FAIRCLOUGH, Norman. 'Political correctness': The politics of culture and language. *Discourse & Society*, London, v. 14, n. 1, p. 17-28, 2003.

FERREIRA, Yuri. VÍDEO: Extremistas de direita invadem show de comediantes mulheres e são expulsos. **Revista Forum**, 09 mar. 2024. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/brasil/2024/3/9/video-extremistas-de-direita-invadem-show-de-comediantes-mulheres-so-expulsos-155398.html>. Acesso em: 27 jun. 2024.

G1. Bailarina Thais Carla comemora condenação de humorista em processo por gordofobia: 'Lutem pelos direitos de vocês'. **G1**, 06 out. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2021/10/06/bailarina-thais-carla-comemora-condenacao-de-humorista-em-processo-por-gordofobia-lutem-pelos-direitos-de-voces.ghtml>. Acesso em: 10 out. 2024.

GAYER, Eduardo. Bolsonaro diz que oposição vista nas ruas é 'digna de dó' e ironiza 'presidenciáveis aglomerados'. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 set. 2021. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,bolsonaro-diz-que-oposicao-vista-nas-ruas-e-digna-de-do-e-ironiza-presidenciaveis-aglomerados,70003838773>. Acesso em: 15 out. 2024.

GODOY, Omar. Que o STF não os ouça: quem são os humoristas mais politicamente incorretos do Brasil. **Gazeta do Povo**, 02 set. 2023. Disponível em: <https://gazetadopovo.com.br/ideias/que-o-stf-nao-os-ouca-quem-sao-os-humoristas-mais-politicamente-incorretos-do-brasil>. Acesso em: 27 jun. 2024.

HALL, Stuart. "Some 'politically incorrect' pathways through PC". In: DUNANT, Sarah (ed.). **The war of the words: the political correctness debate**. London: Virago, 1994. p. 164-183.

MARTINS, Rafael Moro. Como a Gazeta do Povo, do Paraná, deu uma guinada à direita e virou porta-voz do Brasil de Bolsonaro. **Intercept Brasil**, 09 dez. 2018. Disponível em: <https://intercept.com.br/2018/12/09/gazeta-do-povo-guinada-direita-bolsonaro>. Acesso em: 27 jun. 2024.

MONDAL, Anshuman. **Islam and controversy: The politics of free speech after Rushdie**. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

NEVES, Pétersson. Leo Lins é demitido do SBT após fazer piada de criança com hidrocefalia. **UOL**, 04 jul. 2022. Disponível em: <https://uol.com.br/splash/noticias/2022/07/04/leo-lins-e-demitido-do-sbt.htm>. Acesso em: 10 out. 2024.

NORRIS, Pippa; INGLEHART, Ronald. **Cultural Backlash: Trump, Brexit and authoritarian populism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

NOSSA, Leonencio. Bolsonaro critica Abin e diz que 'brasileiro não tem capacidade de antecipar problemas'. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 04 jul. 2018. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/eleicoes,bolsonaro-critica-abin-e-diz-que-brasileiro-nao-tem-capacidade-de-antecipar-aos-problemas,70002386864>. Acesso em: 10 out. 2024.

O ESTADO DE S. PAULO. Fábio Porchat rebate críticas após sair em defesa de Léo Lins: 'enquanto não for crime, pode'. **O Estado de S. Paulo**, 18 mai. 2023. Disponível em: <https://estadao.com.br/emails/gente/fabio-porchat-sai-em-defesa-de-leo-lins-nao-consuma-essa-piada-nprec>. Acesso em: 07 out. 2024.

O ESTADO DE S. PAULO. Gregório Duvivier afirma que também quer a solidariedade de Bolsonaro. **Estadão**, São Paulo, 12 abr. 2019. Disponível em: <https://estadao.com.br/emails/gente/gregorio-duvivier-afirma-que-tambem-quer-a-solidariedade-de-bolsonaro>. Acesso em: 11 out. 2024.

OLIVEIRA, Bruna Silveira; MAIA, Rousiley Celi Moreira. Redes Bolsonaristas: ataque ao politicamente correto e conexões com o populismo autoritário. **Confluências** - Revista Interdisciplinar de Sociologia e Direito, v. 22, n. 3, p. 83-114, dez. 2020.

PAVAN, Ricardo. Representações identitárias na cultura midiática - o lugar do estereótipo na produção humorística. **Interações**, v. 21, n. 4, p. 753-764, 2020.

PYL, Bianca. Entrevista: "Pablo Marçal representa um movimento de radicalização moral do liberalismo". **The Intercept Brasil**, 01 out. 2024. Disponível em: <https://intercept.com.br/2024/10/01/pablo-marcal-radicalizacao-liberalismo>. Acesso em: 20 out. 2024.

RAMOS, Thaíse. Fabio Porchat assume que foi 'irresponsável' ao defender Leo Lins em polêmica: 'Errei'. **O Estado de S. Paulo**, 27 mai. 2023. Disponível em: <https://estadao.com.br/emails/gente/fabio-porchat-assume-que-foi-irresponsavel-ao-defender-leo-lins-em-polemica-nprec>. Acesso em: 07 out. 2024.

RACY, Sonia. Bolsonaro 'é um meme ambulante', diz cineasta 'de direita'. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 nov. 2019. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/direto-da-fonte/bolsonaro-e-um-meme-ambulante-diz-cineasta-de-direita>. Acesso em: 19 out. 2024.

RIBEIRO, Renato Janine. **A sociedade contra o social**: o alto custo da vida pública no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ROSSI, Marina. Os argumentos da juíza para condenar Bolsonaro por ofensa aos quilombolas. **El País Brasil**, São Paulo, 05 out. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/04/politica/1507147016_167469.html. Acesso em: 07 out. 2024.

ROXO, Elisângela; MAGENTA, Matheus. "Chamar de negão era circense", diz Didi. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 mar. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/32828-quotchamar-de-negao-era-circensequot-diz-didi.shtml>. Acesso em: 11 dez. 2023.

SALES, Angélica. Léo Lins está proibido de deixar SP por mais de 10 dias, decide Justiça. **Metrópoles**, 18 mai. 2023. Disponível em: <https://metropoles.com/sao-paulo/leo-lins-esta-proibido-de-deixar-sp-por-mais-de-10-dias-decide-justica>. Acesso em: 07 out. 2024.

SCABIN, Nara Lya Cabral. Duas capturas de uma categoria flutuante: a liberdade de expressão como ponto nodal de articulações discursivas no campo do humor. **Contemporânea**, v. 20, p. 71-89, 2022.

SCABIN, Nara Lya Cabral. Hegemonia e distinção em manifestações de humoristas brasileiros sobre liberdade de expressão. **Liinc em Revista**, v. 19, n. 2, e6654, 2023.

SCABIN, Nara Lya Cabral; PAGANOTTI, Ivan. Retórica política bolsonarista e o uso de humor ofensivo como estratégia de defesa. **Revista do Gelne**, v. 25, n. 1, p. e31995, 2023.

SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. **O fascismo da ambiguidade**: um ensaio conceitual. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2021.

SOARES, Luiz Eduardo. "Politicamente correto: o processo civilizador segue seu curso". In: PINTO, Paulo R., MAGNO, Cristina, SANTOS, Ernesto P., GUIMARÃES, Livia (Orgs.). **Filosofia analítica, pragmatismo e ciência**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 217-238.

SOLANO, Esther, Crise da democracia e extremismos de direita. **Análise**, v. 42, p. 1-29, 2018.

TAJES, Claudia. O Tio do Pavê vivia em paz no inconsciente coletivo até a chegada de Bolsonaro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 mar. 2020. Disponível em: <https://folha.uol.com.br/colunas/claudia-tajes/2020/03/em-defesa-do-tio-do-pave.shtml>. Acesso em: 19 out. 2024.

TIAGO SANTINELI. REACT - STAND UP DE HOMEM: TEM QUE ACABAR. **Youtube**, 15 abr. 2024. Disponível em: https://youtube.com/watch?v=_2aoLRfvzqo&t=205s. Acesso em: 27 jun. 2024.

WILSON, John K. **The myth of political correctness**: the conservative attack on higher education. [Durham]: Duke University Press, 1995.

ZAMIN, Angela. Jornalismo de referência: o conceito por trás da expressão. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 2, n. 3, p. 918-942, set./dez. 2014.

ZYLBERKAN, Mariana. As celebridades arrependidas pelo apoio a Bolsonaro. **Veja**, 16 ago. 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/politica/artistas-arrepentidos-bolsonaro-gentili-lobao>. Acesso em: 27 jun. 2024.

O INSÓLITO NACIONALISMO BRASILEIRO EM MEMES POLÍTICOS DE INTERNET DO BOLSONARISMO COM SUPERMAN E CAPITÃO AMÉRICA

Guilherme Sfredo Miorando¹

Resumo: Superman e Capitão América são os super-heróis nacionalistas dos Estados Unidos por excelência. Mas por que estão sendo utilizados pelo bolsonarismo associados a sentidos de nacionalidade brasileira? Este artigo tenta responder a esta questão por meio de uma análise de elementos nacionalistas dos Estados Unidos nestas figuras. Também são pensadas teorias que dão conta da conceituação e do uso dos memes políticos, muito presentes nos últimos pleitos. É discutido como o nacionalismo, o autoritarismo e o bolsonarismo se relacionam com os memes políticos de super-heróis para então analisar o conteúdo de dois memes, um deles com Jair Bolsonaro como Capitão América e outro, como Superman. Conclui-se que esta é uma estratégia comum da extrema-direita, relacionada com uma noção de apagamento de fronteiras semióticas e de hipercomunicação, prática comum dos tempos neoliberais e plataformizados.

Palavras-chave: super-heróis; bolsonarismo; nacionalismo; memes; política.

THE UNUSUAL BRAZILIAN NATIONALISM IN POLITICAL INTERNET MEMES OF BOLSONARISM WITH SUPERMAN AND CAPTAIN AMERICA

Abstract: Superman and Captain America are the quintessential nationalist superheroes of the United States. But why are they being used by Bolsonaro supporters to associate them with Brazilian nationality? This article attempts to answer this question by analyzing the nationalist elements of the United States in these figures. Theories that account for the conceptualization and use of political memes, which have been very present in recent elections, are also considered. The article discusses how nationalism, authoritarianism, and Bolsonaro supporters relate to political superhero memes, and then analyzes the content of two memes, one with Jair Bolsonaro as Captain America and the other with Superman. The article concludes that this is a common strategy of the far right, related to a notion of erasing semiotic boundaries and hypercommunication, a common practice in neoliberal and platformized times.

Keywords: superheroes; bolsonarism; nationalism; memes; politics.

Desde sua origem nos anos 1930, passando por sua reinvenção nos anos 1950 e 1960, as bases das histórias dos super-heróis sempre se dividiram entre temas de uma pseudociência e temas mágicos e sobrenaturais (Gresh; Weinberg, 2005). O insólito nos super-heróis, portanto, sempre

¹ Realiza estágio pós-doutoral em Ciências Humanas na Universidade Federal de Santa Catarina. Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Mestre em Memória Social e Bens Culturais pela Universidade LaSalle. Especialista em Histórias em Quadrinhos pelas Faculdades EST. Especialista em Imagem Publicitária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Bacharel em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faz parte da diretoria da Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial (ASPAS) e é membro-fundador da International Society for Superheroes Studies.

esteve presente, unindo preceitos de aventura, ficção científica e fantasia como subgêneros ou temáticas relacionadas a essas produções midiáticas que vão desde seu suporte original, as histórias em quadrinhos, até chegarem aos atuais memes de internet, produzidos com as mais diversas fontes de imagens.

Contudo, mais insólito que as temáticas e tramas das narrativas dos super-heróis, que juraram proteger os fracos e oprimidos, é sua utilização massiva pela extrema direita mundial. Entre algumas das agendas dessa inclinação política está justamente a perseguição aos fracos e oprimidos e erradicação daqueles que são diferentes e, portanto, considerados minorias, sejam elas sociais, sexuais, políticas ou demais classificações. Causa espanto que corpos e uniformes de personagens super-heróicos desenvolvidos por artistas com inclinações progressistas estampem a face de políticos autoritários, quando se realiza uma pesquisa rápida no Google Images justapondo o nome dessas autoridades e o de super-heróis.

Além disso, em uma camada extra de singularidade e atipicidade, é mais excêntrico ainda refletir que super-heróis como o Superman e o Capitão América, alguns dos mais utilizados combinados ao rosto de autoridades de extrema direita, sejam símbolos dos Estados Unidos. Isso porque, quase que de forma total, esses políticos possuem um discurso nacionalista e, mais que isso, “anti-globalista”, para usar um termo da direita radical. Ao mesmo tempo que se opõem a minorias reivindicando um espaço nacional “puro”, esses homens públicos se alinham a doutrinas e ideologias que não são originárias de seu espaço nacional, mas que, por outro lado, se alinham a um pensamento supremacista e de dominação.

Neste artigo, pretendo analisar esse insólito fenômeno de apropriação dos sentidos dos super-heróis pela extrema direita, analisando dois memes de internet usados pelo bolsonarismo. O primeiro deles utiliza uma imagem do Capitão América calcada no famoso cartaz “I Want You” de J. M. Flag, símbolo do exército estadunidense, mas com mudança de cores e com o rosto do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro. O outro meme traz um Bolsonaro vestido como um Superman anti-comunista, também com cores alteradas. Antes dessa análise contextualizo o surgimento, origens e outras relações culturais estabelecidas pelos personagens Superman e Capitão América como símbolos nacionalistas dos Estados Unidos. Em seguida, trago conceitos de memes, em especial os de internet, e como estes artefatos são utilizados com fins políticos. Sigo traçando relações entre nacionalismo e bolsonarismo, para então desenvolver uma análise descritiva do conteúdo dos memes e partir para as considerações finais deste artigo.

Superman e Capitão América: dois super-heróis nacionalistas por excelência

O contexto sociocultural da década de 1930 nos Estados Unidos, em que os super-heróis surgiram, a começar pelo Superman, é moldado pelas consequências do crash da bolsa de valores de Nova York em 1929, sobretudo devido à grande depressão econômica. Na Europa, Adolf Hitler e o partido nazista estavam em ascensão, bem como a perseguição aos judeus daquele continente. O entretenimento começava a envolver uma cultura de massa com a popularização do cinema e do rádio.

O Superman foi criado por dois garotos de etnia judaica de Cleveland, Ohio, nos Estados Unidos, chamados Jerry Siegel e Joe Shuster. Os primeiros trabalhos publicados de Siegel e Shuster são histórias em quadrinhos de personagens com temática de capa e espada e inspiração sobrenatural publicados pela National Allied Publishing. A editora logo lançaria a revista *Detective Comics* (a revista que deu nome à editora *DC Comics*), cujo primeiro número traria outra criação dos dois, o detetive Slam Bradley. Quando a National muda de dono, seus editores lançam o Superman em setembro de 1938, no primeiríssimo número da revista *Action Comics*. Pelo conteúdo do primeiro número de *Action Comics* e pelos direitos do personagem, Siegel e Shuster recebem um cheque de apenas cento e trinta dólares.

O Superman, consagrado o primeiro super-herói, é considerado também o primeiro super-herói nacionalista (Curtis, 2016) pela sua associação com a defesa do chamado “modo de vida americano” e os elementos correlatos do messianismo e da doutrina do Destino Manifesto. Para Jason Dittmer (2013, p. 7, tradução do autor), o super-herói nacionalista faz parte de uma narrativa em que “o herói explicitamente se identifica como representante e defensor de um estado-nação específico, muitas vezes através de seu nome, uniforme ou missão”. Para este autor, existe uma linha tênue que separa o Superman do Capitão América no que tange ao nacionalismo. Enquanto o primeiro luta pelo povo estadunidense mais do que pela América como uma ideia abstrata, o segundo é a incorporação do sonho estadunidense.

De toda forma, para Dittmer (2013), o super-herói nacionalista possui um fardo que os outros não carregam: encarnar o estado-nação. O autor acredita que os super-heróis são co-constituintes e não resultantes do discurso do excepcionalismo estadunidense. O excepcionalismo estadunidense é a ideia de que os Estados Unidos são diferentes dos outros países por causa do seu desenvolvimento histórico, suas experiências fronteiriças ou apenas por causa de sua função na ordem internacional.

Apesar de o Superman merecer um grande destaque por seu pioneirismo, o super-herói nacionalista por excelência se tornou o Capitão América, que apareceu pela primeira vez na revista *Captain America Comics #1*, de dezembro de 1941, desferindo um soco na cara de Adolf Hitler. Nesta

época, os Estados Unidos ainda estavam em paz e o Superman não possuía ligações com a guerra que acontecia na Europa.

Utilizando a categoria da soberania, Neal Curtis (2016) define o Superman e o Capitão América como os personagens de maior autoridade nos universos *DC Comics* e *Marvel Comics*, respectivamente. O autor define o poder soberano, inerente aos super-heróis, como aquela vontade que decide quem pertence a uma comunidade política sob a proteção da lei e aqueles cuja existência não deve ser levada em consideração e que não são alcançados pela lei. Essa prática de exclusão seria uma forma de disciplinar essa comunidade em prol de um “bem coletivo”. Para ele, os super-heróis são a representação da manutenção do poder feito visível. O Superman carrega uma aura de divindade, de soberania absolutista, enquanto o Capitão América traz à tona a visão moderna de soberania imanente da vontade do povo.

Eles representam a continuidade desse momento superexecutivo, quasi-teológico, transcendente que persiste nas modernas concepções de soberania e seus pressupostos de legitimidade, é essa transcendência que dá a eles a maior autoridade. É um poder que nenhuma mutação física, transformação química ou melhoria tecnológica pode alcançar, e ainda assim é o elemento “invisível” que precisa compor todo super-herói, em graus variados (Curtis, 2016, p. 14).

Curtis (2016) expõe que, se a legitimidade do Superman vem de um comprometimento com um futuro em aberto, a referente ao Capitão América se desenvolve a partir da defesa das origens. Para Christian Steinmetz (2009, p. 191), “os mitos dos quadrinhos estão continuamente no processo de performar uma manutenção das fronteiras do espaço nacional imaginário”, por essa razão são úteis para entender o patriotismo. Curtis (2016) destaca que o surgimento dos primeiros super-heróis tem a ver com uma cultura preocupada com temas como o patrimônio físico e racial do povo estadunidense, como é explicitado na história de origem do Capitão América, um experimento de eugenia, feito pelos Estados Unidos.

O corpo do super-herói nacionalista é um espetáculo; o uso de trajes e máscaras apenas enfatiza que o corpo é uma visão a ser contemplada (mesmo que não totalmente compreendida). Sempre altamente visíveis, mas com sua raça geralmente considerada tácita e indigna de atenção, os corpos dos super-heróis nacionalistas são constitutivos de um amplo (e racializado) corpo político com o qual estão alinhados. (DITTMER, 2013, p. 47, tradução do autor).

Para Dittmer (2013), tanto a construção narrativa e dos super-heróis quanto a identidade de uma nação são desenvolvidas por meio de projetos diversos, de muitos autores, gerando uma expansão exponencial de seu conjunto de narrativas. Essas narrativas também possuem seus policiais de fronteira, exércitos de fãs que investem pesadamente na continuidade dessas histórias. Para o autor, o corpo do super-herói nacionalista comprime a diversidade da nação na representação

de um corpo de gênero e raça específicos. Esse tipo de representação, seja daqueles que são definidos como aliados, como aqueles que são tidos como ameaças, toma a forma de técnicas visuais que marcam o que pertence a “nós” e o que pertence a “eles”, como muitas capas dos comic books da Segunda Guerra Mundial faziam.

Memes políticos da internet

Segundo Richard Brodie (2009, p. 27), um meme é “a unidade básica de transmissão ou imitação cultural” e a memética é “o estudo do funcionamento dos memes: como eles interagem, como se multiplicam e evoluem”. No livro *O gene egoísta*, o biólogo Richard Dawkins (2007) cunhou o termo meme, como um neologismo entre as palavras mimesis e gene. Em sua teoria, ele definiu que memes estão para a cultura como os genes estão para o organismo. Ou seja, eles servem como replicadores de uma forma de ideia que se espalha pela cultura, por meio da imitação. Na definição de Susan Blackmore (1999), uma das mais aguerridas defensoras dos memes, este fenômeno pode ser descrito como instruções para comportamentos que são armazenados no cérebro e que são replicados por imitação, criando assim, padrões de comportamento.

Limor Shifman observa que os memes não são “unidades discretas isoladas”, mas “blocos construídos de culturas complexas, entrelaçando e interagindo uns com outros” (Shifman, 2013, p. 189, tradução do autor). A autora também destaca que os memes são considerados frequentemente como peças prosaicas das culturas populares, quando considerados como resultado da digitalização e da plataformização, tendo desempenhado e continuam a desempenhar um grande papel nos eventos definidores do século XXI. Nakamura (2014) destaca que os memes se destacam pela utilização de um forte sentido de paródia, mas também por sua estereotipia regressiva.

Limor Shifman (2013, p. 41, tradução do autor) define os memes da internet como “a) um grupo de itens digitais dividindo características comuns de conteúdo, forma, e/ou instância, que b) foram criados conscientes uns dos outros, e c) estiveram circulando, sendo imitados e/ou transformados através da Internet por muitos usuários”. Assim, entendo que as imagens que compõem o *corpus* deste trabalho podem ser classificadas como memes da internet, mas existem outras acepções para estas peças que devem ser verificadas antes de tomarmos o conceito de memes da internet como orientador desta pesquisa.

Para Viktor Chagas (2020, p. 276), “a propaganda política pode ser interpretada como um meme se e quando produzida com finalidade específica de gerar grande repercussão junto ao público através de uma mensagem e/ou um formato que facilite a sua reprodução”. Segundo Chagas (2020, p. 260), “algumas imagens são capazes de sintetizar/personificar um conjunto de referências

sobre os políticos ou o cenário da política e, de certo modo, recuperam as teses sobre o teatro político e a política de opinião”. Esses estereótipos ajudam a simplificar a política, mas também a tornar os debates nesses espaços digitais mais rasos. Chagas (2020) cita como exemplos o sapo barbudo, a Dilma bolada, os coxinhas e as feminazis. Para o direcionamento desta pesquisa, os super-heróis bolsonaristas, o mito e as imagens de masculinidade dominante associadas a Bolsonaro e seus asseclas seriam exemplos dessas imagens através de memes.

Assim, ao utilizar a estratégia comunicacional da memética aliada à representação das imagens de culto dos super-heróis, o bolsonarismo está de posse de um poderoso aparato para disseminar suas ideias. Os memes em geral e em particular os do bolsonarismo desconstroem uma crença em uma cultura ideal. Como o bolsonarismo se coloca como antissistema, utilizar os memes para desarticular esse sistema, principalmente o político, através de uma estética grosseira, vai ao encontro de suas ideias e crenças.

Nos memes, essa desconstrução está no dismantelamento da sisudez das imagens jornalísticas, na dessacralização da aura artística das obras de arte, na releitura esteticamente grosseira das produções profissionais do cinema e da TV, bem como das imagens amadoras cotidianas, que apesar de não serem sequer obras artísticas, muito menos parte de um ideal cultural, entram no jogo das recriações, possíveis pela linguagem do meme (Horta, 2015, p. 164).

Além disso, precisamos levar em conta que no Brasil os memes estão associados a essa desconstrução da política, estetizando-a, tornando-a mais palatável para camadas de base da população, geralmente pelo uso do humor ou de elementos da cultura pop, como é o caso das associações do bolsonarismo com os super-heróis. Uma das figuras cruciais para o sucesso de Jair Bolsonaro nas eleições de 2018 foi seu filho 02, Carlos Bolsonaro. No livro escrito pelo filho 03, Eduardo Bolsonaro, são reiteradas as vezes em que Carlos é considerado mentor intelectual das redes sociais de seu pai e responsável por uma campanha pouco custosa em termos monetários. Eduardo também ressalta o clima de “zoeira” presente nas redes sociais que ajudaram a catapultar a fama de seu pai, como a página de Facebook *Bolsonaro Zuero*. Para ele, com “a massificação das redes sociais, o ‘brasileiro comum’ descobriu que Jair Bolsonaro era o líder pelo qual ele esperava fazia décadas” (Bolsonaro; Mendes, 2022, p. 185).

É nesse contexto que surgem os memes que retratam os super-heróis do bolsonarismo. Se mostram antissistêmicos ao colocarem o azarão nas eleições como uma força capaz de conquistar o Brasil, mas não de forma irônica e sim para suprir a necessidade de subversão de poder que emana das classes menos favorecidas. Dão a impressão que ao povo que não tem fala sobrou apenas a zoeira de reagir massivamente nas eleições, como o caso da eleição do cantor e palhaço Tiririca a

deputado federal em 2010, com 1,3 milhão de eleitores, o número mais expressivo do país. A lógica da subversão, responsável pela eleição de Bolsonaro e de suas ideias e crenças, também foi uma das alavancas para a eleição de Donald Trump nos Estados Unidos e de diversos representantes da direita alternativa ao redor do mundo após a crise econômica de 2008. Chagas (2020, p. 263) define os memes políticos, de forma abrangente, como:

Fórmulas discursivas ou artefatos culturais que, a partir de uma interação com seus congêneres, e através de um processo de circulação em diferentes redes sociais, são capazes de despertar ou demonstrar o engajamento político do sujeito, ou ainda o socializar com o debate público, através de uma linguagem metafórica e orientada à construção de um enredo ou enquadramento próprios que fazem uso, muitas vezes, de referências da cultura popular.

Por essa definição, esses memes não necessariamente precisam ser propaganda negativa, que desabona os adversários, mas também como campanhas que destacam as virtudes de um político apelando à razão e à emoção. Boa parte do uso de super-heróis no bolsonarismo serve para sublinhar características positivas e masculinas relacionadas aos políticos, com poucas, mas ainda assim presentes, formas de difamar seus adversários.

Como ferramenta e elemento da construção dos memes, a cultura pop está aliada a eles para estabelecer uma discussão política. Por fazer parte do cotidiano das pessoas e de suas identidades culturais, a cultura pop torna as complexas e impenetráveis discussões da política mais palatáveis para o público em geral (Shifman, 2013). A cultura *pop* acaba servindo como plataforma lúdica para discutir política, que produz engajamento na forma de comunicarmos nossas ideias, crenças e valores uns com os outros, para a construção social de poder através de um sistema de governo, que é uma das definições de política. Ao mesmo tempo, os memes relacionados à política também servem a um processo de despolitização, em que a crítica e a política são deixadas de lado pela pura diversão e pela zoeira que nunca acaba. Essa premissa vai ao encontro do posicionamento antissistema e antipolítico de Jair Bolsonaro.

Para além da discussão da despolitização, Shifman (2013) coloca que os memes de fundo político têm evoluído para se tornarem mais visuais que seus predecessores. Essa é uma mudança que, a partir do ponto de vista dos memes, deixa esses artefatos culturais mais fáceis de serem replicadas, utilizadas e espalhadas. Por outro lado, a autora acredita que a polissemia das imagens deixa aberta múltiplas possibilidades de leitura, evocando interpretações contrastantes. Isso está implicado no caso dos super-heróis do bolsonarismo quando essas imagens são utilizadas ou pela direita ou pela esquerda, ampliando suas possibilidades de interpretação. A própria associação com os super-heróis e seus sentidos e significados deixaria a mensagem mais ambígua e complexa.

Nacionalismo, autoritarismo e bolsonarismo

Em seu ensaio sobre o nacionalismo, George Orwell (2022) acredita que essa mentalidade difere do patriotismo. Patriotismo é entendido pelo autor como uma devoção a um determinado lugar e um determinado modo de vida, considerado pelo patriota o melhor do mundo, mas que não é imposto aos demais. É defensivo em termos militares e culturais. Já o nacionalismo, para Orwell, não pode ser dividido do desejo de poder, já que todo nacionalista deseja obter mais poder e prestígio, que vai além de si mesmo, mas para a nação ou unidade de grupo ao qual decidiu se identificar com. Trata-se de uma mentalidade que reflete basicamente em termos de comparação e competição. O nacionalista não deseja se aliar ao lado mais forte da contenda, mas ao ter escolhido seu lado, se convence de que esse é o mais forte e pelo qual lutará mesmo com fatos sendo apontados esmagadoramente contra essa pessoa. “O nacionalismo é a sede de poder temperada pelo autoengano. Todo nacionalista é capaz da mais flagrante desonestidade, mas tem também - pois pensa servir a algo maior do que ele próprio - a certeza inabalável de estar correto” (Orwell, 2022, p. 118).

A dualidade “bem” e “mal” do populismo e do fascismo, tende a classificar como “nós” a si mesmo e seus superiores e como “eles”, seus inferiores. Uma divisão semelhante ao “povo” e as “elites” do populismo ou dos “culpados” e “vítimas”, e por conseguinte, “super-heróis/mocinhos” e “super vilões/bandidos”. Ainda,

O autoritarismo atrai pessoas que não conseguem tolerar a complexidade: não há nada intrinsecamente “de esquerda” ou “de direita” nesse instinto. Ele é antipluralista. Suspeita de pessoas com ideias diferentes. É alérgico a debates ferozes. [...] Trata-se de um estado mental, não de um conjunto de ideias (Applebaum, 2020, p. 20).

O bolsonarismo, mais que um movimento político, é uma mentalidade. De acordo com teorias de Fromm e Adorno, Vilma Rosa (2020, p. 13) acrescenta a isso “manifestações de agressividade à oposição, censura às opiniões, controle do pensamento e emprego de métodos agressivos de controle político e social” para conceituar o autoritarismo. Todas essas, são definições que podemos encontrar no governo de Jair Bolsonaro. A autora também diferencia o totalitarismo, como ideologia, do autoritarismo, como mentalidade. Considera que o indivíduo autoritário é submisso àqueles que acredita serem superiores a ele, mas dominador sobre aqueles que julga inferiores a si.

A ascensão da extrema direita no mundo também se apoia na conjugação das forças opostas e combinadas da neofilia e neofobia. Da mesma forma, o bolsonarismo pode ser analisado como um meme, na acepção original do termo. Afinal, as disputas eleitorais ao redor do globo têm

se propagado na arena digital através de um conflito de ideias. Por exemplo, na reeleição de Barack Obama, nos Estados Unidos, alguns estudiosos e jornalistas acabaram batizando o pleito como “a eleição dos memes” (Jurgenson, 2012; Jeffries, 2012).

Adrienne Jeffries (2012) salientou que em 2012 a produção de memes durante os debates presidenciais através de GIFs no Twitter/X ou no Tumblr aumentou consideravelmente comparado com eventos semelhantes anteriores. Ela destaca que as gafes dos políticos são um terreno fértil para o florescimento de memes. Os debates presidenciais e as eleições brasileiras também foram geradores de memes que são repetidos até hoje. Posso elencar como exemplos a bola de papel que atingiu José Serra em 2010; o meme “Quero” do candidato do Partido Verde, Eduardo Jorge, em 2014; a pronúncia carioca do candidato Cabo Daciolo falando “Glória a Deux!” em 2018; e Lula falando “Não quero ficar perto de você!” para Bolsonaro, no debate final de 2022.

Jurgenson (2012) considera que as campanhas políticas não conseguem produzir memes, mas conseguem reagir a eles, reforçando aqueles que são favoráveis a seus candidatos. Acabam injetando alguma autenticidade em um processo exagerado e socialmente desgastado. Dessa forma, para o sociólogo, a “eleição dos memes” apresentou um embate entre as campanhas presidenciais e a grande mídia contra as plataformas digitais, provocando uma reação catártica em resposta a um sistema político que faz com que o povo se sinta desimportante. Os memes, portanto, parecem para aqueles que os utilizam uma forma de engajamento político mais potente que o voto, ou ainda uma forma mais participativa de fazer parte da cidadania.

George Orwell (2022) elenca três elementos essenciais ao nacionalismo, que seriam (a) *a obsessão*: quando nenhum nacionalista pensa, fala ou escreve que não seja sobre a superioridade do poder do seu grupo; (b) *a instabilidade*: para obter resultados que corroborem a superioridade de seu grupo, os nacionalistas estão dispostos a transferir suas lealdades. “O que se mantém constante no nacionalista é o estado mental: o objeto de seus sentimentos é mutável e pode ser imaginário” (Orwell, 2022, p.125). O nacionalismo muda seus bodes expiatórios em direção de uma salvação sem mudar a conduta daqueles que aderem a esse movimento; e (c) *a indiferença pela realidade*: em que o negacionismo está presente, pois os nacionalistas não são capazes de enxergar a semelhança entre fatos em comum. “No pensamento nacionalista há fatos que são ao mesmo tempo verídicos e inverídicos, conhecidos e desconhecidos” (Orwell, 2022, p. 127).

Essa é a razão pela qual na mentalidade nacionalista e, por extensão, na mentalidade bolsonarista a fantasia e ficção são tão fáceis de serem misturadas e se adicionam à realidade tão bem. Os super-heróis e os memes se tornam elementos tão palpáveis para serem usados pelo bolsonarismo como qualquer fato jornalístico ou dados científicos, uma vez que o nacionalista se

interessa mais pela reputação de figuras relacionadas ao seu grupo, sejam elas da política ou da cultura pop, do que com o que acontece no mundo real. “O que ele quer sentir que sua unidade está prevalecendo sobre alguma outra unidade, o que é mais fácil desqualificando o adversário do que examinando os fatos para ver se lhe servem de base” (Orwell, 2022, p. 129).

Dan Hassler-Forest (2012) traz à tona que a história de origem do Superman se relaciona com a restauração de estruturas patriarcais, como o messianismo, o nacionalismo e os valores familiares, por exemplo, e até mesmo a determinados valores neoliberais, um modelo de trama de origem que foi larga e rapidamente copiado em diversas produções. O Superman também foi um símbolo da restauração da masculinidade perdida no período da Grande Depressão nos Estados Unidos, se tornado um estereótipo da verdadeira masculinidade.

Mosse (1985) acredita que o processo de formação de estereótipos da masculinidade concedeu a cada homem todos os atributos do grupo ao qual pertence, de forma que todos os homens deveriam estar de acordo com uma masculinidade ideal. Foi através do fator compensatório e de identificação que o Superman trouxe para a masculinidade hegemônica estadunidense do entreguerras, projetando seu poderio e influenciando os homens dos Estados Unidos também durante a Segunda Guerra Mundial. Portanto, o Superman serve à cultura estadunidense como um projeto de nação.

O nacionalismo “absorvia e sancionava os costumes e a moral da classe média e desempenhou um papel crucial na difusão da respeitabilidade para todas as classes da população, por mais que essas classes se odiassem e desprezassem umas às outras” (MOSSE, 1985, p. 9). Ademais, “a masculinidade era invocada para salvaguardar a ordem existente contra os perigos da modernidade. [...] Além disso, a masculinidade simbolizava a vitalidade espiritual e material da nação” (Mosse, 1985, p. 23).

Lawrence e Jewett (2002) entendem que os desenvolvimentos de fantasias sobre o presidente de uma nação ser uma espécie de super-herói violento é um fenômeno do final do século XX. Filmes de Hollywood como *Força Aérea Um* (1997) e *Independence Day* (1996) são exemplos de narrativas que colocam o presidente de uma nação, no caso, os Estados Unidos, como um tipo de super-herói. Esse tipo de produção cinematográfica faz com que jovens votantes sejam encorajados a pensar o mundo de uma forma mais simples, que demanda um líder com instintos viscerais, com fisicalidade, sem levar em consideração que um cargo executivo demanda muito mais complexidade. “O comportamento dos heróis masculinos é tipicamente fascista, a despeito de todos os clamores para salvar a democracia” (Lawrence; Jewett, 2002, p. 351).

Análise descritiva dos memes

Em geral, nos memes em que Bolsonaro aparece como Superman ou como Capitão América, a cor vermelha, presente na bandeira dos Estados Unidos, mas também associada ao comunismo e ao PT, é muitas vezes substituída por verde e/ou amarelo. Ocorrem ainda outras alterações, como se pode verificar na Figura 1, abaixo. Um “B” de Bolsonaro e de Brasil na testa do Capitão América, onde tradicionalmente temos um “A”, de América. O escudo do personagem, outro emblema relacionado com a bandeira estadunidense é trocado por um que lembre a bandeira do Brasil ou que contenha o brasão da República, ou ainda das Forças Armadas. O Superman Bolsonaro também tem seu símbolo do peito, o “S”, trocado, por algo que remeta ao Brasil ou à luta contra o comunismo. Se por um lado o Capitão América ostenta nacionalismo e poder, emanando sentido para fora do país, por outro, o Superman serve mais para marcar sua diferença e sua luta contra comunistas, petistas, contra a grande mídia tradicional e a corrupção política, reverberando seus sentido para dentro do país.

Figura 1 - Memes com Bolsonaro como Capitão América e Superman



Fonte: montagem a partir do inventário do autor.

Essas imagens seguem uma tendência de normalizar discursos hipermasculinos, como os de Donald Trump. Outro político que está associado com a tática do exagero da masculinidade em memes é Vladimir Putin, presente em imagens que evocam militarismo e imperialismo acima de tudo. “Tanto Trump como Putin são retratados como corpos masculinos de elite e glorificados em imagens da Internet. O tema do imperialismo assume uma posição de destaque nos memes que retratam Putin e Trump” (Lamerichs *et al.*, 2018).

No caso de Jair Bolsonaro, contudo, a posição em que se encontra em relação ao cenário mundial é subserviente a estas duas antigas grandes potências mundiais e aos seus líderes de extrema direita, Trump e Putin. Isso fica claro também nos memes. Bolsonaro aparece em uma sequência de memes prestando continência aos símbolos dos Estados Unidos, incluindo aí, super-heróis, como demonstrado na figura 2. Percebe-se que nesta sequência de memes é acionada o escárnio, uma vez que os super-heróis utilizados nos memes são uma versão “subdesenvolvida”, relacionada com a América Latina. No primeiro caso, temos integrantes da Carreta Furacão², e no segundo os super-heróis Chapolin Colorado e Tio Sam, da série mexicana. Apenas as criaturas calcadas nos Estados Unidos são dignas de reverência por parte de Bolsonaro, enquanto as de origem brasileira e mexicana não devem ser levadas em conta.

Figura 2 - Série de memes com Bolsonaro prestando continência a símbolos estadunidenses



Fonte: montagem do autor a partir do inventário.

Nesta análise trago dois memes que considero os mais ilustrativos sobre a utilização de super-heróis pelo bolsonarismo, por meio do Superman e do Capitão América. A associação do Superman a figuras públicas, sem intenções de ironizá-las, está geralmente direcionada para a veiculação de sentidos de força, liderança, retidão moral e firmeza, entre outros significados relacionados à masculinidade dominante e à virilidade. Já o Capitão América se relaciona a todos esses motivos, e ainda àqueles que envolvem o patriotismo, o ufanismo e o nacionalismo. Para identificar cada figura, atribuí a elas um título, que é registrado na legenda entre aspas.

² Carreta Furacão é um "trenzinho da alegria" que se tornou largamente conhecido no Brasil. Criado em Ribeirão Preto, no estado de São Paulo, seus integrantes personificam figuras populares dos quadrinhos e da TV. O nome do grupo é baseado em uma música do Fofão, apresentador infantil muito popular nos anos 1980 no Brasil.

Figura 3 – “Capitão Bolsonaro wants you”

Fonte: Google Images.

Em termos descritivos, o que chama atenção na imagem de imediato é o logotipo da campanha presidencial de Jair Bolsonaro em 2018. Associado aos elementos imagéticos que remetem ao cartaz do Tio Sam, visto anteriormente, cria um sentido de convocatória para os possíveis eleitores do então candidato.

Em contraste com a Figura 4, abaixo, pode-se perceber um remix de diversas camadas: o cartaz do Tio Sam usado pelo Capitão América e este pelo Capitão Bolsonaro, com a troca do sentido de nacionalidade por meio do uso das cores da bandeira nacional brasileira no lugar da dos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, os sentidos bélicos são acionados, uma vez que se trata de um personagem que possui a mesma patente militar de Jair Bolsonaro, capitão. O escudo acaba remetendo à bandeira Provisória da República Brasileira, de 1889, calcada no pendão dos Estados Unidos e representativa de um projeto oligárquico de sociedade. O rosto com um sorriso canastrão do ator Chris Evans, intérprete de Steve Rogers no cinema, é substituído por um rosto amigável, quase uma gargalhada de Jair Bolsonaro.

Figura 4 – “Captain America wants you”



Fonte: Google Images.

O meme ocupa um espaço de representação como um cartaz de campanha política ou um santinho, porém elaborado extraoficialmente na campanha por entusiastas do então candidato Bolsonaro. Pensando no contexto das eleições, ele serve para evangelizar o público eleitor, espalhando a palavra e a necessidade de apoio à campanha do então candidato Jair Bolsonaro. A peça tem ainda a função de gerar coesão no grupo de apoio ao fazer convergir representações do candidato e de sua campanha em um imaginário que, sem conteúdo suficiente, adquire significados pela emulação de projetos e símbolos externos.

A mimetização de elementos estadunidenses também associa à peça sentidos ligados ao espectro masculino com que este país costuma se representar: estabilidade, força, imperialismo, expansão de fronteiras, belicismo. Vale expor que esses conteúdos ajudarão na replicação desta mídia em espaços que buscam apoio ou apoiam a campanha de Bolsonaro, como as plataformas digitais do WhatsApp, Telegram, Facebook e X (antigo Twitter). Desta forma, a peça parece assumir que o Brasil pode se tornar tão bom quanto os Estados Unidos se estiver sob o controle de Bolsonaro, mas isso só será concretizado se você, fruidor do meme, não apenas aceitar essa chamada como também compartilhar ela com outras pessoas. Isso será possível com a união do militarismo, do nacionalismo e da associação desse nacionalismo com a subserviência ao poderio estadunidense, do qual a peça empresta sentido.

Dando continuidade a ideários sobre o poder, o meme leva a pensar o homem branco, heterossexual, poderoso e de idade avançada, alinhado com o capitalismo e os ideais estadunidenses como aqueles dignos de confiança e de engajamento. A análise dessas ideias e crenças expõe fundamentos do desejo de manutenção do poder nas mãos de pessoas com esses atributos, reforçada pela indústria cultural e pela cultura pop, bem como pela representação majoritária dos super-heróis na mídia. Além disso, apresenta indícios de planos de cooptação de grupos sociais que se submetem a ideias de superioridade e de verticalidade do poder. Esta peça se coaduna com uma versão de mundo em que existe uma guerra entre nós e eles e que, para vencê-la, é preciso estar do lado certo; no caso, o defendido na imagem com todos os seus indissociáveis elementos.

Por sua vez, na imagem abaixo, vemos outro meme retratando Jair Bolsonaro, desta vez decalcado sobre uma imagem desenhada do Superman. Como exposto anteriormente, assim como em outros memes, a cor vermelha foi substituída por outras. “Nossa bandeira jamais será vermelha!” é um jargão comum em diversas manifestações bolsonaristas. Além disso, o símbolo do “S” do Superman, que, em suas narrativas, significa “esperança” em kryptoniano, é substituído por um símbolo de proibido gravado sobre a insígnia do socialismo, a foice e o martelo cruzados, significando o poder do proletariado pela associação entre trabalhadores rurais e urbanos. É somente nesse símbolo que o vermelho é utilizado, para ressaltar o perigo e a proibição ao poder do proletariado. Inadvertidamente, a imagem memética passa a ideia de que o poder deve, então, se concentrar nas elites e não no povo, uma vez que a foice e o martelo dos trabalhadores (socialistas ou não) está reprimida com a proibição. Nessa imagem, o rosto de Bolsonaro está sério, quase enraivecido, outra forma de mostrar a determinação de um homem com uma missão, embalado na roupagem do Superman e do sistema de crenças dos Estados Unidos, que, não por acaso, sempre se colocou como uma nação anticomunista.

Figura 5 – “Super-Bolsonaro anticomunista”

Fonte: Google Images.

Essa é uma das imagens de super-heróis associados ao bolsonarismo mais replicadas na internet. Foi, inclusive, utilizada em festas de aniversário (ver Figura 6, abaixo) de crianças e adultos. Essa utilização revela a dimensão lúdica relacionada ao bolsonarismo, uma dimensão que transita entre o escárnio e elementos da formação política brasileira como o personalismo idólatra e salvacionista ligado ao mandonismo. O símbolo anticomunista pode ser um dos indícios mais fortes encontrados nessa análise, uma vez que demarca as fronteiras de forma explícita. Estabelece um terreno semiótico onde pessoas alinhadas com o comunismo ou o socialismo não são permitidas e, caso tentem se inserir, serão punidas por meio da força de vigilância representada pelos super-heróis.

60

Figura 6 – Festa de aniversário temática de Super-Bolsonaro

Fonte: Google Images.

Em ambos os memes, percebe-se a aplicação do rosto sobre um corpo que não lhe corresponde. Tanto o rosto quanto o corpo são formas que permitem a individualização do ser humano criando fronteiras entre o próprio e o alheio. Ao atribuir ao rosto de Bolsonaro o corpo dos super-heróis, são-lhe incorporadas suas características, numa via de mão dupla por onde se transmite sentidos.

Considerações Finais

Com base nas análises e teorias apresentadas neste artigo pude demonstrar como os super-heróis, polissêmicos, podem ser apropriados, utilizados e manipulados por diversas forças. Essa acepção fica mais evidente principalmente quando analisadas essas modificações através de um campo moral e político, em que atos da extrema direita são tomados como bons e verdadeiros. Com a digitalização e a plataformização das redes e da cultura, o acúmulo de sentidos passou a ser mais diversos e menos fixo, e isso se relaciona também com as nossas noções de fronteira. Também são as fronteiras semióticas que resguardam e negociam pertencimento, e esse pertencimento também envolve noções de normal e de insólito. Os fenômenos da rede citados acima também passam a lidar com uma inclusão muito maior de sentidos e ideias, acumulados e sobrepostos, para que gerem mais consumo da sociedade. Isso está relacionado com o fenômenos da hipercomunicação, como postulado por Byung-Chul Han (2017), que acredita que a sociedade neoliberal deixou suas barreiras de lado, ou seja, suas fronteiras. A sociedade acaba esquecendo aquilo que ele chama de negatividade, uma força que dificulta as escolhas e o cotidiano, mas ao mesmo tempo torna a existência humana narrativizada, ritualizada e com sentido.

Falar de fronteiras de rompimento de barreiras também se relaciona com nossas ideias de nacionalismo, daquilo que pertence à “comunidade imaginada” (Anderson, 2008) da nação a que pertencemos ou que acreditamos pertencer. Mais uma vez esse pertencimento, essa identidade, está fraturada devido à digitalização e à plataformização. Se por um lado a extrema direita se utiliza dos super-heróis como seus guardiões de fronteira imiscuindo a imagem deles a de seus líderes, por outro é contra o “globalismo mundial”, como uma outra face da moeda do nacionalismo. É esquecido nesse processo o quanto os super-heróis simbolizam a supremacia e o excepcionalismo estadunidense, uma vez que são produtos originados e que conversam diretamente com o “modo de vida americano”.

A extrema direita coaduna com sentidos que são relacionados com o extremo positivo, para utilizar um termo de Han. Seus sentidos são hipernacionalistas, hipermasculinizados, hipercomunicacionais, hiperplataformizados, hiperturbulentos, uma soma de sentidos positivos,

que se relacionam com o que está dado e garantido na sociedade apagando com as narrativas e os rituais, conforme o pensamento de Han. Ao mesmo tempo, com o desaparecimento dessas noções, nosso sentido de comunidade se enfraquece mais e nossa individualidade é mais valorizada e se torna suprema. Temos, portanto, um superaquecimento no sistema de sentidos que acaba gerando associações insólitas, mas que, de alguma forma fazem sentido para os públicos que as recebem porque apenas consomem o que é positivo, ou seja, mesmo sendo fakes, mesmo sendo bizarros e insólitos, é tudo aquilo que esse público quer ouvir, e por isso funciona.

Referências

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- APPLEBAUM, Anne. **O crepúsculo da democracia**: como o autoritarismo seduz e as amizades são desfeitas em nome da política. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.
- BOLSONARO, Eduardo; MENDES, Matheus Colombo. **Jair Bolsonaro**: o fenômeno ignorado. Volume 1: eles não entenderam nada. Campinas, SP: Vide Editorial, 2022.
- BLACKMORE, Susan. **The meme machine**. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- BRODIE, Richard. **Vírus da mente**. São Paulo: Cultrix, 2009.
- CHAGAS, Viktor. A febre dos memes políticos. In: CHAGAS, Viktor (org.). **A cultura dos memes**: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital. Salvador: EDUFBA, 2020.
- CURTIS, Neal. **Sovereignty and superheroes**. Manchester: Manchester University Press, 2016.
- DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DITTMER, Jason. **Captain America and the nationalist superhero**: metaphors, narratives, and geopolitics. Filadélfia: Temple University Press, 2013.
- GRESH, Lois; WEINBERG, Robert. **A ciência dos super-heróis**: como o conhecimento científico explica os poderes de Super-Homem, X-Men, Homem-Aranha e outros grandes personagens dos quadrinhos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- HAN, Byung-Chul. **A agonia do eros**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2017.
- HASSLER-FOREST, Dan. **Capitalist superheroes**: caped crusaders in the neoliberal age. Winchester: Zero Books/John Hunt Publishing, 2012.
- HORTA, Natália Botelho. **O meme como linguagem da internet**: uma perspectiva semiótica. 2015. 191f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- JEFFRIES, Adrienne. In 2012 election, the meme factory hones its assembly line. **The Verge**. Publicado em 24 de outubro de 2012. Disponível em <https://www.theverge.com/2012/10/24/3541836/2012-presidential-election-memes> Acesso em 14 de março de 2023.
- JURGENSON, Nathan. What makes a meme. **Salon**. Publicado em 28 de outubro de 2012. Disponível em: https://www.salon.com/2012/10/28/what_makes_a_meme/ Acesso em 14 de março de 2023.

LAMERICHES, Nicolle; BÖHMER, Anna; NGUYEN, Dennis; MELGUIZO, Mari; RADOJEVIC, Radmila. Elite male bodies: The circulation of alt-Right memes and the framing of politicians on Social Media. **Participations Journal of Audience and Perception Studies**, v. 15, n. 1, 2018, p. 180 - 206.

LAWRENCE, John Shelton; JEWETT, Robert. **The myth of the American superhero**. Cambridge: Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 2002.

MOSSE, George L. **Nationalism and sexuality**: respectability and abnormal sexuality in modern Europe. New York, NY: Howard Fertig, 1985.

NAKAMURA, L. "I will do everything that am asked": scambaiting, digital show-space, and the racial violence of social media. **Journal of Visual Culture**. Londres, vol. 13, n. 3, p. 257-274, 2014.

ORWELL, George. Notas sobre o nacionalismo. In: ORWELL, George. **Porque eu escrevo e outros textos**. Porto Alegre: L & PM Editores, 2022.

ROSA, Vilma. **Autoritarismo**. São Paulo: Lafonte, 2020.

SHIFMAN, Limor. **Memes in digital culture**. Cambridge: The MIT Press, 2013.

VIDROS PARTIDOS, VERDADES ESTILHAÇADAS: GABRIELA BILÓ E OS LIMITES DO FOTOJORNALISMO NA ERA DOS MEMES

Fabio Camarneiro¹

Resumo: este ensaio tem como objetivo analisar a repercussão acerca de uma fotografia publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, de autoria de Gabriela Biló, que mostra o presidente do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, com sua imagem sobreposta, a partir da técnica de dupla exposição, à imagem de um vidro rachado. Exploramos como as críticas a essa imagem, pedindo um retorno à “objetividade” do registro fotográfico, estariam ultrapassadas e mesmo anacrônicas face à dinâmica dos memes e das redes sociais, à proliferação das *fake news* e a um organizado “ecossistema de desinformação”. Ao final, recuperamos o surgimento dos Estudos Visuais, numa tentativa de encontrar novas formas de lidar com as imagens (e os imaginários) da, aqui chamada, “era dos memes”.

Palavras-chave: estudos visuais; fotojornalismo; Gabriela Biló; política brasileira.

BROKEN GLASS, SHATTERED TRUTHS: GABRIELA BILÓ AND THE LIMITS OF PHOTOJOURNALISM IN THE MEME ERA

Abstract: this essay aims to analyze the repercussion of a photograph published in the newspaper *Folha de S. Paulo*, taken by Gabriela Biló, which depicts the president of Brazil, Luiz Inácio Lula da Silva, with his image superimposed, using the technique of double exposure, onto the image of a cracked glass. We explore how the critiques of this image, calling for a return to the “objectivity” of photographic representation, are outdated and even anachronistic considering the dynamics of memes and social media, the proliferation of fake news, and an organized “disinformation ecosystem.” In conclusion, we revisit the emergence of Visual Studies to find new ways of dealing with images (and imaginaries) in what we call here the “meme era.”

Keywords: visual studies; photojournalism; Gabriela Biló; brazilian politics.

Junho, ainda

Em 2023, completou-se uma década das chamadas “jornadas de junho”, manifestações de rua cujo estopim foi a reação contra o aumento das tarifas de ônibus em Porto Alegre, Natal, Goiânia e, logo depois, São Paulo, Rio de Janeiro e outras capitais brasileiras (Corsalette, 2023, p. 45). Analisadas em retrospecto, as jornadas iniciaram “um dos períodos mais intensos [da] conturbada história política” do Brasil (Corsalette, 2023, p. 8) e tanto ajudaram a consolidar uma “nova

¹ Doutor em Meios e Processos Audiovisuais e mestre em Comunicação Impressa e Audiovisual, ambos pela Universidade de São Paulo (USP). Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo, pela Faculdade Cásper Líbero. Suas áreas de pesquisa envolvem a História do Cinema, a História do Cinema Brasileiro e os Estudos Visuais. Atua como docente na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e atualmente realiza uma pesquisa de pós-doutorado na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

esquerda” como a alicerçar uma clivagem rumo a uma “virada conservadora” e à ascensão da extrema direita no país (Alonso, 2023, p. 7). Forjadas em uma “centrípeta de demandas, símbolos e atores” (Alonso, 2023, p. 4), as jornadas reuniram, em um primeiro momento, personagens oriundos de distintos e mesmo antagônicos espectros políticos, da esquerda à direita, passando por aqueles que se declaravam “sem partido”.

Era o início de uma crise política (Nobre, 2013; Nobre, 2022; Abranches et al., 2019) que esvaziaria a base do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), à frente do governo federal durante os dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), levaria a uma radicalização do pensamento de direita, e acabaria por tirar o Partido dos Trabalhadores (PT) do poder após os dois mandatos de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010) e os dois de Dilma Rousseff (2011-2016) (BARROS, 2022, p. 453).

Ainda que, no pleito de 2014, o PT tenha vencido a primeira eleição presidencial disputada após as manifestações de junho do ano anterior — com uma apertada vantagem de 3,28% de votos² —, o segundo mandato da presidente Dilma Rousseff foi interrompido em agosto de 2016, após um processo de *impeachment*. Mais tarde, em abril de 2018, uma das principais lideranças do partido, o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, foi preso em meio a denúncias da Operação Lava Jato, ficando, assim, impossibilitado de disputar as eleições presidenciais desse mesmo ano, vencidas pelo candidato de extrema direita Jair Messias Bolsonaro.

Em paralelo ao movimentado cenário da política partidário-institucional, outro fenômeno que marcou os dez anos entre 2013 e 2023 foi o crescimento do uso da internet e das redes sociais no Brasil. Em 2023, um relatório da Fundação Getúlio Vargas indicava que havia 249 milhões de celulares inteligentes (ou *smartphones*) no país, mais do que seu número total de habitantes (Meirelles, 2023, p. 1). Ainda que seja evidente que a internet e as redes sociais não inauguraram o uso de imagens para fins políticos, esses novos meios passaram, desde sua ascensão, a desempenhar um papel central em eventos mundiais. Como exemplo, é possível citar a Primavera Árabe, em Istambul (Turquia), em 2010, ou o *Occupy Wall Street* em Nova York (EUA), em 2011 (Shifman, 2017). No Brasil, a partir da eleição presidencial de 2018, o compartilhamento de imagens políticas nas redes sociais tornou-se um dos principais recursos de *marketing* para candidatos e partidos, que começaram a usar os serviços de empresas especializadas em engajamento on-line — nem sempre agindo dentro dos limites da lei (Mello, 2020). Uma plêiade de voluntários anônimos também passou a ser importante dentro do debate político, pessoas que se aproveitam de imagens

² Dados do Tribunal Superior Eleitoral (TSE). Disponível em: https://sig.tse.jus.br/ords/dwapr/seai/r/sig-eleicao-resultados/home?po_ano=2014. Acesso em: 14 jun. 2023.

geradas e / ou alteradas e / ou compartilhadas por eles mesmos ou por outros usuários para defender, com mais ou menos barulho, suas ideias e crenças (DIEGUEZ, 2022). Esses atores digitais estavam promovendo o que Lance Bennett e Alexandra Segerberg chamaram de “*connective action*”, um amálgama entre, de um lado, o sentimento de participação característico de formas anteriores de engajamento e, de outro, as modernas formas de empoderamento dos usuários das redes sociais, que percebem que suas opiniões pessoais são ouvidas e passam a fazer parte de um debate mais amplo (Shifman, 2014, p. 128).

Nesse fenômeno, os memes tiveram papel central: imagens de rápida apreensão, muitas vezes explorando a comédia (outras vezes, em tons mais sérios). Imagens que se pretendem sempre contundentes e com alta capacidade de viralização, produzidas a partir de colagens, deslocamentos, citações ou remixagens de outras imagens precedentes (Shifman, 2014). Imagens comumente dissociadas de qualquer verdade histórica ou consenso científico, e que se tornariam elementos incontornáveis do debate público contemporâneo. Imagens feitas para serem lidas rapidamente, sem muito tempo para uma interpretação mais aprofundada, o que as aproxima de uma qualidade icônica, que “degrada a narrativa (...) a um percurso sem memória” (Dunker, 2017, p. 260).

Durante a pandemia de Covid-19, vários memes fizeram parte de uma intensa campanha de desinformação que se alastrou na internet pelas redes sociais no Brasil (Pereira; Marques, 2022). Incentivado pelo então presidente Bolsonaro, o “ecossistema brasileiro de desinformação” parecia ter se consolidado no país, revelando “sua capacidade enorme de provocar seríssimos danos à democracia” (Santana, 2023, p. 99). Assim, não deixa de ser irônico o fato de um dos bordões favoritos de Bolsonaro, durante sua campanha e, depois, enquanto presidente, repetido amiúde em suas lives no YouTube ou em entrevistas, ser justamente o versículo do Evangelho de São João (8, 32) que diz: “e conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará”.

Em 2023, foi publicado um livro com fotografias de alguns dos episódios de “um dos períodos mais intensos” da conturbada história política brasileira. De autoria da fotógrafa Gabriela Biló, as imagens, realizadas entre as jornadas de 2013 e o início de 2023, foram reunidas sob o título — *A verdade vos libertará* — que ecoava o bordão de Bolsonaro, mas também o *ethos* do jornalismo a sabe: levar a verdade factual para seu público. Frase que se relaciona com a aparentemente incessante disputa entre informação e desinformação que tem ocorrido no Brasil desde 2013.

No coração do debate

No *corpus* do trabalho de Biló, nenhuma imagem gerou a repercussão daquela publicada em 19 de janeiro de 2023 na capa do jornal *Folha de S. Paulo*, que gerou uma celeuma em torno dos limites éticos do fotojornalismo.

Figura 1: Imagem em dupla exposição: o presidente Luiz Inácio Lula da Silva e o vidro rachado.



Fonte: Gabriela Biló (foto), *Folha de S. Paulo*, capa, 19 jan. 2023.

67

Na foto, o presidente Lula da Silva tem a mão à altura do peito, talvez ajustando a gravata, a cabeça abaixada. Não se veem seus olhos. Está, talvez, sorrindo. Pode-se ver, também, uma superfície com um vidro quebrado, as rachaduras irradiando de um ponto (possivelmente atingido por uma pedra ou algum outro projétil) à altura do coração do presidente. A legenda informava, além do nome da fotógrafa, que a técnica de dupla exposição havia sido utilizada: Lula havia sido fotografado em 18 de janeiro de 2023, durante um evento com centrais sindicais no Salão Nobre do Palácio do Planalto; poucos instantes antes disso, Biló havia registrado o vidro quebrado. Mais tarde, a fotógrafa assim descreveria sua intenção:

Esperei por uma expressão que simbolizasse aquilo que eu estava lendo: o Palácio resiste. (...) Duas realidades, separadas por cerca de 30 metros, mas que já existiam no simbolismo que o fotojornalismo permite, se juntaram na minha câmera (Biló, 2023b).

As rachaduras no vidro foram provocadas dez dias antes do clique, em 8 de janeiro, quando alguns prédios públicos de Brasília, entre eles o Palácio do Planalto, o Congresso Nacional e o Superior Tribunal Federal, foram invadidos e depredados por vândalos. O grupo de manifestantes

começou a se organizar em frente ao Quartel General do Exército em Brasília logo após o resultado das eleições de 2022, tentando pressionar que os militares tomassem o poder. A suposta base legal para o Golpe de Estado seria uma falaciosa interpretação do artigo 142 da Constituição, que os manifestantes acreditavam atribuir às Forças Armadas “a função de intervir entre poderes, como um ‘poder moderador’” (Costa, 2023). Quando ficou claro que os militares não atenderiam às demandas da turba, os vândalos resolveram marchar em direção aos prédios públicos, deixando “576 objetos danificados ou destruídos, entre obras de arte, móveis e equipamentos de informática”; entre eles, um painel de Di Cavalcanti, rasgado em ao menos três lugares. Apenas a reposição dos vidros quebrados (como o que aparece na imagem da *Folha de S. Paulo*) teria custado aproximadamente 1 milhão de reais aos cofres públicos (Camazano, 2023).

Logo após a publicação da foto do presidente Lula, surgiram textos que se debruçaram sobre quais seriam os limites do fotojornalismo no uso de recursos como a múltipla exposição. Uma das primeiras manifestações veio da Secretaria de Comunicação (Secom) do Governo Federal, que classificou como “lamentável” a publicação de uma “imagem não jornalística sugerindo violência contra o presidente da República (...) no contexto dos atos antidemocráticos de 8 de janeiro” (CartaCapital, 2023). Também a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) divulgou uma nota, assinada por Maria Luiza Franco Busse e Moacyr Oliveira Filho, que considerava a capa “um atentado ao jornalismo”:

uma realidade criada a partir de uma foto que escapa ao princípio da captura do instante, compromisso consagrado no exercício da profissão que tem a responsabilidade de informar a sociedade com o registro imagético dos acontecimentos como de fato se dão (CartaCapital, 2023).

A própria *Folha* abriu espaço para que a celeuma prosseguisse. Em sua defesa, Biló pedia “a abertura do debate, inclusive sobre as leis não escritas do fotojornalismo” (Biló, 2023b), no que foi prontamente atendida: entre 19 e 20 de janeiro, outros três textos apareceram na *Folha*, todos criticando a opção editorial do jornal. Entre eles, o de Cordeiro colocou-se de maneira radical contra a publicação da imagem, argumentando que “a sobreposição transgride a realidade da vida cotidiana para gerar ambientes discursivos dissonantes desta realidade” (Cordeiro, 2023). Afirma que a imagem jornalística deve ater-se apenas à “realidade” dos fatos, mas não se questiona sobre como definir essa mesma realidade. Se ela existiria por si mesma, restando ao fotógrafo o dever de capturá-la ou revelá-la ou se, como defende Anic (2003), a realidade, para ser apreendida, depende sempre de um recorte, de um ponto de vista, de uma interpretação. De forma menos peremptória,

a autora pondera que, “mesmo que a fotografia não seja a prova definitiva da verdade, ela ainda é usada como tal”.

Aqui, a conexão entre fotografia e verdade aparece mais matizada: a foto não é a realidade revelada, mas uma peça que, junto a outras, serve para construir uma representação do real. Porém, a escolha do jornal seguiu sendo criticada: “diante de uma tentativa de golpe e ameaça à democracia, essa fotomontagem — um fato que não existiu, algo que não aconteceu na realidade — é a melhor escolha para estampar a capa do jornal?” (Anic, 2023). Pensa-se, aqui, não apenas em uma “revelação” da realidade, mas na responsabilidade política de um órgão de imprensa sobre o que e como um fato é noticiado.

Avançando ainda mais nessa mesma linha de análise, um terceiro texto defendeu que

a “captura do instante” que “existiu” pode produzir, por algum desses procedimentos, uma ilusão de ótica de um fato físico que, a rigor, não existiu. O que importa, no caso, é a narrativa que a imagem compõe diante do contexto que ela, sobretudo, interpreta (Galvão, 2023).

Mostrar o que “existiu” (aquilo que Cordeiro chama de “a realidade”) não é isento de, deliberadamente ou não, levar a interpretações equivocadas ou errôneas. Impõe-se, portanto, uma outra dimensão na avaliação do material jornalístico: não apenas sua aderência à “realidade”, mas as nuances éticas e políticas do noticiário. Nesse sentido, sobre a imagem do presidente Lula, a autora sentencia: “A imagem choca justamente por evidenciar a verdadeira intenção do bolsonarismo terrorista” (Galvão, 2023). O que haveria de horrível na imagem seria isso: em 8 de janeiro, o verdadeiro alvo dos vândalos não era os prédios, mas o próprio presidente.

Na edição de domingo, 22 de janeiro, o Ombudsman do jornal, José Henrique Mariante, resumiu o incômodo dos leitores com a imagem. Sem citar a nota da Secom ou o texto de Galvão, dizia que muitos concordavam que a foto seria “um suposto incentivo à violência bolsonarista e ao golpe”, enquanto outros teriam “a certeza de que a *Folha* [é] antipetista” (Mariante, 2023). Fazendo coro à nota da ABI (tampouco citada na coluna), o Ombudsman lembraria que a publicação da imagem desconsiderava as diretrizes do Manual de Redação do jornal, que afirma serem “proibidas adulterações da realidade retratada, tais como apagar pessoas ou alterar suas características físicas, eliminar ou inserir objetos e mudar cenários”, e sentenciava que a foto não resistiria “aos códigos de conduta das grandes agências de notícias”. O texto concluía: “Aumentar a realidade é uma ideia tentadora, mas dilata tudo, de intenções editoriais à ambiguidade. Fotojornalismo pode até virar arte, mas nunca dúvida” (Mariante, 2023).

Dez dias mais tarde, em 4 de fevereiro, apareceu na mesma *Folha* um ensaio, mais extenso que os textos anteriores, que buscava resumir a polêmica em torno da imagem de Biló. Ao invés de repetir que a fotografia do presidente “aumentava a realidade”, Entler (2023) lembrava que “a afirmação insistente e mal colocada de que o fotojornalismo se limita aos fatos reduz essa atividade a seus parâmetros mínimos” e defendia que a “educação para a imagem é uma responsabilidade a ser exercida de forma contínua e sistemática pelas empresas que vivem do jornalismo”.

Segundo o texto, ainda que obedecendo a um certo “chavão do fotojornalismo” atual, que tentaria “encaixar elementos distintos da cena para dar à imagem segundos sentidos”, deve-se entender as constantes crises do jornalismo como tentativas de responder ao que aqui chamamos de “era dos memes”, à velocidade das redes sociais, às *fakes news* e ao “ecossistema de desinformação”. Para isso, seria necessário haver “transparência [no] processo de reformulação dos modos de fazer jornalismo” (Entler, 2023).

Ao tentar mensurar o debate sobre a imagem de Gabriela Biló nas páginas da *Folha*, é patente que o “princípio da captura do instante” e o discurso sobre a “objetividade” despontam como consensuais. O curto texto de Galvão e o ensaio de Entler tentaram recuperar algumas ideias, abundantes no senso comum, a respeito da tão propalada “objetividade” fotográfica.

A (quimera da) objetividade fotográfica

A polêmica em torno da foto do presidente Lula mostra, entre outras coisas, como a crença na objetividade da imagem fotográfica resiste, tanto no jornalismo como em certos setores da academia, endossando assim a afirmação de Barthes de que uma foto pode ser “literalmente uma emanção do referente” (Barthes, 1984, p. 121).

A objetividade da imagem técnica começou a ser pensada há “pelo menos cinco séculos”, desde que “uma tecnologia produtora de imagem figurativa” almejava “uma reprodução automática do mundo visível (...) livre das codificações particulares e das estilizações pessoais de cada usuário” (Machado, 1984, p. 10). No caso da fotografia, pensava-se que as escolhas subjetivas do fotógrafo (a opção por um momento em detrimento de todos os demais, de certo ângulo, distância focal, abertura, velocidade etc. em detrimento de todos os demais), ainda que decisivas para a produção da imagem, estariam sempre subordinadas a uma certa “verdade” intrínseca ao aparato técnico, que André Bazin chamou de “ontologia da imagem fotográfica” (Bazin, 2018).

Machado toca o cerne do problema ao defender que

as mídias mecânicas e eletrônicas do nosso tempo se tornam o terreno privilegiado das formações ideológicas: o fetiche de sua “objetividade”, no

qual se acham mergulhadas massas inteiras de espectadores, é a máscara formal que oculta a intenção formadora que está na base de toda significação (Machado, 1984, p. 11).

Ao se impor como entidade “objetiva” e “transparente”, a imagem técnica sugere “dispensar o (...) esforço da decodificação e do deciframento”, para ser entendida como “natural” e “universal” ao invés de como “uma construção particular e convencional” (Machado, 1984, p. 11).

Se não é cabível negar a existência dos fatos (o acontecimento em si mesmo, registrado pela câmera fotográfica), tampouco pode-se deixar de notar certa ingenuidade nos discursos que exigem uma equivalência inquestionável entre esses mesmos fatos e sua posterior representação. Equivalência entre experiência e linguagem que, desde os primeiros desenvolvimentos da ideia de mimesis, sabe-se impossível: “as fotos também podem iludir: como são imagens das coisas, e não as próprias coisas, as diferenças entre os signos e seus objetos podem induzir os homens ao erro” (Puls, 2017). O autor ainda lembra que

“as fotografias mentem, mesmo quando não são manipuladas. Elas são apenas meias-verdades”, disse o fotógrafo norte-americano Eddie Adams. Antes dele, o fotógrafo norte-americano Lewis Hine já tinha observado que “os mentirosos podem fotografar”. Ora, se as pessoas podem mentir com palavras, por que não poderiam mentir por meio de imagens? (Puls, 2017).

71

Logo, as imagens podem tanto “dizer a verdade” como também “mentir”. John Berger avança na discussão ao afirmar que

Fatos, informações, não constituem significados em si mesmos. (...) A certeza pode ser instantânea; a dúvida requer uma duração; o significado nasce das duas. Um instante fotografado só pode adquirir significado na medida em que o espectador possa ler uma duração que se estende além dele. Quando achamos que uma fotografia é significativa, estamos atribuindo a ela um passado e um futuro (Berger, 2017).

As críticas à objetividade do aparato técnico parecem se esquecer que também o receptor da imagem pode “escolher” acreditar em uma imagem falsa ou, de forma análoga, não acreditar em uma verdadeira. A visão (em termos fisiológicos ou técnicos) não prescinde de uma “visão de mundo”, de um contexto cultural de produção e recepção de imagens, nem de um arcabouço ideológico. Se “as convicções e os preconceitos pessoais [do fotógrafo] operam como filtros que suprimem o que não deve ser visto” (Puls, 2017), algo semelhante pode ser dito dos receptores, cujas convicções pessoais e preconceitos ajudam a definir como as imagens podem ser percebidas e consumidas.

Além de provocar a acelerada difusão de uma quantidade incomensurável de imagens, o contemporâneo cenário de massificação do uso de redes sociais serviu para reforçar dois aspectos contraditórios dessa questão: por um lado, ninguém, hoje, duvida da facilidade com que uma imagem pode ser editada, modificada ou adulterada. Causa, portanto, menos estranheza o fato de Biló ter utilizado a técnica da dupla exposição do que a necessidade que ela sentiu de justificar seu ato: “dois ou mais cliques que sobrepõem imagens em um mesmo fotograma, sem edições no pós-tudo feito no olho, na câmera” (Biló, 2023b). Toda adulteração de imagens necessita de intermediação técnica. Torna-se difícil aceitar a tese, depreendida da frase, de que a própria câmera, ela mesma um recurso técnico, estaria isenta dessa capacidade de adulteração.

A necessidade de a fotógrafa ter de se explicar perante o público do jornal parece apontar para o exato inverso de sua afirmação, a outra face das imagens nessa “era dos memes”: o que é entendido como fato em uma imagem não surge a partir de uma ausência de mediação técnica. Pelo contrário, é apenas através dessa mediação que se pode construir uma certa impressão de “realidade”. Recuperando o texto de Berger, o significado se equilibra entre a certeza e a dúvida, em uma relação que é temporal — ou, em outras palavras, histórica.

No caso dos memes, imagens geradas por algum tipo de intervenção em outra imagem prévia — seja pela inserção de legendas, através de uma montagem, de uma reapropriação em contextos inusitados ou inesperados etc. (Shifman, 2014) —, o status de “verdade” se estabelece sem nenhuma preocupação com possíveis intervenções efetuadas por diferentes usuários em diferentes aparatos técnicos. O que importa, mais que a verdade, é o significado. Ou, em outras palavras, a predisposição ideológica do receptor a aceitar àquela mensagem como factual (Bail, 2021).

Em um mundo dominado por imagens adulteradas (e em que a própria quimera de uma imagem “não mediada” teve decretada sua falência), torna-se necessário imaginar a aurora de uma relação mais crítica a respeito da fabricação das imagens, o início de uma “educação para as imagens”, como sugere Entler. Ocorre porém o contrário: a credibilidade alcançada pelas fake news prova que a verossimilhança de seus conteúdos (não raro estapafúrdios) importa menos que o sentimento de pertencimento ao grupo que cria, recebe e compartilha essas mesmas mensagens (Bail, 2021).

A esquizofrenia das imagens técnicas

Sobre a popularidade das *fake news*, Cesarino (2022, p. 200) identifica três elementos que servem de base para a crise de desinformação nas redes sociais: “a eu-pistemologia na escala

individual (local), as conspíralidades na escala holística (global) e a bifurcação amigo-inimigo na escala sociológica (de grupo)". *Grosso modo*, "eu-pistemologia" é como a autora define aquilo que aqui entendemos como uma crise epistemológica, ou seja, a hipóstase de critérios meramente subjetivos ou identitários no processo de recepção das imagens.

Se retrocedermos algumas décadas, podemos notar que o problema não surgiu com a internet ou as redes sociais. Não é um acaso que o nascimento de uma área acadêmica dedicada a compreender como as imagens são percebidas de diferentes maneiras por diferentes contextos culturais (os chamados "Estudos Visuais") ocorreu na esteira do uso cada vez mais corriqueiro da palavra "esquizofrenia" como ferramenta teórica (Deleuze, Guattari, 2011; Jameson, 1985) para se compreender o momento histórico que havia decretado "a falência das grandes narrativas" (Lyotard, 2009).

Assim, Smith resume a época do surgimento dos Estudos Visuais nos contextos estadunidense e europeu:

uma ideia de História estava sendo remodelada. Eu não acredito que isso sinalize algo tão grande como uma mudança de paradigma, ou uma quebra epistêmica, mas era algo. Certamente, era algo descobrir que uma certa compreensão de História tinha acabado e que estávamos em uma era "pós-epistemológica", antes mesmo de saber o que era História. Ou descobrir a prospecção da dissolução de metanarrativas antes mesmo de saber o que era uma metanarrativa. Era algo quando coisas universais como gosto, valor e julgamento, mas também humanismo, liberalismo, democracia e ética estavam sendo desacreditados (Smith, 2011, p. 53).

73

Smith admite que "talvez fosse um momento utópico, talvez uma fantasia romântica ainda viva" (Smith, 2011, p. 54), mas o fato é que os Estudos Visuais surgiram, entre outras coisas, como uma tentativa de se lidar com certa esquizofrenia das imagens. Ou, dizendo de outra maneira, para se lidar com a ausência de um referencial de verdade que se pretendia universal (logo inquestionável), baseado em uma crença na objetividade, por exemplo, dos aparatos técnicos.

A existência de um "ecossistema de desinformação" no Brasil (Santana, 2023) ajudou a despertar, ao menos em parte do público consumidor de notícias, uma atenção redobrada sobre a presença das *fake news* e de informações que, não raro de forma maliciosa, tentam induzir ao engano ou ao erro. Porém, entender o problema dentro de uma lógica binária — em que, de um lado, teríamos a notícia como índice de verdade (entendida como evidência) e, de outro, as *fake news* (entendidas como mentiras ou incorreções factuais) — tampouco ajuda o debate a avançar, como nas palavras de Cordeiro:

fake news, assim, é um oxímoro. Não encontra guarida semântica na relação entre notícia e mentira. Em sendo mentira, não é notícia. Em sendo notícia, considerado o protocolo citado, não pode ser *fake* (Cordeiro, 2023).

Sem defender a ausência de limites para a manipulação da imagem jornalística, mas tampouco supondo uma falsa polaridade entre “fato” e “*fake*”, entendemos que o problema da celeuma causada pela foto de Biló se deve à revelação de um meio do caminho entre esses dois polos: ao mesmo tempo “verdade” e “encenação”, ao mesmo tempo “manipulação” e “evidência histórica”, ao mesmo tempo “registro” e “interpretação”, é assim que a fotografia (que qualquer fotografia) pode adquirir o que Berger chama de “significado”. Nesse sentido, podemos superar Barthes e afirmar que toda imagem fotográfica é, *ao mesmo tempo*, idêntica e não-idêntica em relação a seu referente: um diálogo entre a representação da coisa fotografada e uma série de operações culturais e simbólicas, éticas e políticas. Uma relação em que “a imagem fotografada do acontecimento, quando mostrada como uma fotografia, também é parte de uma construção cultural” (Berger, 2017) que ocorre no interior de processos históricos específicos. Ao mesmo tempo, buscamos escapar da polaridade entre, de um lado, uma pretendida verdade universal e transcendente (como no versículo bíblico “a verdade vos libertará”) e, do outro, a chamada “guerra de narrativas”, em que tudo pode ser tanto verdadeiro como falso, em que qualquer ideia ou evento, não importa o quão falaciosos, passam a ser “plausíveis”, a depender apenas do número de pessoas que insistem em endossá-los.

As últimas décadas perceberam as noções de objetividade, realidade e História se aproximarem cada vez mais da imagem de um vidro estilhaçado. Resta agora saber o que fazer com os fragmentos. E qual seria o papel das imagens nessa tarefa.

Os estilhaços da História

Uma foto de André Kertész (1894-1985) mostra como não apenas o tempo histórico, mas também a materialidade do registro provocam distintas recepções de uma mesma imagem.

Figura 2: A cidade de Paris e o vidro rachado.



Fonte: André Kertész (foto), "Plaqué cassée, Paris" (1929-1963), gelatina de prata em papel, 18 x 23 cm, Museo Reina Sofia (Madrid)³.

Vemos a região de Montmartre, em Paris, talvez capturada a partir de seu reflexo em um vidro quebrado. Na verdade, a foto foi tirada em 1929, mas ampliada somente décadas mais tarde, em 1963, quando o fotógrafo recuperou o negativo original, em vidro, que se encontrava bastante danificado (Cole, 2023).

O elemento do vidro quebrado (a "manipulação da imagem") não estava fora, mas dentro do aparato técnico, agindo de maneira independente do desejo da pessoa que capturou a imagem. A rachadura aqui não é um ruído sobre a evidência da realidade, mas, antes, uma intervenção do próprio aparato — e também a marca da fragilidade do suporte material da imagem. De posse dessa informação, ao observarmos a imagem de Kertész é possível ver, ao mesmo tempo, o referente da imagem (a cidade de Paris, em 1929) e o próprio aparato fotográfico revelado a partir das rachaduras do vidro. Vemos o que está registrado no negativo, mas também parte da história acumulada sobre esse mesmo registro. Aqui, a história do aparato se confunde com a do que se encontra retratado na imagem.

³ Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/plaque-cassee-paris-broken-plate-paris>. Acesso em: 14 jun. 2024.

Cole afirma que “o vidro está em todo lugar na fotografia”, não apenas como “objeto de sedução” para diferentes fotógrafos, mas também como base material da imagem em si (Cole, 2017)⁴. Vidros e espelhos fazem parte do aparato técnico de inúmeros modelos de câmeras fotográficas. Sua presença visível, como na imagem de Kertész, revela outra superfície possível sobre a qual o olhar pode ser depositado e, ao mesmo tempo, desvela a presença do próprio equipamento e das decisões inerentes ao momento da captura da imagem.

De maneira análoga, qualquer imagem pode ser lida não apenas a partir de seu referente (no caso de uma foto ou uma pintura figurativa), mas também a partir dos diferentes investimentos (hermenêuticos, culturais, sociais, políticos, pessoais) impostos em dado momento histórico. Para não prolongar essa questão além do necessário, evocamos uma frase de Louis-Ferdinand Céline citada por Jean-Luc Godard em seu filme *Nossa música* (*Notre musique*, 2004): “os fatos falam por si, mas não por muito tempo”.

Nesse mesmo sentido, a fórmula de Barthes pensa que, na fotografia, os referentes teriam o direito de “falar por si mesmos”. Mas, voltando à frase de Céline, essa capacidade duraria apenas durante o breve instante anterior ao seu “estilhaçamento” pelo peso que a história e a cultura, de forma lenta e constante, acabam por depositar sobre toda e qualquer imagem. Ao escolher um vidro quebrado para compor a imagem do presidente Lula, Biló parece, ainda que de maneira, talvez, inadvertida, entender esse acúmulo, o que ajuda a explicar a quantidade de opiniões e ideias surgidas em torno da imagem (e da questão da objetividade do fotojornalismo) durante os meses de janeiro e fevereiro de 2023. Fosse o registro fotográfico algo “objetivo” ou “impessoal”, não faria diferença conhecer a autora da imagem, ler suas explicações, conhecer sua motivação.

Na muito notória formulação de Benjamin,

o anjo da História (...) vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. (...) Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 1994, p. 226).

Para Benjamin, a História é composta de fragmentos que se acumulariam em uma ordem muito menos linear, lógica ou facilmente compreensível do que gostariam de supor os devotos do historicismo. Por outro lado, a História seria um outro vidro estilhaçado do qual nos resta recolher

⁴ No original: “Glass is everywhere in photography. From Eugène Atget’s reflective vitrines to Lee Friedlander’s sly self-portraiture, photographers have long been in thrall to the visual complications glass can inject into a composition. Glass is present not only as photography’s seductive subject but also as its physical material” (tradução nossa).

os cacos, em uma tentativa de reconstruir uma imagem possível do passado. No processo, novos fragmentos acabam por se acumular sobre os já existentes.

Ainda no caso da imagem do presidente Lula, outra camada de significação foi adicionada por Pedro Inoue. No livro *A verdade vos libertará*, sobre a imagem publicada na capa da Folha, o artista gráfico depositou manchas que lembram tinta branca sobre uma parede.

Figura 3: Intervenção de Pedro Inoue sobre fotografia de Gabriela Biló.



Fonte: Gabriela Biló (foto), Pedro Inoue (arte) (Biló, 2023a, pp. 188-189).

Se uma imagem pode se desdobrar em outras (ou que sua leitura possa se desdobrar em novas), a era dos memes impõe novos desafios para o fotojornalismo. Não mais protegido pelo escudo da objetividade, tendo seu aparato cada vez mais revelado, é preciso que as imagens finalmente aprendam, como na fórmula de Didi-Huberman, a “tomar posição” (Didi-Huberman, 2017).

Conclusões

Ao buscar saídas para os entraves impostos pelo relativismo inerente à recepção das imagens (ou, para usar a terminologia de Cesarino, entre uma epistemologia e uma “eu-pistemologia”), Jay ecoa Theodor Adorno e propõe uma “dialética negativa”: “o relativismo, cognitivo e normativo, pode não ser superado, mas a ideia de que a diferença cultural é sua fonte não pode ser sustentada de forma plausível” (Jay, 2003, p. 26).

Ainda que as imagens não devam ser percebidas “como signos naturais não mediados, que podem ser despidas de toda a sua codificação cultural”, também devemos considerar que “a relativa facilidade com que as imagens atravessam limites solapa a pressuposição de que elas são inteiramente relativas a culturas específicas, que são incomensuráveis a seus vizinhos” (Jay, 2003, p. 23).

Se as imagens e a própria História existem de maneira fragmentada, isso não nos exime da tentativa de reconectar os fragmentos. Tampouco implica que toda e qualquer maneira de fazê-lo seria igualmente válida.

Ainda que se possa discordar do texto do Ombudsman da Folha ou da nota da ABI acerca dos limites éticos do jornalismo profissional, isso não significa que esses limites não mais existem. Ao se perceber que a objetividade é nada além de um fetiche, seria muito cômodo tentar substituí-la por um outro, a de uma liberdade supostamente ilimitada para se interpretar as imagens (e o mundo que as produz e as consome).

Na sequência final de *A dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1947), de Orson Welles, um tiroteio em uma sala de espelhos de um parque de diversões cria a confusão entre o que seria imagem e referente. O personagem dispara repetidamente sua arma, mas, ao invés de atingir seu oponente, faz apenas com que os espelhos se espatifem um após o outro. Na estética barroca de Welles, o referente (a pessoa na mira do revólver) e sua imagem passam a se equivaler. O efeito se intensifica por estarmos vendo um filme, em que os personagens e seus reflexos no espelho são virtualmente indistinguíveis uns dos outros. Em *A dama de Shanghai*, importa menos saber o quanto uma imagem pode ser “objetiva” ou “verdadeira”, mas sim entender o que pode existir entre os estilhaços do vidro quebrado.

Na era dos memes, seria preciso talvez realizar a operação simbólica de “quebrar” as imagens, desmontá-las em fragmentos para que pudéssemos revelar não apenas seus aparatos técnicos, como também seus diferentes atores, pressupostos políticos e éticos.

Como lembra Smith, uma ideia de História teria rachado no mesmo momento em que os Estudos Visuais se estruturaram enquanto um campo de pesquisa. Talvez, a partir de novos entendimentos sobre a dinâmica das imagens no mundo contemporâneo, será possível reunir os cacos dessa História em uma tentativa, ainda que provisória, de reorganizá-la sobre novas bases.

Referências Bibliográficas

A DAMA DE SHANGHAI (*The Lady from Shanghai*). dir.: Orson Welles. EUA, 1947.

- ABRANCHES, Sérgio et alii. **Democracia em risco?**: 22 ensaios sobre o Brasil hoje. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. (e-book)
- ALONSO, Angela. **Treze**: a política de rua de Lula e Dilma. São Paulo: Companhia das Letras, 2023. (e-book)
- ANDRÉS, Roberto. **A razão dos centavos**: crise urbana, vida democrática e as revoltas de 2013. São Paulo: Jorge Zahar, 2023. (e-book)
- ANIC, Luara Calvi. Um fato que não existiu é a melhor escolha para a capa do jornal? **Folha de S. Paulo**, 20 jan. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2023/01/um-fato-que-nao-existiu-e-a-melhor-escolha-para-a-capa-do-jornal.shtml>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- BAIL, Chris. **Breaking the Social Media Prism**: How to Make Our Platforms Less Polarizing. Princeton: Princeton University Press, 2021. (e-book)
- BARROS, Celso Rocha de. **PT, uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. (e-book)
- BARTHES, Roland. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. **Ontologia da imagem fotográfica**. O que é o cinema?. São Paulo: Ubu Editora, 2018. (e-book)
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; 1)
- BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. organização: Geoff Dyer. tradução: Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. (e-book)
- BILÓ, Gabriela. **A verdade vos libertará**: 2013-2023. organização: Daniel Lameira. São Paulo: Fósforo, 2023a.
- BILÓ, Gabriela. Foto de Lula com vidro trincado mostra que Planalto resiste após barbárie em Brasília. **Folha de S. Paulo**, 19 jan. 2023b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2023/01/foto-de-lula-com-vidro-trincado-mostra-que-planalto-resiste-apos-barbarie-em-brasil.html>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- BILÓ, Gabriela. Múltipla exposição. **Revista Zum**, n. 24, abr. 2023c.
- BRESANI, Diego; BILÓ, Gabriela. Guerra e paz. **Piauí**, n. 197. fev. 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/guerra-e-paz-2>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- CAMAZANO, Priscila. Entenda os ataques golpistas de 8 de janeiro e seus desdobramentos. **Folha de S. Paulo**, 8 fev. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2023/02/entenda-os-ataques-golpistas-de-8-de-janeiro-e-seus-desdobramentos.shtml>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- CARTACAPITAL. Secom critica Folha por foto “não jornalística” de Lula após atos golpistas em Brasília. **CartaCapital**, 19 jan. 2023. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/secom-critica-folha-por-foto-nao-jornalistica-de-lula-apos-atos-golpistas-em-brasil.html>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- CESARINO, Letícia. **O mundo do avesso**: verdade e política na era digital. São Paulo: Ubu Editora, 2022. (Coleção Exit) (e-book)
- COLE, Teju. The History of Photography is a History of Shattered Glass. **The New York Times Magazine**, p. 22, 15 nov. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/11/15/magazine/the-history-of-photography-is-a-history-of-shattered-glass.html>. Acesso em: 14 jun. 2024.

CORDEIRO, William Robson. Quando a imagem jornalística recorre ao fake. **Folha de S. Paulo**, 19 jan. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2023/01/quando-a-imagem-jornalistica-recorre-ao-fake.shtml>. Acesso em: 14 jun. 2024.

CORSALETTE, Conrado. **Uma crise chamada Brasil**: a quebra da Nova República e a erupção da extrema direita. São Paulo: Fósforo, 2024. (e-book)

COSTA, Ana Clara. A teia do golpe. **Piauí**, n. 201, jun. 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com/materia/teia-do-golpe>. Acesso em: 14 jun. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. 2a. ed. São Paulo: Ed. 34, 2011. (Coleção TRANS).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**: o olho da História I. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2017.

DIEGUEZ, Consuelo. **O ovo da serpente**. Nova direita e bolsonarismo: seus bastidores, personagens e a chegada ao poder. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DUNKER, Christian. Subjetividade em tempos de pós-verdade. In: DUNKER, Christian *et al.* **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017. (e-book)

ENTLER, Ronaldo. Reações a foto de Lula expressam visão rígida do fotojornalismo. **Folha de S. Paulo**, 4 fev. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2023/01/quando-a-imagem-jornalistica-recorre-ao-fake.shtml>. Acesso em: 14 jun. 2024.

GALVÃO, Edilamar. No alvo dos acontecimentos. **Folha de S. Paulo**, 20 jan. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2023/01/no-alvo-dos-acontecimentos.shtml>. Acesso em: 14 jun. 2024.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo e sociedade de consumo. tradução: Vinicius Dantas. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 12, pp. 16-26, jun. 1985. Disponível em: https://novosestudos.com.br/wp-content/uploads/2017/03/o8_pos_modernidade.pdf.zip. Acesso em: 14 jun. 2024.

JAY, Martin. Relativismo cultural e a virada visual. tradução: Myriam Avila. Aletria: **Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte, vol. 10, pp. 14-28, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17974/14764>. Acesso em: 14 jun. 2024.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARIANTE, José Henrique. A realidade aumentada da Folha. **Folha de S. Paulo**, Ombudsman, domingo, 22 jan. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/jose-henrique-mariante-ombudsman/2023/01/a-realidade-aumentada-da-folha.shtml>. Acesso em: 14 jun. 2024.

MEIRELLES, Fernando de Souza. **Panorama do uso de TI no Brasil**. São Paulo: FGV, 2023. Disponível em: <https://eaesp.fgv.br/sites/eaesp.fgv.br/files/u68/fgvcia-pesti-panorama-2023.docx>. Acesso em: 14 jun. 2024.

MELLO, Patricia Campos. **A máquina do ódio**: notas de uma repórter sobre fake news e violência digital. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. (e-book)

NOBRE, Marcos. **Imobilismo em movimento**: da abertura democrática ao governo Dilma. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. (e-book)

NOBRE, Marcos. **Limites da democracia**: de junho de 2013 ao governo Bolsonaro. São Paulo: Todavia, 2022. (e-book)

NOSSA MÚSICA (Notre musique). dir.: Jean-Luc Godard. França; Suíça, 2004.

PEREIRA, Diogo Baptista; MARQUES, Angelica Alves da Cunha. "A verdade vos libertará": a desinformação e a pós-verdade no governo Bolsonaro no combate à Covid-19. **Revista Ibero-Americana de Ciência da Informação**, vol. 15, n. 3, pp. 895-912, 2022. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/RICI/article/view/45676/35279>>. Acesso em: 14 jun. 2024.

PULS, Maurício. Verdadeiro ou falso. **Revista Zum**, n. 12, maio 2017.

SANTANA, Eliara. Ecossistema de desinformação se consolidou com o bolsonarismo. *In*: AVRITZER, Leonardo; SANTANA, Eliara; BRAGATTO, Rachel Callai (org.). **Eleições 2022 e a reconstrução da democracia no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2023. (e-book)

SHIFMAN, Limor. **Memes in Digital Culture**. Cambridge; London: The MIT Press, 2014. (The MIT Press Essential Knowledge).

SMITH, Marquard. Estudos visuais, ou a ossificação do pensamento. tradução: Juliana Gisi. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, vol. 18, n. 30, pp. 43-62, maio 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/29621/18307>>. Acesso em: 14 jun. 2024.

O INQUIETANTE E O OBSCENO NO ESCÂNDALO MIDIÁTICO ORGIA DE JOÃO DORIA

Fábio de Carvalho Penido¹

Resumo: O presente artigo parte de um escândalo midiático que tomou forma no decorrer das campanhas eleitorais do ano de 2018 envolvendo o então candidato a governador paulista, João Doria (PSDB). A análise do curto vídeo que serviu de evidência para as acusações de infidelidade matrimonial do ex-governador auxilia na compreensão de características que têm se tornado comuns instrumentos na captura de eleitores-espectadores-usuários das redes sociais digitais. Através dos afetos suscitados pelos campos estéticos do obsceno e do inquietante, a suposta orgia de João Doria se tornou um eficiente meio de desestabilização da imagem pública de seu personagem principal, oscilando entre o meme, o flagra moralista do eleitor conservador, o libelo anticorrupção e outros tantos posicionamentos. Através de uma análise do vídeo em si, de sua circulação pelo X (antigo Twitter) e o cotejo com as matrizes estéticas-teóricas do obsceno e do inquietante, o artigo desenvolve um tratamento das imagens como sintoma das transformações que a sociedade brasileira tem passado em sua relação com a política, seus discursos e suas imagens.

Palavras-chave: João Doria; eleições; escândalo midiático; obsceno; inquietante.

THE UNSETTLING AND THE OBSCENE IN THE MEDIA SCANDAL JOÃO DORIA'S ORGY

Abstract: This article is based on a media scandal that took shape during the 2018 election campaigns involving the then candidate for governor of São Paulo, João Doria (PSDB). The analysis of the short video that served as evidence for the former governor's accusations of marital infidelity helps us to understand the characteristics that have become common tools for capturing voters, viewers and users of digital social networks. Through the affections aroused by the aesthetic fields of the obscene and the disturbing, João Doria's alleged orgy has become an efficient means of destabilizing the public image of its main character, oscillating between the meme, the moralistic slur of the conservative voter, the anti-corruption libel and many other positions. Through an analysis of the video itself, its circulation on X (formerly Twitter) and its comparison with the aesthetic-theoretical matrices of the obscene and the disturbing, the article develops a treatment of the images as a symptom of the transformations that Brazilian society has undergone in its relationship with politics, its discourses and its images.

Keywords: João Doria; elections; media scandal; obscene; disturbing.

Introdução

¹ Doutorando em Comunicação Social no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Comunicação Social pelo PPG-COM da UFMG. Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Atua como programador do *Cineclubes Comum* e crítico de cinema na revista *Multiplot!*.

Diversos escândalos midiáticos tomaram forma no decorrer das campanhas eleitorais do ano de 2018. Marcada pela eleição de Jair Bolsonaro e pela consolidação do bolsonarismo como um segmento na política institucional e disseminado em diversos estratos da população brasileira, a disputa eleitoral também contou com polêmicas no campo das candidaturas ao governo dos estados.

Em São Paulo, o candidato João Doria foi acusado de participar de uma orgia com diversas mulheres. As imagens, procedentes de um vídeo de origem desconhecida, foram as supostas evidências visuais desses atos que quebravam com o pudor do candidato e seu compromisso com os valores conservadores da família brasileira, alinhado naquele momento ao bolsonarismo em voga.

No artigo, são analisadas as características formais do vídeo e o discurso de libelo contra João Doria. Sendo menos divulgado através das mídias tradicionais, como o jornalismo impresso e a televisão, o escândalo pode ser considerado um dos tantos exemplos nos últimos anos de um evento midiático que percorreu sobretudo redes sociais como o X, antigo Twitter, sendo ali amplamente divulgado, comentado e dissecado pelos usuários.

Se esperamos compreender os diferentes modos como o vídeo da orgia emerge nas polêmicas da política brasileira de 2018 em diante, é preciso realizar um recorte para mapear algumas das formas de circulação que se manifestaram ao seu redor. O primeiro caminho, presente no vídeo em si, é o seu compartilhamento através das hashtags *#doriaorgia* e *#dorianao*.

Embora o vídeo também tenha circulado por outras plataformas, o X é importante pelo seu protagonismo como plataforma das querelas da informação política contemporânea; pela conhecida relativização das medidas de combate a *fake news* que fazem parte de uma agenda política própria aos interesses do *website* e que, recentemente, sofreram uma consequente escalada com a compra do domínio *on-line* por Elon Musk².

De acordo com o *Google Trends*, “orgia joao doria” e suas variantes, como “joao doria video orgia” e “joao doria video” tiveram seu maior índice de pesquisas por meio da ferramenta *Google* entre os dias 21 e 27 de outubro de 2018, com eventuais, mas menores índices em algumas ocasiões nos anos posteriores³. No X, esse intervalo temporal de 7 dias também corresponde ao maior

² Para um aprofundamento na história do antigo Twitter, sua repaginação como X e as consequências desse processo, recomenda-se a leitura de “Limite de caracteres: como Elon Musk destruiu o Twitter”.

³ Disponível em: <https://trends.google.com.br/trends/explore?date=all&geo=BR&q=orgia%20jo%C3%A3o%20doria>. Acesso em: 07 ago. 2021.

número de publicações envolvendo as variantes de palavras-chave⁴, fato facilmente verificável ao inserir diferentes datas e averiguando a menor incidência de postagens.

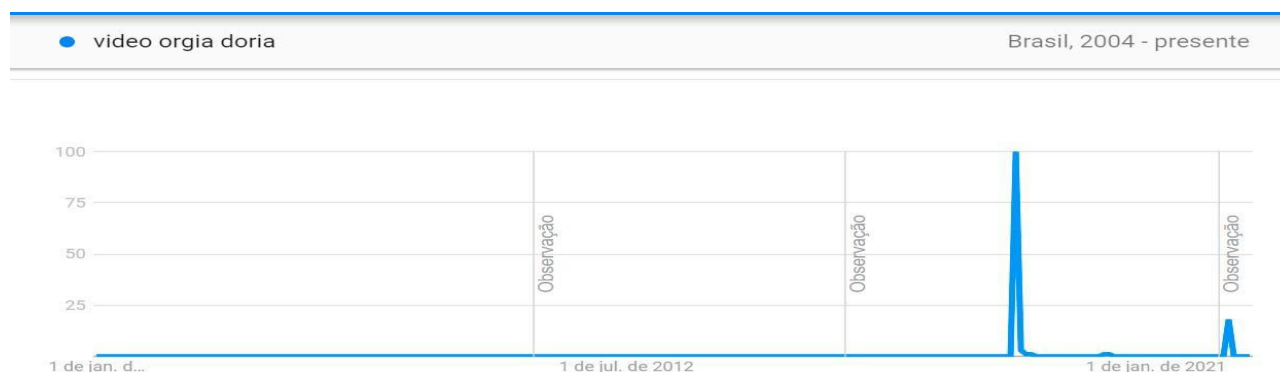


Gráfico "video orgia doria" no *Google Trends*

Nos debruçamos sobre os materiais encontrados entre esses dias (21 e 27) por meio das *hashtags* *#doriaorgia* e *#dorianao* e as palavras-chave usadas no Google lançando mão da ferramenta de pesquisa avançada do próprio X⁵ (as primeiras postagens de usuários identificadas pela ferramenta do website datam do dia 23 de outubro de 2018)⁶. Em seguida, repetindo o procedimento, pesquisamos com a mesma ferramenta do X pelas *hashtags* e palavras-chave no outro pico de pesquisa dos termos de acordo com o Google Trends em 2022.

Refletindo sobre essas interações nos primeiros dias de divulgação do vídeo da orgia, e sua subsequente utilização em outras situações para atingir a imagem pública de seu aparente protagonista, a análise atesta uma longevidade da cena no imaginário político recente, quer seja na forma de meme das conturbadas eleições de 2018, quer seja como documento do moralismo latente daquele período e que ainda pertence a compreensão da política atual por parte da população brasileira.

Até o momento a veracidade do vídeo já foi comprovada e contestada por um sem-número de perícias, profissionais e amadoras, análises de jornalistas e de internautas das redes sociais. Oscilando entre lugares de enunciação indo do jornalismo profissional até a simples fofoca e chiste,

⁴ Disponível em: https://twitter.com/search?q=orgia%20joao%20doria%20%20until%3A2018-10-27%20since%3A2018-10-21&src=typed_query. Acesso em: 07 ago. 2021.

⁵ Disponível em: [https://twitter.com/search?q=\(%23doriaorgia%20OR%20%23dorianao\)%20until%3A2018-10-27%20since%3A2018-10-21&src=typed_query](https://twitter.com/search?q=(%23doriaorgia%20OR%20%23dorianao)%20until%3A2018-10-27%20since%3A2018-10-21&src=typed_query). Acesso em: 07 ago. 2021.

⁶ Importante ressaltar os limites desse método de coleta de dados. Por um lado, outras plataformas digitais são dotadas de maior opacidade, como o caso do *WhatsApp*, onde seria impossível mapear os trâmites de um único vídeo sem o amparo de algum software especializado. Por outro lado, a concentração no X assume os limites e as benesses da coleta de informações em uma única plataforma. Longe de uma visada impressionista, esse exercício metodológico possibilitou uma ampla gama de *memes*, desabafos, discursos moralistas, satíricos, indignados, matizando a orgia do João Doria como um objeto complexo, em disputa e sob diversas apropriações pelos usuários dessa rede.

os discursos em torno da orgia do suposto do Doria alcançam muita ambiguidade. Mas sua eficiência como ferramenta no debate público se dá não necessariamente por sua força de verdade, mas quiçá pela ativação das experiências ligadas ao inquietante e ao obsceno que são latentes no objeto em questão.

A aproximação do vídeo com esses dois conceitos, historicamente associados a uma grande variedade de objetos de interesse cultural, possibilita a formulação de um problema de pesquisa para o presente artigo. Como o vídeo da suposta orgia de João Doria foi capaz de mobilizar os afetos de uma multiplicidade de eleitores-usuários presentes nas redes sociais (especialmente o X) independentemente de sua veracidade última? Em outras palavras, mais precisas, como o obsceno e o inquietante se articulam ao vídeo para além de sua instrumentalização em libelo político como fatores fundamentais para sua eficiência na captura dos afetos coletivos?

O objeto com o qual o artigo pretende responder essas perguntas remete também a uma miríade de outras cenas da política recente, como as tantas cenas do Kit Gay na década de 2010 ou os *tweets* de Jair Bolsonaro já em 2019 sobre uma performance carnavalesca envolvendo um *golden shower*, e tantas outros exemplos de menos impacto no imaginário coletivo, mas ainda assim presentes em uma mesma atmosfera social. A suposta orgia de Doria pertence a uma escalada na política brasileira de emergências do obsceno, no seu valor de escândalo moral, e do inquietante, na sua capacidade de questionamento do real. O nosso objeto se apresenta como sintoma de um quadro maior de transformação da relação com as imagens na vida pública nacional, em que repertórios visuais e discursivos, e suas experiências estéticas, criam intercâmbios capazes de mobilizar coletivamente os cidadãos-eleitores-usuários das redes.

O empresário está nu

No primeiro frame, como um panfleto que circula pelas redes digitais, o suposto Doria está deitado em uma cama de lençóis brancos arrumados. Seus braços estão relaxados sobre o tecido e parecem chamar por quatro mulheres que se colocam do seu lado direito. Duas delas já estão de joelhos sobre a cama. Uma delas está parcialmente tampada por uma outra que lança seu olhar para trás, para as outras duas que estão próximas da extremidade do quadro. Uma delas segura uma taça de champanhe. Tarjas de censura estão espalhadas pela imagem, seja a animação lúdica de um tucano⁷ cobrindo o pênis do homem, sejam os círculos pretos que cobrem os rostos das mulheres, ou a palavra “escândalo” que cobre suas vaginas. A chamada diz: “João Doria Trai Esposa em Orgia”.

⁷ Alusão ao mascote do PSDB, partido dos “tucanos” do qual Doria fez parte.

Após a apresentação do pôster, o corte que dá início à primeira sequência nos leva a um outro contexto, no qual Doria parece estar em cima de um palco em ambiente fechado, discursando para uma plateia não identificada. Nada sabemos sobre esse momento, mas podemos vê-lo e ouvi-lo. E ele diz: "... dar aqui a minha homenagem a minha família. Sem família, e sem respeito pela família...". Acompanhamos seus movimentos enfáticos, seu olhar contundente que se endereça para todos os cantos da plateia, mas nossa própria posição de espectadores é transformada por um abrupto *zoom in* que mergulha no seu rosto, deixando a imagem em uma zona de ruídos e borrões. O momento dura menos de um segundo, até que um *zoom out* introduz a cena de uma orgia.

O editor do vídeo realiza outro zoom que se aproxima do rosto do personagem, para que possamos vê-lo melhor. Uma vez "comprovada" a identidade, um letreiro surge na tela: "A família não acredita mais no João Traidor! E você?". Ao mesmo tempo, o áudio do discurso de Doria continua tocando no primeiro plano da banda sonora: "sem respeito pela família você não tem paz de espírito, tranquilidade e energia para disputar uma eleição. Aliás, não tem energia para nada. Valorizem as suas famílias, e sem respeito pela família...", e na medida em que a cena de sexo se desenrola algumas frases são repetidas, colocadas em *loop*, reiterando a contradição palavra-ato. Outra pergunta se endereça aos espectadores em um novo letreiro: "Esse homem representa a sua família?", e a cena tem fim chamando ao compartilhamento através das *hashtags* #doriaorgia e #dorianao.

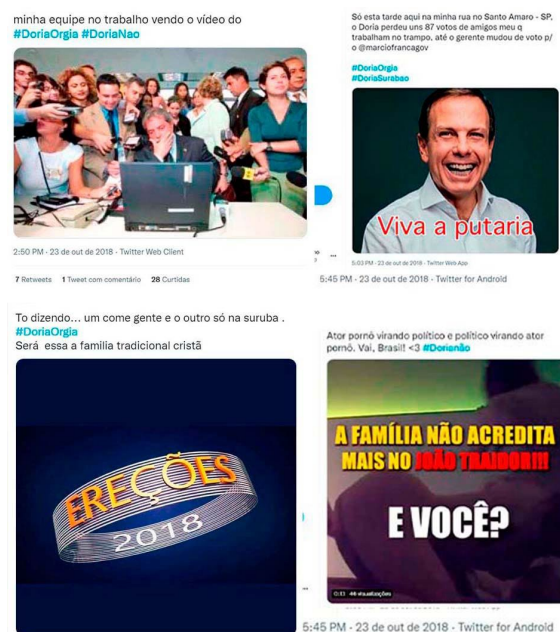
86

A partir das *hashtags* iniciais, presente no próprio vídeo, #doriaorgia e #dorianao, diversas outras foram se revelando no decorrer do mapeamento de postagens no X, irredutíveis em sua quantidade. Algumas delas são: #surubagate, #doriavideo, #doriasurubao, #doriasurubeiro, #surubadodoria, #doriacomedor, #surudoria, #doriasafadao, #erecoes2018. Nesses tantos *tweets*, impossíveis de serem citados em sua totalidade, há uma flutuação constante entre as formas de engajamento que tendem ao cômico e as que expressam choque e indignação moral.

O clima escandaloso das eleições é resumido no meme divulgado por uma usuária com o título "Ereções 2018". Outros escrachos contra Doria vão ganhando forma entre os dias 23 e 28 de outubro. "Lobo em pênis de cordeiro", escreve um usuário, fazendo do trocadilho um exemplo perfeito do papel que o desmascaramento das ilusões morais desempenha no jogo político⁸. Se o político é lobo que se esconde na pele de cordeiro, trata-se de uma piada com a potência viril do candidato agora duplamente desqualificado, moralmente e sexualmente. "Que pintinho murcho e pequeno kkkkkkkkk #DoriaOrgia", escreve outra internauta. "Ator pornô virando político e político

⁸ Para um aprofundamento na importância do desmascaramento das ilusões morais na política e no pensamento moderno a partir do Esclarecimento europeu, recomenda-se a leitura de *Crítica da Razão Cínica*, de Peter Sloterdijk (2012).

virando ator pornô. Vai Brasil!! #Dorianaao", escreve outro, fazendo referência ao ex-deputado e ex-ator de filmes pornográficos Alexandre Frota.



Repercussão Doria 2018

O que essa forma de engajamento com as imagens indica é que a obscenidade do vídeo original acaba por engendrar outras manifestações obscenas, sobretudo satíricas, e que amiúde traduzem um senso de cinismo diante da política. Uma descrença na vida pública e no poder institucional que não chega a pontuar qualquer partidarismo ou oferecer contraponto. A espetacularização da política, para esse segmento de usuários, ocasiona sua própria deslegitimação.

Em inglês o prefixo ob- identifica aquilo que está fora. *Obscene*, o obsceno, é aquilo que jaz fora da cena. No seu uso comum, não se trata de atribuir a qualquer elemento fora de cena o estatuto de obsceno, mas principalmente aquilo que fere os sentidos e choca na sua apresentação. No obsceno algo inapropriado aparece, apesar das advertências e de um conhecimento geral proibitivo. Para Moraes, acompanhando o raciocínio de Henry Miller⁹, o obsceno está sempre em disputa.

nada existe que seja obsceno "em si". A se crer no escritor, a obscenidade seria fundamentalmente um "efeito". Daí a dificuldade de delimitá-la neste ou naquele livro, nesta ou naquela convenção literária, o que seria confirmado não só pela diversidade de obras consideradas pornográficas em tal ou qual época, mas ainda pelas divergências individuais acerca do que seria efetivamente imoral (Moraes, 2003, p. 129).

⁹ Autor conhecido pela natureza polêmica de seus trabalhos literários no decorrer do século XX. Moraes está fazendo referência ao texto *Obscenidade e Reflexão* (1991) desse autor.

Mais recorrente é que o efeito obsceno se organize em torno de objetos, situações, narrativas e imagens reconhecidas pela sua ausência de pudor, pela sua lascividade, pela capacidade de ferir a moral, os bons costumes, a etiqueta e senso comum. Tal generalização se apresenta amiúde segundo os moldes da cultura ocidental cristã, conservadora e pudica e, como ressaltado por Miller, depende do que o indivíduo e sua sociedade consideram imoral.

Nesse escopo do obsceno, o vídeo explora uma zona da imaginação em que o espectador se situa compulsoriamente no lugar de *voyeur*, observando imagens proibidas à visibilidade pública, por prazer, curiosidade e/ou desejo incriminador. O contexto de apresentação das imagens é de revelação de uma hipocrisia política, em que os campos da vigilância e do prazer se entremeiam, num regime que ecoa a popularidade das estéticas pornográficas amadoras, de câmeras de celular, webcams e lives. Bruno define esses gêneros de imagens como pertencentes a uma contemporânea “estética do flagrante” (2013, p. 97).

Imagens ligadas à videovigilância desempenham um apelo realista na contemporaneidade, como experiência concreta verificada pelo aparato técnico, como rastro da realidade de um fato comprovado pela própria imagem e suas características.

Na vigilância como observação gravada, esta força retórica indicial reside no caráter automatizado, supostamente não mediado e sem intervenção intencional, enquanto na vigilância com transmissão em tempo real, a indicialidade residiria na própria temporalidade da imagem, no caráter instantâneo e urgente da tomada e da transmissão (Bruno, 2013, p. 101).

A possibilidade de que as imagens da suposta orgia de Doria tenham sido feitas de modo furtivo está dada por remeter a aparelhos pequenos, precários, como celulares, câmeras escondidas e outras formas de vigilância. Mas essa suposição não impede que o vídeo também seja lido como um pornô amador, feito com esses mesmos aparatos, consensualmente ou não.

É possível traçar, nas formas contemporâneas [da pornografia], a mobilização de uma estética da vigilância - e que as tecnologias e encenações das imagens pornográficas jogam com ideias de vigilância, voyeurismo e exibicionismo em que as tecnologias de vigilância estruturam as narrativas, as ações e, mais importante, o visual do pornô (Bell, 2009, p. 204)¹⁰

A proliferação de imagens desses tipos faz com que os regimes de vigilância e prazer estejam tão inseridos nos jogos de visibilidade social que a própria noção do obsceno, daquilo que é

¹⁰ Tradução nossa.

oculto, já esteja posta em xeque. Afinal, haveria lugar para um fora de cena, quando a explicitação, o flagra e a constante vigilância estão tão inseridos no espetáculo contemporâneo?

Williams (2004) aponta que já não há mais obscenidade que não tenha entrado em palco. Em um jogo de palavras com *obscenity*, a autora propõe o termo *on/scenity*, já que *on* significa dentro, para dizer de uma constante emergência do obsceno como objeto visual e discursivo na sociedade contemporânea¹¹. Em vez de sua permanência em um fora, a contemporaneidade sugere sua reiterada exposição e proliferação.

A imaginação política recente nos deu exemplos de escândalos midiáticos afins. No Kit Gay bolsonarista, que ganhou popularidade também nas eleições de 2018, o suposto processo de pedagogização da homossexualidade e da pedofilia na educação pública nas gestões petistas e esquerdistas ganhou uma de suas mais notórias falsas evidências através do vídeo da “mamadeira de piroca”, em que um homem anônimo filma um brinquedo sexual e afirma que o objeto era utilizado por crianças em creches públicas.

O *golden shower* de 2019, mais um espetáculo bolsonarista divulgado primeiramente no perfil oficial do então presidente, se apropriou de uma performance carnavalesca em um bloco *queer* flagrando os sujeitos envolvidos como representantes de um *status quo* dominado pela mesma ideiação conspiratória que aponta o Kit Gay como uma realidade. Trata-se de vídeos de autorias desconhecidas, associados em um processo de ideiação paranoide a livros infantis (deturpados em seu conteúdo), casos contados pelas redes sociais ou no boca-a-boca, imagens geradas por inteligência artificial e outras fontes questionáveis.

É nesse quadro mais amplo que o “efeito obsceno” da orgia de Doria ganha sua propulsão. Embora sua aliança com o bolsonarismo tenha sido oportunista e momentânea, Doria naquele momento se apresentava a partir das diretrizes do “cidadão de bem”, aglomerado polissêmico de valores, ideais e condutas que foi decisivo no campo da direita e extrema-direita naquele ano.

o “cidadão de bem” refere-se a um conjunto de condutas dos indivíduos na vida privada, a um conjunto de formas específicas de reivindicação política na vida pública e a um conjunto particular de temas e agendas que passaram a ser consideradas como legítimos. [...] Trata-se de

¹¹ A autora apresenta um exemplo paradigmático ao percorrer as contradições retóricas do pronunciamento do senador estadunidense Jesse Helms em 1989. Helms exibia aos seus colegas senadores as fotografias “obscenas” de Robert Mapplethorpe financiadas pelo National Endowment of Arts (NEA) para que todos pudessem ver, ao mesmo tempo em que solicitava que mulheres e “talvez” todos os funcionários da casa deixassem o ambiente para que só seus colegas senadores (homens em sua maioria ricos e brancos) pudessem entender onde o dinheiro público estava sendo investido. Williams enfatiza essa solicitação ao olhar e sua seletividade, impedindo aos outros, mulheres e trabalhadores (muitos racializados), de ter acesso ao que está visível.

uma noção específica de pessoa e um sentimento de pertencimento à uma forma correta de estar no mundo (Kalil, 2018, p. 9).

Contra a acusação de não ser então um “cidadão de bem”, Doria respondeu, abraçado à sua esposa, negando as acusações, se colocando como vítima de um ataque cibernético e reiterando valores semelhantes àqueles defendidos no palanque. “Nós resistiremos. Resistiremos por São Paulo. Por defender São Paulo e por defender o Brasil. E por defender São Paulo e o Brasil defendemos a nossa família”, ele disse em tom melodramático.

A resposta retoma a noção de “família”, um dos principais objetos do discurso político de 2018 e que já ganhava crescente relevância desde os anos de governo Lula. Durante os governos Dilma se tornou argumento para a defesa do processo de impeachment de 2016 (Nunes, 2022). Não por acaso essa palavra está em quase todos os frames do vídeo da orgia do Doria, e, também, serve de síntese, elemento que fecunda o vínculo da nação, no seu vídeo de defesa. A corrupção, sob a ótica do conservadorismo social, perpassa a violação dos três pilares que sustentam a conduta “do cidadão de bem”: Deus, Pátria e Família.

Uma outra de suas expressões [da corrupção] é a “desordem” de costumes e valores que estariam colocando em risco a ordem familiar. Esta corrupção diz respeito, sobretudo às condutas privadas e morais, como a homossexualidade, a vida sexual desregrada e o aborto. Nesse mesmo registro, a corrupção é lida como cerceamento da liberdade individual e uma redução da importância do papel da família na formação do cidadão (Kalil, 2018, p. 10).

90

Em suma, as imagens e seu “efeito obsceno” são apropriadas pelo editor da orgia de Doria como um pequeno dispositivo de imagens e discursos de vigilância e, conseqüentemente, visam alguma eficiência na disputa eleitoral pela captura dos eleitores “cidadãos de bem”, representantes da “família”, “nação” e de “deus”.

É notável nos *tweets* do recorte temporal proposto entre *Google Trends* e X depois de quatro anos a orgia continua sendo um assunto, mesmo que menos popular, para atacar a imagem que o então governador de São Paulo visava construir. Não só nas eleições de 2018, mas também em 2022 no momento das pré-candidaturas às eleições presidenciais são identificados novos *memes* e discursos difamatórios contra as gestões do tucano, ainda utilizando o estigma deixado pelo escândalo da orgia¹². Mas nem sempre o tom dos *tweets* é tão cômico, ou tão dependente de sua matriz obscena.

¹² Disponível em: https://twitter.com/search?q=orgia%20joao%20doria%20%20until%3A2022-11-%20since%3A2020-01-01&src=typed_query. Acesso em: 11 nov. 2022.



Repercussão Dória 2020

Por trás das piadas, por vezes as acusações contra o candidato a governador paulista carregam uma densa carga de consequências sobre sua capacidade de participar da vida pública brasileira. “Então foi comprovado que o vídeo do João Dória traindo a esposa numa orgia é verdadeiro? Cadê os tucaninhos do PSDB pedindo a cabeça dele?”, escreveu um usuário antipartidário. Outras postagens simulam um tom jornalístico investigativo, como o vídeo do então deputado Arthur do Val, o Mamãefalei, que por mais de 10 minutos reproduz uma retórica moralista contra seu adversário político própria ao conservadorismo social em voga. Para além do valor do obsceno em cena, há uma inquietação constante quanto à factualidade do vídeo.

91

A verdade da orgia

Correndo paralela às formas ora moralistas e/ou obscenas de amplificação da polêmica, outra vertente de exploração do vídeo se apresenta no X nos períodos demarcados (outubro de 2018 e esporádicos meses de 2022). Nota-se em meio às discussões amadoras, realizadas por usuários comuns da plataforma, a intermitência de perícias divulgadas por diferentes meios da imprensa, demonstrando resultados diversos quanto à veracidade do vídeo¹³.

Em seguida à eclosão do escândalo, a própria assessoria de Dória contrata uma perita criminal para avaliar a procedência do vídeo, garantindo assim os meios para provar sua inocência na percepção pública¹⁴. Em 2018, a perícia realizada por Roselle Sóglio inocenta Dória¹⁵, e a produzida por Onias Tavares Aguiar afirma que não há qualquer manipulação evidente do vídeo¹⁶.

¹³ Os links nas notas de rodapé seguinte foram coletados dentro da plataforma X e direcionam para outros sites.

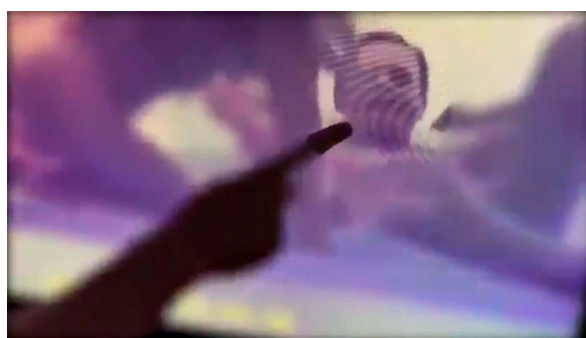
¹⁴ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/doria-nega-autenticidade-de-video-contrata-perito-e-diz-que-acionara-justica.shtml>. Acesso em: 06 dez 24.

¹⁵ Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2018/10/25/interna_politica,714895/video-de-orgia-entre-joao-doria-e-cinco-mulheres-e-montagem-aponta-pe.shtml. Acesso em 06 dez. 2024.

¹⁶ Disponível em: <https://crusoe.com.br/edicoes/2020-o-video-da-discordia>. Acesso em: 06 dez. 2024.

Já em 2022, uma nova perícia da Polícia Federal afirma não haver adulteração no material¹⁷. Doria acusa a corporação de uma tentativa de atingi-lo politicamente, se utilizando de um incidente do passado¹⁸.

Chama a atenção do leitor que essas informações venham de canais midiáticos na Internet ligados aos meios de comunicação tradicionais, ao jornalismo profissional e seu dito compromisso com a verdade. Essa situação ganha mais uma camada a partir do momento em que usuários optam por fazer suas próprias perícias amadoras, editando trechos do material da orgia e apontando inconsistências na edição, na qualidade da imagem, na banda sonora e outras irregularidades. Afinal, não parece haver fim para a deliberação em torno do vídeo.



Perícia amadora do vídeo encontrada no X

A orgia de Doria ganha contornos de uma verdadeira aporia midiática quando a Folha de São Paulo, a Polícia Federal e um usuário comum do X apresentam respostas inconciliáveis. Tal estado da discussão e do estatuto da informação indica um impasse contraditório às intenções de desmascaramento e choque do uso do vídeo como libelo político. O obsceno, ferramenta de desvelamento do real, tem seu efeito de verdade desautorizado pela natureza insólita das imagens.

O vídeo atende ao primeiro dos critérios que Freud (2010) elenca para o inquietante a partir de sua leitura de E. Jentsch acerca dos fenômenos estéticos desagradáveis, a incerteza intelectual que o espectador sente diante das imagens. Tal caracterização associa o inquietante ao incerto e não familiar.

Jentsch pôs em relevo, como caso privilegiado, a “dúvida de que um ser aparentemente animado esteja de fato vivo ou, inversamente, de que um objeto inanimado talvez esteja vivo”, nisso invocando a impressão deixada por figuras de cera, autômatos e bonecos engenhosamente fabricados. Ele junta a isso o

¹⁷ Disponível em: <https://oantagonista.com.br/brasil/depois-de-video-de-orgia-doria-e-alvo-de-laudo-encomendado-por-cliente-misterioso>. Acesso em 06 dez 2024.

¹⁸ <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/03/laudo-da-pf-diz-nao-ter-encontrado-sinal-de-adulteracao-em-video-de-orgia-associado-a-doria.shtml>. Acesso em 06 dez 2024.

sentimento inquietante produzido pelo ataque epiléptico e pelas manifestações de loucura, por provocaram no espectador a suspeita de processo automáticos - mecânicos - podem se esconder por trás da imagem habitual que temos do ser vivo (Freud, 2010, p. 340).

Embora o vocabulário moderno de Jentsch diga de objetos e episódios biológicos e psicológicos já distantes de qualquer mistificação na contemporaneidade, pode-se transpor a ideia de um processo “mecânico” misterioso para as ferramentas atuais de simulação da imagem humana e sua automatização. Em tempos de *deep fakes*, de criação e manipulação de rostos, vozes e demais atributos do corpo humano por meio de inteligências artificiais, as identidades vão se desvanecendo nos meios digitais em prol da emergência de diversos duplos, frutos de processos de artificialização do movimento e do corpo.

Uma breve passagem pela retórica das perícias profissionais divulgadas pela imprensa atesta que a possibilidade da manipulação dos quadros de imagem está posta, por meio de técnicas de edição, como máscaras criadas em pós-produção. A interpolação, que consiste na criação de quadros adicionais entre dois de referência, um anterior e outro posterior, permite a confecção de imagens outrora inexistentes que podem moldar o rosto do personagem a partir de um semblante, posicionamento e movimentação desejável.

Os poucos quadros em que o rosto do suposto Doria é revelado são, de fato, insólitos nesse sentido. Se é o rosto que pode oferecer a verdadeira identidade do sujeito, como não se inquietar diante de imagens pixeladas que se assemelham com o famoso rosto do empresário político e que, no entanto, estão em xeque. Rosto cuja visibilidade, para além de precária, é constantemente interrompida pela passagem das mulheres em sua frente. Aquilo que haveria de ser mais familiar e reconhecível vai se tornando desconcertante e indefinido quanto mais o espectador observa os breves segundos da cena.

Partindo da definição inicial de Jentsch, Freud investiga os sentidos de *heimlich* em outras línguas e no próprio alemão, palavra destinada ao familiar, precioso, doméstico, e destaca que no seu desenvolvimento histórico cercado de ambiguidades a palavra finda por ir de encontro a outros sentidos, como aquilo que é mantido às escondidas, caso amoroso, pecado, intriga por baixo dos panos, mais condizentes com o uso moderno de *unheimlich*. O raciocínio dessa ambivalência está sintetizado na articulação de Schelling citada pelo autor de que *unheimlich* é “tudo que deveria permanecer em segredo, oculto, mas apareceu”, que traduz a angústia proveniente de uma desfamiliarização com o que se vê.

O tom de desmascaramento moral é frequente nas definições do *unheimlich*, afinal, o desvelamento de um segredo comumente carrega conotações morais. Nesses tantos significados

reside um aporte possível entre o obsceno e o inquietante. Mas na associação entre esses dois conceitos, o obsceno perde sua capacidade de denúncia do real e seu “efeito” se encontra submerso na ambiguidade dessa “imagem pobre”, para usar o termo proposto por Steyerl (2012) na lida com as imagens digitais.

As imagens da Internet, por sua circulação rápida, descentralizada e, por vezes, anárquica, acabam por perder um traço de origem. Sem rastro, elas se tornam mais propícias a diferentes destinos, sendo apropriadas como convém por diversas índoles. Dotadas de uma “genealogia dúbia”, elas circulam livremente pelas redes e acabam por ser recontextualizadas por seus usuários segundo diversas lógicas. Para Steyerl (2012), elas “são pobres porque não adquirem nenhum valor dentro da sociedade de classes das imagens – o seu estatuto ilícito ou deteriorado concede-lhes uma isenção de critério. A ausência ou a falta de resolução legitima a sua apropriação e deslocamento.”.

As diferentes formas com que os usuários das redes se apropriaram das imagens dizem de um contato, a um só tempo, mobilizado por e mobilizador de imaginários obscenos. Reeditar (som e visual), pausar, reprisar, legendar, comentar, repostar, recontextualizar são gestos de uma intervenção excitada pelo único fator originário desse vídeo: sua qualidade insólita, de falta de lastro com o real, de “isenção de critério”. As imagens pobres

Expressam todas as contradições da multidão contemporânea: o seu oportunismo, o seu narcisismo, o desejo por autonomia e criação, a sua inabilidade para se salientarem ou deliberarem, a sua prontidão constante para a transgressão e para uma simultânea submissão. No seu conjunto, as imagens pobres formam um instantâneo fotográfico da condição afectiva da multidão, da sua neurose, medo, bem como da ânsia por intensidade, diversão e distração (Steyerl, 2012).

Para muito além do rosto de Doria, as características de uma “imagem pobre” se fazem ver por toda parte no vídeo. As cores de tons esverdeados escuros que iluminam precariamente a cena dão uma atmosfera artificial para o momento, como se fossem adereços cenográficos para uma fantasia luxuriosa. A disposição das fontes de luz, todas atrás dos personagens, faz vultos de suas aparições, com poucas expressões faciais reconhecíveis. Os atos sexuais em si também são ofuscados pela iluminação, embora hora ou outra se tornem explícitos.

O som, em harmonia com a imagem, é tão ruidoso quanto. Enquanto as falas de Doria ressoam ao fundo, a música e as risadas do quarto da orgia são entremeadas por palavras impossíveis de se compreender, como se houvesse uma intenção de preservar o máximo possível da ambiguidade do que as mulheres falam em torno do homem. Alguns gestos, como o tapa que uma mulher aplica a bunda de outra, soa inorgânico por uma discrepância e dessincronia entre a sutileza

do movimento na imagem e a intensidade abrupta desse possível *foley*¹⁹. A baixa luminosidade impede averiguar a sincronicidade entre demais ações e sons, sendo impossível atestar que as mulheres que falam na imagem são as mesmas que escutamos na banda sonora.

A qualidade indicial da imagem, de um *esteve aqui* testemunhal, de vestígio da presença, dá palco a uma independência completa da imagem das experiências concretas. Isso alça o personagem do vídeo a algo como um duplo de João Doria, uma existência possivelmente independente do Eu original e que é, no entanto, apresentada ao espectador com assombrosa verossimilhança. Há no insólito

o surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas [...] a identificação com uma outra pessoa, de modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu ou colocar um outro Eu no lugar dela, ou seja, duplicação, divisão e permutação do Eu - e, enfim, o constante retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços faciais, caracteres, vicissitudes (Freud, 2010, p. 351).

O que o vídeo atesta é a entrada em cena de uma ansiedade particular ao insólito, a um só tempo, antecipada no campo da ficção e da modernidade cotidiana, que foi fonte dos estudos de Freud e seus sujeitos analisados, e que se desdobra na relação do humano com as tecnologias da informação contemporâneas. A adesão política, que acusa Doria, pode ilusoriamente apaziguar essa ansiedade fundadora. E tal adesão cega diz de uma confusão generalizada das multidões de usuários online atordoados pelo excesso informacional e sua falta de factualidade, de fontes seguras, de qualquer critério de legitimidade consensualmente aceito.

O eu no campo da representatividade política haveria de ser uma figura da verdade. Sua duplicidade e artificialidade na cena parece metaforizar o esfacelamento do real, de sua concretude como fundamento e matriz das relações interpessoais. Partindo do pressuposto de que compartilhamos de uma mesma realidade à qual podemos acessar através do discurso e da verificação em diálogo de seus postulados, o abalo da verdade é um abalo no campo da política. O obscuro e o inquietante se mostram agentes potentes nesse processo, na medida que chocam, angustiam e mistificam as coletividades.

Conclusão

Apesar da aparente agudeza do ataque contra Doria e das temidas consequências que um vídeo como esse poderia disparar, não só ele não foi determinante de qualquer derrota do “tucano” nas urnas, tendo saído vitorioso nas disputas de 2018, como jamais se tornou prova definitiva de

¹⁹ Processo de reproduzir sons em ambiente controlado para serem utilizados na banda sonora de um audiovisual.

qualquer infração moral. Pode-se dizer que essa pequena máquina-vídeo já nasceu com um defeito latente. Ao invés de produzir um desvelamento da realidade que seria decisivo para uma mudança de rumo nas eleições, o espectador da suposta orgia de Doria se encontra desarvorado diante do enigma da identidade dos personagens em cena.

Não haveria, afinal, uma contradição entre o obsceno e o inquietante nos termos em que esse vídeo se apresenta? Se o obsceno, por um lado, encontra seu efeito em uma exposição dos seus objetos, revelando alguma verdade sobre eles em sua intriga moralista de repercussões públicas e privadas, o inquietante, por outro lado, impede que esse efeito de verdade tenha qualquer grande repercussão.

A fascinação que as polêmicas midiáticas, especialmente de 2018, trouxeram para eleitores, usuários e espectadores perpassa essa mesma atmosfera de choque, sensacionalismo e confusão cognitiva. Diante do senso de urgência que a ascensão do bolsonarismo trouxe à tona nos últimos anos, maior atenção foi dada a escândalos similares em seu conteúdo, mas que estavam mais conectados à figura de Bolsonaro e seus aliados de maior longevidade. A orgia de Doria, nesse sentido, fica ofuscada se comparada a outros objetos – como o já citado Kit Gay. Mas há pouca diferença no quesito obsceno e inquietante, no imaginário e nos propósitos que ancoram esses dois materiais.

Essa aparente falta de eficiência do escândalo, por fim, é um de seus traços mais pertinentes para se pensar a intersecção entre as redes sociais digitais e política. O que difere um vídeo como a orgia de Doria dos materiais do Kit Gay pode ser reduzido a isso: uma questão de eficiência na captura dos afetos coletivos. Um conquistou menos adesão, enquanto o outro, por muitos anos e até hoje, se mostra uma teoria conspiratória aceita por considerável quantidade de brasileiros.

A eficiência é uma questão de encaixe, de capacidade de uma imagem ou discurso de acoplar uma sensibilidade individual, por meio de sua mobilização estética, em afetos coletivos ou coletivizados. Se o choque funciona, se o espanto confunde e desnorteia, o mais importante é o caminho que o agente político que busca se beneficiar desses efeitos imediatos constrói ao redor do material para que esse espectador se torne um eleitor e um reproduzidor de um mesmo discurso; um eleitor que reproduz um senso de realidade e de verdade compartilhado por um grupo do qual ele se sente parte²⁰.

²⁰ A pesquisa de Letícia Cesarino em torno dos grupos de WhatsApp bolsonaristas em seu artigo “Como vencer uma eleição sem sair de casa: a ascensão do populismo digital no Brasil” (2020) e o livro de Rodrigo Nunes “Do transe à vertigem: ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição” (2022) são imprescindíveis para a compreensão desses circuitos de captura dos afetos coletivos.

Ao redor da orgia de Doria não há caminhos tão definidos quanto ao redor de materiais como o Kit Gay, que apontam para um eleitorado específico, bolsonarista, que compartilha de uma visão de mundo que delira o Kit Gay em diversas direções, diante de vários objetos do mundo, sendo a “mamadeira de piroca” só um deles. A orgia de Doria não foi capaz de engendrar uma produtividade, um senso de pertencimento que mobiliza o eleitor e espectador a construir uma realidade, um senso de verdade destoante de qualquer status quo que queira ser combativo.

Essa diferença também há de ser pensada no que diz respeito aos efeitos da pós-verdade e sua relação com o inquietante. O inquietante como dúvida diante da realidade pode ser um estímulo à mentalidade associada à pós-verdade, em que “atitudes de desinteresse e mesmo desprezo pela realidade se naturalizam, se disseminam, se tornam cotidianos, normais, e até mesmo estimulados” (Ávila Araújo, 2020, p. 40). Se a relativização da verdade foi necessária, como “cultura”, para a emergência de líderes autocratas como Bolsonaro, que cultiva seus próprios ecossistemas de informação, há uma cristalização no interior dessas coletividades do que é e não é verdadeiro. Não é o caso da orgia do Doria, que não constrói em torno de si qualquer parâmetro discursivo ou imagético, qualquer integração com outros objetos ou informações associadas.

Dessa forma, sua natureza inquietante se torna ainda mais permanente. Se o Kit Gay e seus exemplos obtêm sucesso em conduzir pelo menos seus espectadores e eleitores bolsonaristas para um senso compartilhado de realidade, mesmo que totalmente falsa, a orgia de Doria instaura um limbo de perguntas sem resposta para a maioria de seus espectadores. Afinal, não é um vídeo propriamente bolsonarista, pois Doria era um aliado de Bolsonaro naquele momento. Não se trata também de um ataque atribuído a qualquer adversário específico do candidato.

Seria preciso imaginar uma extensa pesquisa, quiçá impossível nesse momento, de mapeamento dos caminhos que o vídeo da orgia trilhou pelas redes sociais para entender, afinal, qual é sua origem, seu propósito inicial. É um desejo que vai contra parte do fundamento da comunicação pelo ecossistema digital e sua dispersão; uma vontade que se encontra destinada a ter que lidar com a “genealogia dúbia” das imagens em rede.

Eis a diferença, então, entre o espectador bolsonarista e aquele que se sente mistificado diante da orgia do Doria: o primeiro encontra uma solução. A angústia diante do obsceno e do inquietante encontra resposta. Uma acolhida nos discursos e sistemas comunicacionais da extrema-direita.

Referências

ÁVILA ARAÚJO, Carlos Alberto. O fenômeno da pós-verdade: uma revisão de literatura sobre suas causas, características e consequências. **Alceu**. Rio de Janeiro. v. 20, n. 41, p. 35-48. jul-set. 2020.

BELL, David. Surveillance is sexy. **Surveillance & Society**. v. 6, n.3, p. 203-212. 2009.

BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

CESARINO, Letícia. Como vencer uma eleição sem sair de casa: a ascensão do populismo digital no Brasil. **internet&sociedade**. São Paulo. v. 1, n.1, p. 91-120. fev. 2020

FREUD, Sigmund. O Inquietante. *In: Obras Completas Volume 14*: História de uma Neurose Infantil ("O Homem dos Lobos"), Além do Princípio do Prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KALIL, Isabela Oliveira. Quem são e no que acreditam os eleitores de Jair Bolsonaro. **Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo**. 2018. Disponível em: <https://www.fespsp.org.br/upload/userfiles/2018/Relat%C3%B3rio%20para%20Site%20FESPSP.pdf>.> Acesso em: 12 nov 2022.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. **Cadernos Pagu**: São Paulo, n. 20, p. 121- 130, 2003.

NUNES, Rodrigo. **Do transe à vertigem: ensaios sobre bolsonarismo e o mundo em transição**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

OBSCENO. *In: MICHAELIS. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Melhoramentos Ltda. 2022. Disponível em: Acesso em: 12 nov 2022.

SLOTERDIJK, Peter. **Crítica da razão cínica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

STEYERL, Hito. Em defesa da imagem ruim. **Revista Serrote #19**. 2012.

WILLIAMS, Linda (Org.). **Porn studies**. Durham and London: Duke University Press, 2004.

O IMAGINÁRIO DO MEDO DO OUTRO ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO: UM ESTUDO DE CASO SOBRE OS *ESMAGADOS*, DE JUNJI ITO

Luiz Felipe Salviano¹
Erick Felinto²

Resumo: narrativas de horror costumam ser bastante diversas e abordar muitos temas. Contudo, possuem em comum o fato de trabalharem os diferentes tipos de medo que assombram os seres humanos. Conforme nos mostra Delumeau (2007), um dos tipos mais comuns de medo é o medo do outro – sendo o “outro” aquilo que é proveniente de outras culturas, povos ou etnias. Esse medo do outro é frequentemente usado como ferramenta política para disseminar ideias que excluem, segregam ou apontam determinado grupo como um inimigo a ser combatido. Este trabalho pretende investigar o papel da ficção de horror na construção desse imaginário, partindo de uma análise do mangá *Os Esmagados*, do quadrinista japonês Junji Ito. Pretende-se, com isso, ilustrar uma discussão mais ampla sobre alteridade, monstruosidade e diferença.

Palavras-chave: horror; mangá; quadrinhos; medo; Junji Ito.

THE IMAGINARY OF FEAR OF THE OTHER BETWEEN REALITY AND FICTION: A CASE STUDY ON *SMASHED*, BY JUNJI ITO

Abstract: Horror fiction tends to be quite diverse and cover many themes. However, they have in common the fact that they approach different types of fear that haunt human beings. As pointed out by Delumeau (2007), one of the most common types of fear is the fear of the other – the “other” is anything which comes from other cultures, peoples or ethnicities. This fear of the other is often used as a political tool to disseminate ideas that exclude, segregate or identify a certain group as an enemy to be fought. This work aims to investigate the role of horror fiction in the construction of this imaginary, based on an analysis of the manga *Smashed*, by Japanese comic artist Junji Ito. This is intended to illustrate a broader discussion about otherness, monstrosity and difference.

Keywords: horror; manga; comics; fear; Junji Ito.

Introdução

As narrativas de horror possuem uma longa e rica história, que atravessa diferentes culturas e épocas. Suas origens são um tanto difíceis de definir, mas França (2022, p. 55) aponta traços do

¹ Mestrando em Comunicação pela Uerj. Formado em Letras pela UFRJ. Bolsista Capes. Organizador do Simpósio Discente Territórios, Tecnologia Cultura – Tetecul no PPGCOM-Uerj.

² Graduado em Comunicação Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1990), mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993), especialização (ABD) pela Universidade da Califórnia, Los Angeles em Línguas e Literaturas Românicas (1997) e doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1998), além de ter realizado estágio de Pós-Doutoramento Sênior (Capes) na Universität der Künste Berlin (UdK) sobre Teorias da Mídia alemães (2010-2011). Atualmente é pesquisador do CNPq e Professor Titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Uerj.

que hoje conhecemos como histórias de horror em diversas narrativas antigas, como o *Livro das Revelações* (Apocalipse), da Bíblia, a *Odisseia*, de Homero, a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri e em certos contos de fada, como algumas versões da história de *Chapeuzinho Vermelho*. Entretanto, esse tipo de narrativa só passou a ser considerada um gênero à parte no século XVIII, com o surgimento do romance gótico (Carroll, 1999, p. 16). Autores como Horace Walpole e Mary Shelley ajudaram a definir e dar forma ao que hoje conhecemos como “histórias de horror” (ou terror). Segundo França (2017), o romance gótico possui diversos elementos e assumiu formas e temáticas diversas ao longo do tempo, mas seus alicerces residem em três elementos básicos: o *locus horribilis*, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado (p. 2). Esses elementos refletem horrores e ansiedades de diferentes épocas, variando de acordo com cada contexto social. Nesse sentido, afirma o autor, o gótico diz respeito a

um modo narrativo que emprega técnicas de suspense em enredos que objetivam a representação dos horrores e das ansiedades de uma época por meio da produção de efeitos estéticos relacionados ao medo, ao sublime terrível ou ao grotesco (França, 2017, p. 2).

Conclui-se, portanto, que narrativas dessa natureza podem se manifestar de diferentes formas, mas todas as histórias de horror (não apenas as góticas) trabalham, de algum modo, com os medos e as ansiedades de uma época, muitas vezes explorando temas de morte, loucura e o sobrenatural. Portanto, uma narrativa de horror sempre irá, de maneiras diferentes, buscar elementos que correspondam a fontes de temor na sociedade em que está inserida.

Segundo Delumeau (2007), as fontes do nosso medo podem ser diversas: podem vir do fundo de nós mesmos, como o medo do mar e da noite, mas também podem ser motivadas por perigos concretos – como terremotos e incêndios. Entretanto, o autor ressalta que há um outro tipo de medo que pode invadir e fragilizar indivíduos e coletividades: o medo do outro.

A raiz disso se encontra na apreensão provocada entre pessoas que não se conhecem, ou que se conhecem mal, que vêm de fora, que não se parecem conosco e que, sobretudo, não vivem da mesma maneira que vivemos. Falam uma outra língua e têm códigos que não compreendemos. Têm costumes, comportamentos, práticas culturais que diferem das nossas, não se vestem como nós, não comem como nós, têm religião, cerimônias e ritos cujo significado nos escapa. Por todas essas razões, eles nos assustam e somos tentados a tomá-los como bodes expiatórios em caso de perigo. Se uma desgraça acontece a uma coletividade, é por causa do estrangeiro. Antigamente, dizia-se sempre que a peste vinha de outro país – o que, na realidade, não era sempre falso. (Delumeau, 2007, p. 46)

O autor acrescenta que esse medo do outro é uma forma particular de medo do desconhecido que aparece de tempos em tempos, sendo uma das origens do racismo e da

xenofobia. Segundo Delumeau (2007), exemplos não faltam ao longo da história: um pensador bizantino do século XI, por exemplo, aconselhava cautela ao lidar com estrangeiros que visitassem sua cidade. Já nos séculos XVII e XVIII, eclodiram movimentos xenófobos em diversas partes da Europa. Na história recente, foram testemunhadas as terríveis consequências do medo em relação aos judeus, o que o autor classifica como um “caso extremo do medo cultural do outro” (p. 46).

Partindo primordialmente da noção de “medo do outro”, este artigo pretende analisar um mangá do quadrinista japonês Junji Ito. Trata-se de uma história curta chamada *Os Esmagados*³, publicada no Brasil na coletânea *Contos Esmagadores* (2023). Acreditamos que o conto sirva para ilustrar como o medo do outro se manifesta culturalmente, e por isso procuramos investigar de que forma o mangá aborda esse tipo de medo. Identificamos alguns paralelos com os contos *A Mão do Macaco*, de W.W. Jacobs e *Os Lábios*, de Henry S. Whitehead, bem como a obra de Lovecraft como um todo. Com isso, visamos também entender as implicações desse tipo de medo no imaginário cultural contemporâneo, e que tipo de relação essas narrativas podem ter com nosso cenário sociopolítico, já que o temor do outro é frequentemente uma ferramenta utilizada por grupos extremistas. Começamos por fazer uma breve reflexão sobre como esse tipo de medo se manifesta no imaginário social e político, ilustrando essa reflexão com algumas figuras do cenário político atual. Em seguida, exemplificamos algumas obras literárias que falam sobre ou que manifestem o medo do outro. Prosseguimos, então, introduzindo brevemente a obra de Junji Ito, falando sobre como o autor costuma abordar esse tema em sua obra. Depois, fizemos um resumo e análise do conto *Os Esmagados*, identificando aspectos que o aproxima de outras obras. Por fim, tentamos entender as implicações sociopolíticas desse tipo de história, já que pensadores ligados a grupos de extrema direita se apropriam da estrutura narrativa, da estética e da temática das histórias de horror como fundamento para a disseminação de suas ideias.

O medo do outro: entre a ficção e a política

No contexto atual, o medo do outro tem sido uma forte arma política para mobilizar pessoas contra determinados grupos. As ideias de *diferença* e *alteridade* tornam-se pontos chave para investigar o discurso de políticos de extrema-direita como Donald Trump e Jair Bolsonaro. Tais figuras ganharam popularidade ao definir determinados grupos de pessoas como inimigos e ao reagir com ansiedade e pânico à presença da alteridade, como apontado por Angela Nagle (2017), em *Kill All Normies*:

³ Publicada originalmente no Japão, em maio de 2006, na revista ネムキ (*Nemuki*). No original, o título do conto é 潰談 (*Kaidan*), um trocadilho com a palavra 怪談 (lida da mesma forma: *Kaidan*), que significa história de fantasma, e 潰 (*kai*), que significa esmagar ou triturar.

Foi em meio a esse irônico labirinto de significados que as guerras culturais online se desenrolaram, que Trump foi eleito e que o que agora chamamos de *alt-right* ganhou proeminência. Cada evento bizarro, cada nova identidade e cada comportamento sub cultural estranho que confunde o público quando eventualmente chega à grande mídia, desde *otherkin* até os memes do Pepe de extrema direita, pode ser entendido como uma resposta a uma resposta a uma resposta, cada um respondendo com raiva à existência do outro (Nagle, 2017, p. 14)⁴.

De forma análoga, Felinto (2023), ao falar sobre uma das principais figuras do neoconservadorismo brasileiro, Olavo de Carvalho, faz menção ao fato de o escritor sempre alertar sobre um inimigo a ser combatido, já que seus discursos apelam “ao comunismo como um inimigo onipresente” (p. 26). Felinto também argumenta, ao tratar das estratégias retóricas de Olavo: “atribui-se ao inimigo certo domínio de eficiência maligna – como o êxito na guerra cultural ou em técnicas de sugestão hipnóticas – que é merecedor de crítica, mas que também, paradoxalmente, passa a ser utilizado pelo crítico” (p. 24).

Esse tipo de reflexão é importante, já que o medo do outro alimenta o imaginário social, e, com isso, torna-se também uma fonte para histórias de horror. As criaturas monstruosas e as narrativas macabras frequentemente personificam o desconhecido, refletindo nossos receios mais profundos em formas simbólicas. Essas histórias de horror desempenham, portanto, papel crucial na análise e na compreensão do medo do outro. Elas oferecem uma plataforma para explorarmos nossos próprios preconceitos e inseguranças, confrontando-nos com os monstros que criamos em nossas mentes. Nesse sentido, o medo do outro é entendido não apenas como um fenômeno social, mas também como uma força na construção de narrativas que moldam nossa percepção do mundo e de quem o habita.

Esse tipo de medo pode ser encontrado em romances clássicos como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. A história aborda o medo do outro a partir do monstro criado por Victor Frankenstein, que enfrenta rejeição e alienação. A criatura é temida e repudiada por sua aparência, e a narrativa explora as consequências do preconceito, da rejeição e da solidão. Já em *A Mão do Macaco* (1902), de W.W. Jacobs, fala sobre um estranho objeto entregue a uma família britânica – a mão mumificada de um macaco. Esse objeto foi trazido por um amigo da família, o primeiro-sargento Morris, que serviu ao Exército Britânico na Índia. A mão, segundo Morris, teria sido enfeitiçada por um velho faquir e teria o poder de garantir três desejos a quem a possuísse, mas

⁴ It was amid this ironical in-joke maze of meaning that the online culture wars played out, that Trump got elected and that what we now call the alt-right came to prominence. Every bizarre event, new identity and strange subcultural behavior that baffles general audiences when they eventually make the mainstream media, from otherkin to far right Pepe memes, can be understood as a response to a response to a response, each one responding angrily to the existence of the other.

Morris adverte que o uso do objeto também traz consequências malignas. Ignorando a advertência, o pai da família, senhor White, resolve utilizar o objeto, o que traz resultados trágicos. Tal conto exemplifica o pânico da alteridade porque o objeto, proveniente do oriente, porta uma carga simbólica indicativa do temor dos europeus em relação ao oriente e seus perigos.

Exemplos desse tipo de ficção também podem ser encontrados na literatura de horror estadunidense. Em 1929, Henry S. Whitehead publica, na revista *Weird Tales*, o conto *Os Lábios* (*The Lips*), no qual narra um incidente ocorrido durante a era do tráfico de escravos, centrado em um capitão de navio negreiro, alvo de uma maldição por uma das escravizadas que acabava de embarcar no navio. A mulher profere algumas palavras (não reveladas) no ouvido do capitão, que, a partir de então, começa a sofrer vários danos físicos, culminando na formação de dois grandes lábios em seu pescoço. Como apontado por Knapp (2005, p. 64) na introdução de sua tradução do conto, publicada na coletânea intitulada *Contos de Horror do Século XIX*, o texto revela um preconceito inerente ao próprio autor, já que a personagem negra é retratada como uma feiticeira maligna, algo que inevitavelmente se relaciona ao estigma colocado pelos europeus nas crenças de origem africana.

Mas talvez o caso mais ilustre de um escritor que tenha usado de seus próprios preconceitos como matéria prima de suas criações seja o caso de H. P. Lovecraft. Como apontado por Michel Houellebecq (2020, p. 86): “É o ódio racial que provoca em Lovecraft esse estado de transe poético em que ele supera a si mesmo no batimento rítmico e louco das frases malditas: é ele que ilumina seus últimos grandes textos com uma claridade medonha e cataclísmica”. Essa visão é compartilhada por Garcia (2023, p. 92), segundo o qual é possível identificar vários traços de racismo e xenofobia na obra de Lovecraft, como no personagem Abdul Alhazred, criador do livro *Necronomicon* (um grimório com segredos assustadores), que é chamado, nas histórias em que é citado, de “árabe louco”. Muitos de seus contos envolvem protagonistas que são escritores ou professores eruditos (alter egos do próprio Lovecraft), enquanto os povos não europeus, mestiços etc. estão sempre a serviço de práticas malignas e cultos inomináveis. Seus contos costumam trabalhar a dicotomia entre o civilizado e o primitivo ou selvagem, sendo os povos não-europeus pertencentes ao segundo tipo e o homem branco ao primeiro. Nas palavras de Garcia,

Lovecraft passava para seus contos todos os seus temores. Seus personagens representavam sua própria persona em um nível mais fantasioso, com seres alienígenas e monstruosos metaforizando pessoas de diferentes origens, raças e credos. O medo que seus narradores encontravam do desconhecido seria o medo de Lovecraft perante a diversidade (Garcia, 2023, p. 100).

Garcia também afirma que há uma longa história nos contos de horror e ficção científica de apontar sentimentos de desconfiança, medo ou aversão ao outro, a tudo aquilo que é diferente. O autor sugere que a representação mais marcante desse fenômeno é a concepção de monstro, pois o monstro, em sua essência, desafia normas que são predominantemente eurocêtricas, judaico-cristãs, patriarcais e heteronormativas: “A figura monstruosa e o alienígena costumam absorver características consideradas erradas por uma sociedade dominante” (p. 101). É importante destacar, contudo, que o tipo de abordagem a partir da qual a figura monstruosa é representada pode reforçar estereótipos e preconceitos, mas também pode ser disruptiva, que faz o leitor sentir empatia e se colocar no lugar da figura monstruosa. A narrativa de *Frankenstein*, anteriormente mencionada, oferece um exemplo clássico dessa abordagem disruptiva, já que o monstro desperta a empatia do leitor ao revelar características humanas e um desejo por aceitação e amor.

No contexto do horror japonês (ou *J-Horror*), do qual Junji Ito faz parte, o medo do outro assume determinados aspectos que dizem respeito às particularidades da cultura japonesa. Ele pode aparecer, por exemplo, sob a forma do que Creed (1993) chama de *feminino monstruoso*. A autora identifica que há um medo cultural do corpo feminino, noção que ecoa ao longo da história em várias obras de horror. Uma vez que os motivos pelos quais os monstros femininos assustam os espectadores são distintos dos motivos pelos quais os monstros masculinos assustam, Creed argumenta que um novo termo é necessário para apontar essa diferença. Em suas palavras, “o feminino monstruoso é construído como uma figura abjeta porque ela ameaça a ordem simbólica” (Creed, 1993, p. 111, tradução nossa⁵). Um exemplo que ela apresenta é o mito da *vagina dentada*, que simboliza a ideia de que as mulheres são uma fonte de terror por supostamente possuírem dentes em suas vaginas, justificando a necessidade de serem controladas ou dominadas por uma figura heroica⁶. Creed identifica vários arquétipos na ficção que encarnam o feminino monstruoso, como a “mãe arcaica” (exemplo: *Alien*, 1979); o monstro possuído (como em *O Exorcista*, 1974); o útero monstruoso (como em *Os Filhos do Medo*, 1979); o vampiro (*Fome de Viver*, 1983); a bruxa (*Carrie*, 1979). Esses arquétipos correspondem a diferentes encarnações da monstrosidade feminina sob visões de diferentes contextos, épocas e culturas.

No horror japonês, o feminino monstruoso costuma aparecer, muitas vezes, na *onryō*. Essa figura folclórica consiste no espírito de uma mulher que foi tratada de forma cruel ou sofreu algum trauma ao longo de sua vida, buscando, assim, vingança após a morte. Acredita-se que esse tipo de fantasma tem a capacidade de acarretar problemas no mundo dos vivos, ferindo ou matando

⁵ Original: “The monstrous-feminine is constructed as an abject figure because she threatens the symbolic order”.

⁶ Sobre o horror da feminilidade e a simbologia da vagina dentada, ver Felinto (2012).

peças, ou até desencadeando catástrofes naturais como vingança pelas injustiças que suportaram quando vivas. Exemplos da presença desse tipo de monstro na cultura pop recente incluem as antagonistas dos filmes *O Chamado* (Gore Verbinski, 2001) e *O Grito* (Takashi Shimizu, 2003), ambas refilmagens de filmes japoneses.

Nos mangás de Junji Ito, a ideia do medo do outro costuma ser explorada por uma perspectiva crítica e reflexiva. Há, por exemplo, uma personagem chamada *Tomie*, que aparece em várias de suas histórias. Trata-se de uma *onryō* que possui a habilidade de se autorreplicar, sendo retratada como uma entidade imortal com a capacidade de regenerar seu corpo rapidamente, independentemente dos danos sofridos: toda vez que uma parte do corpo de Tomie é cortada, surge uma nova Tomie da parte amputada. Essa característica única proporciona a Tomie uma aura de invulnerabilidade e uma presença inquietante que desafia a lógica humana. Além de sua natureza sobrenatural, Tomie exibe uma personalidade intrigante e manipuladora, exercendo um poder magnético sobre os que a cercam. Ela inspira tanto obsessão quanto destruição, sendo sua presença frequentemente ligada a eventos trágicos e perturbadores. Aqueles que se aproximam de Tomie são consumidos por uma mistura de desejo e aversão, evidenciando sua capacidade de fascinar e aterrorizar simultaneamente. Vários dos traços do feminino monstruoso são identificáveis em Tomie, já que, por exemplo, o instinto reprodutor de Alien é visível na personagem, uma vez que ela sempre leva os homens a esquartejarem-na, pois essa é a forma como ela se reproduz. Tomie também pode ser vista como o monstro possuído, já que seus misteriosos poderes sobrenaturais fazem com que ela seja percebida, tanto por nós quanto pelos personagens, como alguém que não é desse mundo – por conseguinte, alguém sob possessão de forças desconhecidas. O útero monstruoso aparece, de certa forma, quando uma das personagens adoece após receber um transplante de órgão de Tomie; devido ao fato de que qualquer parte do corpo de Tomie pode gerar uma nova Tomie, essa nova versão começa a crescer dentro da garota. Finalmente, Tomie incorpora a figura da bruxa, já que, segundo Creed, a posse de poderes sobrenaturais está histórica e mitologicamente associada à representação da mulher como bruxa (Creed, 1993, p. 106). Nas histórias de Tomie, contudo, o horror não é calcado apenas nos poderes sobrenaturais ou características perturbadoras da protagonista, mas também nos atos que os homens cometem ao se depararem com a personagem: sua obsessão os leva a perseguir, assassinar e mutilar o corpo de Tomie. As histórias dessa personagem podem ser lidas de forma alegórica, como uma representação da forma como os homens (ou a sociedade) reagem ao se deparar com uma mulher que transgride os valores sociais instituídos, seja pela liberdade de seu corpo ou por não ser submissa aos homens representados no mangá (Lemos; Izonton; Baptisti, 2022, p. 155).

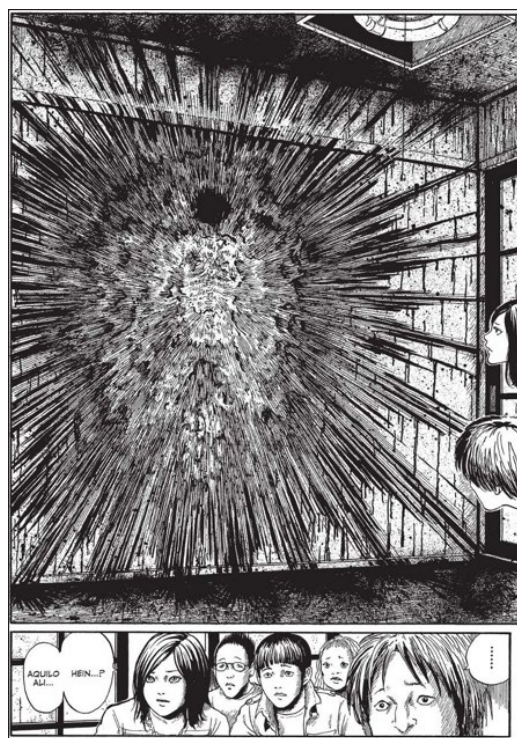
Vemos, assim, que as noções de diferença e alteridade são pontos chave na construção da monstruosidade, e esse medo do outro pode ser o medo do feminino, representado pela noção de feminino monstruoso⁷. Esse medo se manifesta em relação à feminilidade que escapa às normas e expectativas sociais. Tomie encarna essa ambivalência, desafiando noções convencionais de feminilidade ao mesmo tempo em que personifica uma forma de poder e controle que é ao mesmo tempo sedutora e ameaçadora. Assim como nas histórias de Tomie, Ito explora o medo do outro de diversas formas em outras histórias. O mangá *Os Esmagados*, sobre a qual trataremos a seguir, é uma dessas histórias.

Os Esmagados: o horror do outro

Se passando no Japão atual, o enredo do mangá *Os Esmagados*, de Junji Ito, envolve um pote de mel encontrado por um jovem chamado Ogi. O jovem acabara de voltar de uma viagem pela América do Sul e relata a experiência ao seu amigo Sugio. Ogi afirma que acabou ficando perdido em uma selva, quando chegou à aldeia de um “determinado povo”, que o recebeu de forma calorosa e o presenteou com o pote de mel. Os habitantes da região alegaram tratar-se de mel extraído de uma planta nativa daquelas terras, e que eles arriscam a vida para coletá-lo. Não demora muito até que, não apenas os dois personagens apresentados inicialmente, mas também vários amigos, fiquem viciados e obcecados pela substância.

106

Figura 1: página 149



Fonte: captura de tela realizada pelo autor a partir da versão digital da obra.

⁷ Cf. Felinto (2012).

Enquanto isso, um estranho fenômeno começa a acontecer com alguns deles: de forma repentina, algumas pessoas passam a ter seu corpo esmagado (figura 1), começando pelo próprio Ogi. Embora os amigos tenham começado a desconfiar que o motivo dos esmagamentos esteja relacionado ao mel trazido de terras estrangeiras, eles não conseguem resistir à tentação de continuar consumindo o alimento. Lembram, então, de algo que Ogi disse a eles: que os nativos avisaram para tomar o mel “sem que percebam”, sem deixar claro a quem eles se referiam (figura 2 – leitura da direita para a esquerda). Especulando a causa de tal fenômeno, eles acreditam se tratar de “uma força divina que ultrapassa dimensões” (figura 3 – leitura da direita para a esquerda).

Figura 2: fragmento da página 428.



Fonte: captura de tela realizada pelo autor a partir da versão digital da obra.

Figura 3: fragmento da página 429.



Fonte: captura de tela realizada pelo autor a partir da versão digital da obra.

Nesse ponto, já podemos perceber similaridades temáticas com o horror cósmico lovecraftiano, já que se trata, supostamente, de uma força ou entidade divina além da nossa compreensão cultuada por um povo de uma região distante e com uma cultura estranha a dos protagonistas. Também de forma similar *A Mão do Macaco*, um objeto que era inicialmente fonte de benefícios, acaba se provando uma fonte de desgraças: conforme os personagens se viciam mais no mel, qualquer outro tipo de comida parece, para eles, perder o sabor. Sugio chega a afirmar que

“talvez o mel tenha destruído nosso paladar” (p. 430). Sugio e sua amiga Yue começam a perder peso de forma acelerada, já que são incapazes de ingerir qualquer alimento que não seja o misterioso mel. Conforme mais pessoas experimentam o mel, mais mortes ocorrem e o fenômeno vira notícia. Sugio e Yue encontram um dos amigos que ainda está vivo, Kameda. Ele afirma ter testado a diferença entre “ser percebido” e “não ser percebido”, em seguida mostra sua garrafa quase vazia, afirmando que as entidades quase acabaram com seu mel. Sugio morre e Yue diz que viu algo surgir do nada e esmagá-lo. Ela tenta vencer essa força entrando em um rio; mas morre nas águas, após uma estranha e gigante criatura aparecer acima dela.

Meses depois, Kameda aparece na tal selva da América do Sul, levando um mapa que encontrou na carteira de Sugio. O rapaz foi ao lugar em busca de mais daquela substância, que não podia ser encontrada em outro lugar. Também foi atrás dos nativos, visando perguntar como beber o mel “sem ser percebido”. Lá, ele encontra um tipo peculiar e diferente de árvore, cujos galhos se movimentam e se assemelham a antenas de radar, além de sumirem e reaparecerem constantemente. Trata-se nitidamente de um ser além da nossa compreensão. Ele descobre, tarde demais, que os galhos podem chegar a qualquer lugar do mundo, achatando quem estiver comendo o mel. Ao fim da história, é mostrado um quadro em que a criatura vai em direção a Kameda, após o personagem se aproximar da árvore e finalmente conseguir extrair o mel usando uma faca.

Figura 4: a fonte do mel, página 441.



Fonte: captura de tela realizada pelo autor a partir da versão digital da obra.

A primeira coisa que pode ser dita sobre essa história é que ela se enquadra em um contexto de *horror cósmico*, conceito popularizado por H. P. Lovecraft, e que diz respeito a uma sensação de pavor, medo ou desconforto diante da perspectiva de que o universo ou a natureza possuem aspectos que transcendem a compreensão humana. Trata-se, como definido pelo próprio Lovecraft, de um tipo de medo derivado do medo do desconhecido (Lovecraft, 2008, p. 13). A entidade semelhante a uma árvore que aparece na narrativa possui uma natureza estranha, oculta e inquietante que subverte as leis naturais e desafia a lógica. Sua capacidade de aparecer e desaparecer, assim como a habilidade de estender seus galhos a distâncias inimagináveis para esmagar suas vítimas, sugere uma entidade cujas habilidades estão além do entendimento humano. Esse comportamento inexplicável e onipresente é um traço distintivo desse horror cósmico e evoca uma atmosfera de impotência e insignificância humana frente a forças titânicas e incompreensíveis. Mais do que isso, a obsessão pelo mel que leva à destruição e morte reflete a incapacidade humana de resistir ao desconhecido e à atração fatal pelo proibido. Os personagens são consumidos pela curiosidade e pela busca por prazer, sem considerar as consequências, o que resulta em sua queda. Essa espiral de desejo e destruição é um tema recorrente em narrativas de horror cósmico, onde a busca pelo conhecimento proibido ou a exposição a entidades sobrenaturais invariavelmente leva-as à ruína.

Essa entidade cósmica, contudo, não se origina da cultura da qual os protagonistas do conto fazem parte. A obsessão e consequente ruína sofrida pelos personagens é causada por algo trazido de uma cultura externa, alheia a eles. É nesse momento que o medo do outro aparece, pois a narrativa não apenas apresenta o desconhecido por meio da entidade misteriosa que produz o mel consumido pelos personagens; o desconhecido também aparece quando ficamos sabendo, não apenas que tal mel foi trazido da América do Sul, mas que foi apresentado a Ogi por nativos da região. Trata-se, dessa forma, de uma história que aborda o medo do outro como uma das manifestações do medo do desconhecido. O estranho mel, trazido de outro continente, é análogo à mão do macaco, do conto de W.W. Jacobs, ou à misteriosa feiticeira escrava, do conto de Henry S.T. Clair Whitehead. Assim como esses dois contos, *Os Esmagados* trata de pessoas que entram em contato com forças estranhas, provenientes de uma cultura com a qual eles não têm familiaridade ou apenas um conhecimento muito superficial. Retrata, portanto, o medo que o ser humano possui de terras distantes e de seres que não vivem de acordo com seus padrões. Os nativos sul-americanos que introduzem o mel a Ogi representam uma cultura exótica e desconhecida que, na perspectiva dos personagens, carrega um potencial de perigo e desgraça. A reação dos personagens ao mel e aos fenômenos que ele desencadeia reflete uma desconfiança e uma visão estereotipada de que o

que é estrangeiro é inerentemente perigoso. A transformação física e psicológica dos personagens serve como uma metáfora para o impacto desestabilizador do encontro com o outro. Consequentemente, pode-se dizer que essas pessoas, essas terras e essas culturas são tratadas como monstruosas: embora não exista exatamente um monstro personificado na narrativa, a concepção de monstro está tão presente quanto em narrativas em que há um monstro concreto, como em *Frankenstein*. Ieda Tucherman (1999) define o monstro pela alteridade, e afirma que uma de suas principais características é a desconstrução da normatividade e o desregramento da cultura:

A figura da monstruosidade exerceu uma função simbólica fundamental. Perturbando os sentidos, especificamente a visão, o monstro foi pensado como uma aberração, uma folia do corpo, introduzindo, como oposição lógica, a crença na necessidade da existência da “normalidade” humana, do corpo lógico. (Ieda Tucherman, p. 79)

Pensando na figura do monstro como algo que surge a partir da crença da normalidade, é razoável concluir que a ideia de monstro pode servir para reforçar preconceitos. O monstruoso é aquilo que é diferente, não-normativo, que contraria regras e formas de pensar tidas como corretas por determinado grupo ou sociedade. Assim, a narrativa de Ito explora a ideia da *diferença* e da *alteridade* como elementos monstruosos, e a ideia de monstro está intrinsecamente ligada ao medo do outro. Ito destaca como a alteridade e a diferença são percebidas e apresentadas como ameaçadoras. A entidade cósmica e o mel misterioso, que são elementos estranhos e alheios à cultura dos protagonistas, simbolizam o medo do outro. Esse medo não é apenas uma reação ao desconhecido, mas também uma manifestação de preconceitos profundos em relação a culturas e práticas estrangeiras. A alteridade é vista como algo que desestabiliza e desafia a ordem estabelecida, provocando um sentimento de ameaça e necessidade de controle.

A ideia de que o monstro reforça preconceitos é evidente na forma como os personagens e, por extensão, a sociedade em que vivem, respondem ao estranho e ao diferente. O medo do outro é utilizado para justificar ações defensivas e agressivas, perpetuando ciclos de exclusão e violência. Na narrativa de *Os Esmagados*, os personagens são consumidos pelo medo e pela obsessão, o que os leva à ruína. Esse destino trágico ilustra as consequências do preconceito e da rejeição da alteridade. Junji Ito, através de sua narrativa, questiona essas reações e sugere uma reflexão sobre como o medo do outro é construído e mantido. A entidade cósmica e o mel estranho não são intrinsecamente malignos, mas se tornam catalisadores de destruição devido às respostas humanas de medo e hostilidade. A história, portanto, não é apenas sobre o terror do desconhecido, mas também uma crítica à forma como as diferenças culturais e a alteridade são percebidas e tratadas.

O horror do outro no imaginário social e sua utilização no discurso neorreacionário

Elizabeth Sandifer ilustra como essas ideias adentram no imaginário social em *Neorreaction: A Basilisk* (2017). A autora chama a atenção para três pensadores que considera fundamentais para um movimento que classifica como “neorreacionário”: Mencius Moldbug, Nick Land e Eliezer Yudkowsky. Essas três figuras são responsáveis por utilizarem um misto entre ficção e filosofia para difundir ideias conspiracionistas, influenciados, inclusive, por autores como H.P. Lovecraft. O primeiro dos autores citados, Moldbug, é responsável por difundir a ideia da Catedral, que seria uma espécie de conspiração entre academia, jornalismo e o sistema educacional, instituições que supostamente estariam envolvidas em um processo de engenharia social e controle mental. Esse processo, segundo Moldbug, teria se originado na época da Guerra Civil Inglesa, já que os Cabeças Redondas teriam controlado o mundo em segredo desde então. Segundo Sandifer,

Um princípio fundamental do seu argumento é que a Catedral é responsável por uma constante e eterna guinada à esquerda na cultura pós-iluminista, como evidenciado pelo progresso em coisas como os direitos civis e o feminismo (Sandifer, 2017, p. 39-40, tradução nossa)⁸.

Moldbug se apropria de elementos estéticos e narrativos da ficção de horror, inclusive traçando um paralelo entre a Catedral e Cthulhu. Compara o atual momento da história com um “terror aquático adorado e sustentado pela Catedral, espreitando abaixo das profundezas” (p. 40, tradução nossa⁹), assim como Cthulhu, que, segundo Moldbug, se move lentamente e sempre à esquerda. Sandifer classifica as ideias de Moldbug como uma grande *fanfic* de Lovecraft. No fim, os artifícios retóricos utilizados por Moldbug para disseminar suas ideias se utilizam bastante do medo, e, principalmente, do medo do outro, representado principalmente pela Catedral. A Catedral seria uma estrutura que favorece tudo aquilo que contraria padrões eurocêntricos, judaico-cristãos, patriarcais e heteronormativos. Em outras palavras, favorece o monstruoso, o diferente: o outro. Assim como o mel retirado de uma árvore da América do Sul no mangá de Junji Ito, para Moldbug a Catedral serviria para promover o caos e a desordem, introduzindo em uma cultura algo que não deveria fazer parte dela.

O medo do outro, como utilizado, sobretudo, por Moldbug e Land, não é apenas uma ferramenta retórica, mas um mecanismo central para a construção de uma narrativa de ameaça e de defesa de uma identidade cultural “pura”. Esse medo é projetado sobre grupos que são vistos como externos ou alienígenas à norma cultural defendida pelos neorreacionários. Tais grupos

⁸ No original: “A key tenet of his argument is that the Cathedral is responsible for a steady and eternal leftward drift in post-Enlightenment culture, as evidenced by progress in things like civil rights and feminism”.

⁹ No original: “(...) aquatic terror worshipped and sustained by the Cathedral, lurking beneath the deep (...)”.

incluem minorias étnicas, imigrantes, movimentos feministas, e comunidades LGBTQ+. Nick Land, por exemplo, explora o conceito de "aceleracionismo", por meio do qual argumenta que as forças do capitalismo e da tecnologia devem ser intensificadas e aceleradas para alcançar uma transformação radical da sociedade. Land é fortemente crítico do igualitarismo e do progressismo. Ele vê as políticas de direitos das minorias e as agendas progressistas de esquerda como obstáculos ao aceleracionismo e à transformação tecnológica e econômica que defende. Land argumenta que essas políticas buscam conter e regular o capitalismo e a tecnologia, impedindo seu potencial disruptivo. Ele adota uma posição elitista e anti-igualitária, defendendo a superioridade das elites tecnológicas e capitalistas. Além disso, utiliza a linguagem do horror para descrever o avanço das ideias progressistas como forças destrutivas que irão dismantelar a sociedade. Esse discurso é imbuído de um medo profundo do outro, que é percebido como uma força que impede o verdadeiro progresso e que precisa ser combatida.

Considerações finais

Este artigo buscou discutir como o medo do outro se articula em nosso imaginário social, utilizando a ficção de horror de Junji Ito para ilustrar uma discussão mais ampla sobre alteridade, monstruosidade e diferença. Assim como outras narrativas do autor, o conto *Os Esmagados* pode ser visto como um exemplo de narrativa de horror que explora esses temas, assemelhando-se a outras narrativas clássicas de horror, como *A Mão do Macaco*, *Os Lábios* e a obra de H.P. Lovecraft. Assim como *A Catedral*, de Moldbug, a entidade em *Os Esmagados* é uma força que desestabiliza a ordem existente, introduzindo caos e desordem. A narrativa apresenta uma reflexão sobre a ideia de que a curiosidade e a busca por prazer ou poder através de meios estrangeiros podem levar à ruína. Esse tema reflete ansiedades contemporâneas sobre a perda de identidade cultural e a influência, vista por alguns como corrosiva, de elementos externos.

O uso do medo do outro é uma estratégia poderosa tanto na ficção quanto na realidade política. Na obra de Junji Ito, esse medo é utilizado para criar uma atmosfera de horror e tensão, enquanto no discurso neorreacionário, ele serve para mobilizar apoio e justificar políticas de exclusão. A análise dessas narrativas revela como o medo do outro pode ser manipulado para moldar percepções e comportamentos, destacando a importância de uma compreensão crítica desses temas na literatura e na sociedade. Tanto a abordagem das narrativas ficcionais quanto a dos pensadores neorreacionários sugere que o medo do outro não é apenas um tema de horror, mas uma força real e presente nas dinâmicas sociais e políticas contemporâneas. Ao confrontar essas

narrativas, somos desafiados a examinar nossos próprios preconceitos e a considerar as implicações de permitir que o medo do outro dite nossas ações e políticas.

Dessa forma, espera-se que o artigo também tenha ajudado a refletir sobre o processo de construção de discursos de ódio a partir do medo, já que se trata de uma ferramenta utilizada por diversos atores políticos mencionados ao longo do trabalho. Horror, medo, racismo e xenofobia são temas que, por muitas vezes, entrelaçam-se, já que a ficção de horror contribui para a construção de um imaginário, e vimos, ao longo deste trabalho, que elementos desse tipo de narrativa são apropriados na construção de discursos conspiracionistas.

Referências

- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou Paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999.
- CREED, Barbara. **The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis**. Abingdon, UK: Routledge, 1993.
- DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In: NOVAES, Adauto (org.). **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Editora SENAC SP / SESC SP, 2007. (p. 39-52)
- FELINTO, Erick. “Me parece verdadeiro pelo contexto” Olavo de Carvalho, Conspiracionismo e a Desinformação como Programa político. **Revista Eco-Pós**, v. 26, n. 1, 2023. (p. 12-30).
- FELINTO, Erick. Delicado Horror: Cinema de Gênero e o Incontrolável Terror do Feminino em *Grace*, *Teeth* e *Dans ma Peau*. In: REGIS, Fátima; ORTIZ, Anderson, TIMPONI, Raquel; AFFONSO, Luiz Carlos (orgs). **Tecnologias de Comunicação e Cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- FRANÇA, Júlio. Medo e literatura. In: **Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.
- FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: XV Congresso Internacional Abralic. **Anais eletrônicos**. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491403232.pdf. Acesso em: 01/02/2024.
- GARCIA, Yuri. A Monstruosidade Xenófoba de Lovecraft: racismo e radicalismo nas criações literárias de um conservador. **Novos Olhares**, v. 12, n. 1, 2023. (p. 91-102).
- HOUELLEBECQ, Michel. **H.P. Lovecraft: contra o mundo, contra a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.
- ITO, Junji. Os Esmagados. In: **Contos Esmagadores**. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2022.
- KNAPP, Carlos. [Apresentação ao conto “Os Lábios”]. In: MANGUEL, Alberto (org.). **Contos de horror do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LEMO, A. F.; IZOTON, Anna Catharina; BAPTISTI, C. H. S. O corpo perigoso de *Tomie* (2021) e o horror ao feminino. In: RODRIGUES, Hermano de França; FREITAS, Matheus Ferreira de; ASSIS, Guilherme Ewerton Alves de; MOREIRA, Wanessa de Góis; CALIXTO, Thiago Guilherme; SCHULER, Letícia Simões Velloso; SANTOS, Leandro Ferreira dos. (org.). **Hermenêuticas do mal: as chagas humanas expostas pela(na) literatura**. 1ed. João Pessoa: Sal da Terra, 2022, v. 1, p. 147-156.
- LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

NAGLE, Angela. **Kill all normies**: online culture wars from 4chan and Tumblr to Trump and the alt-right. Winchester, UK: Zero Books, 2017.

SANDIFER, Elizabeth. **Neoreaction**: a Basilisk. Danbury, US: Eruditorum Press, 2017.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Ed. Vega, 1999.

BACURAU (2019) E O INSÓLITO COMO CRÍTICA SOCIAL AOS ABSURDOS DO BRASIL

Amanda de Sousa Veloso¹

Lara Lima Satler²

Resumo: *Bacurau*, escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, narra a história de um povoado invadido por um grupo de estrangeiros, cuja população precisa se proteger diante da ameaça. O longa-metragem foi lançado em 2019, num contexto de efervescência política e traça diversos diálogos com a realidade brasileira, o objetivo deste artigo é compreender como os diretores mobilizaram elementos das culturas vividas na escrita do roteiro e especificamente na construção do personagem Tony Jr, prefeito local. Para isso nos perguntamos: como o cenário sociopolítico brasileiro aparece em *Bacurau* (2019) a partir do personagem Tony Jr.? Como procedimento teórico-metodológico, a pesquisa se guia pelo Circuito de Cultura, mais especificamente os eixos da produção, texto e culturas vividas e, a partir da análise, notamos que os diretores utilizam o insólito como crítica ao contexto político vivenciado no período.

Palavras-chave: insólito; crítica social; circuito de cultura; produção; culturas vividas.

BACURAU (2019) AND THE UNUSUAL AS A SOCIAL CRITIQUE OF BRAZIL'S ABSURDITIES

Abstract: *Bacurau*, written and directed by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles, tells the story of a town invaded by a group of foreigners, whose population needs to protect itself from the threat. The film was released in 2019, in a context of political effervescence and traces several dialogues with the Brazilian reality. The objective of this article is to understand how the director's mobilized elements of the lived cultures in the writing of the script and specifically in the construction of the character Tony Jr, the local mayor. To this end, we ask ourselves: how does the Brazil's sociopolitical scenario appears in *Bacurau* (2019) through the character Tony Jr.? As a theoretical-methodological procedure, the research is guided by the Circuit of Culture, more specifically the moments of production, text and lived cultures. Based on the analysis, we note that the directors use the unusual as a critique of the political context experienced at the time.

Keywords: unusual; social criticism; circuit of culture; production; lived cultures.

Introdução

Bacurau é um longa-metragem lançado em 2019, coescrito e codirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, que narra a história de um povoado fictício - que intitula o filme - localizado no estado de Pernambuco, num Brasil de um futuro não muito distante. A população local tem sua rotina completamente mudada quando o povoado sai do mapa após a visita de um

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás (PPGCOM/UFG). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG).

² Bolsista de Produtividade em Pesquisa (PQ-2), CNPq. Professora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás (PPGCOM/UFG).

casal de trilheiros e vários corpos são encontrados em uma fazenda próxima; eles se veem alvo de um grupo de estrangeiros com o objetivo de praticar um “jogo” de caça humana. O filme garantiu aos diretores o Prêmio do Júri no Festival de Cannes, no qual estreou internacionalmente, e outras diversas indicações e prêmios pelo Brasil e pelo mundo.

Este artigo é um recorte de uma pesquisa maior que trabalhou *Bacurau* inserido no Circuito de Cultura. O circuito é um protocolo teórico-metodológico, proposto por Richard Johnson (2014), para guiar a análise de produtos culturais, como o cinema, envolvendo aspectos da produção, circulação e consumo destes produtos. O diagrama de Johnson, vinculado aos Estudos Culturais, é um modelo complexo que conta com quatro momentos e suas especificidades: 1. produção e as condições de vidas privadas e representações públicas; 2. texto e formas; 3. leituras e as condições abstrato universal e concreto particular; 4. culturas vividas e meios sociais.

No eixo da produção “reside a preocupação com a organização das formas culturais” (Escosteguy, 2008, p. 120). No segundo eixo, preocupa-se, no primeiro momento, com os mais diversos produtos culturais e é comum que estes sejam tratados como “textos”. Nas leituras temos as “práticas sociais de recepção” (Escosteguy, 2008, p. 121) – e, por fim, as culturas vividas se referem aos meios sociais nos quais os elementos culturais seguem ativos.

Conforme o autor, “cada momento depende dos outros e é indispensável para o todo. Cada um deles, entretanto, é distinto e envolve mudanças características de forma” (Johnson, 2014, p. 24). Em função desta complexidade e ao limite de espaço imposto pelo artigo, propomos um recorte nos aspectos do Circuito de Cultura que serão analisados. Assim, este artigo se concentra nos eixos de produção, texto e culturas vividas.

A questão que guia o artigo é: como o cenário sociopolítico brasileiro aparece em *Bacurau* (2019) a partir do personagem Tony Jr? Nosso objetivo é compreender como os diretores mobilizaram elementos das culturas vividas na escrita do roteiro e especificamente na construção deste personagem, interpretado por Thardelly Lima. Para isso, acionaremos o diagrama a partir dos eixos já citados, abordando relatos e entrevistas sobre o filme, registros das filmagens, cenas do filme e traçando relações com a conjuntura política da época de lançamento.

Compreendemos que o filme foi produzido e lançado diante de um contexto cultural insólito, conceito que abordaremos a seguir.

O insólito como chave de leitura da realidade

Ao buscarmos a palavra “insólito” na barra de pesquisa do *Google*, nos deparamos com dois significados principais:

1. que não é habitual; infrequente, raro, incomum, anormal.
“enfermidade i.”
2. que se opõe aos usos e costumes; que é contrário às regras, à tradição.
“um estilo i.” (Oxford Languages³, 2024)

³ Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt>. Acesso em: 16 out. 2024.

Também há algumas palavras semelhantes, como anômalo, anormal, atípico, extraordinário e inabitual. No cinema, podemos compreender o insólito como um (ou mais) elemento narrativo que gera estranhamento, quebra de expectativa ou como um macro-gênero⁴ que se opõe ao padrão real-naturalista, ou seja, o insólito está presente em obras com aspectos incomuns, seja a partir de uma mescla de gêneros, ou de acontecimentos dentro da narrativa, por exemplo.

Apesar de ser amplamente pesquisado no campo da literatura, de acordo com Cynthia Beatrice Costa, o insólito caminha com o cinema desde as experimentações de Georges Méliès “até as várias ondas de filmes de terror que desembocaram em uma obsessão, no século XXI, pelo que transgride, confunde, perturba” (Costa, 2023, p. 85). Devido às limitações do artigo, não abordaremos o insólito na literatura, ainda que existam muitas reverberações da literatura para o cinema. Entretanto, pontuamos esta consideração que é bastante relevante para nossa pesquisa: “Dessa maneira, o insólito tem como fundamento o mundo real e suas leis, consistindo em uma espécie de exacerbação da realidade [...]” (Zinani, 2020, p. 20).

Portanto, ao considerarmos que o insólito parte da realidade cultural como base para então exagerá-la, levando-a ao patamar do absurdo, podemos propor que o insólito em *Bacurau* aparece como uma alegoria para as culturas vividas no Brasil, que naquele contexto já eram, em alguma medida, consideradas absurdas. Foi a partir daquela conjuntura que os diretores encontraram motivação para produzir o filme – e esta proposição dialoga com a tendência do insólito como crítica social, apresentada por Costa (2023).

Mais recentemente, o uso do insólito como recurso narrativo para denunciar a injustiça real enfrentada pelas minorias vem se intensificando. [...] *Corra!* e *O que ficou para trás* possuem elementos sobrenaturais coadjuvantes, pois o que choca neles de fato é a evidenciação de um problema social — o racismo — como algo normalizado e enraizado no dia a dia (fora da tela), questionando nossa visão do que deveria ser considerado insólito ou não. O que perturba mais: rituais macabros e casas mal-assombradas, ou a situação absurda em que de fato vive grande parte da sociedade? Assim, o insólito como crítica social coloca-se também como um insólito metarreflexivo, ironizando a si próprio (Costa, 2023, p. 91-92).

O insólito como crítica social se refere, portanto, ao cruzamento entre filmes do gênero de terror e problemas sociais contemporâneos. Como veremos adiante, *Bacurau* trabalha com elementos e situações reais de forma absurda e exagerada, utilizando o insólito como recurso narrativo.

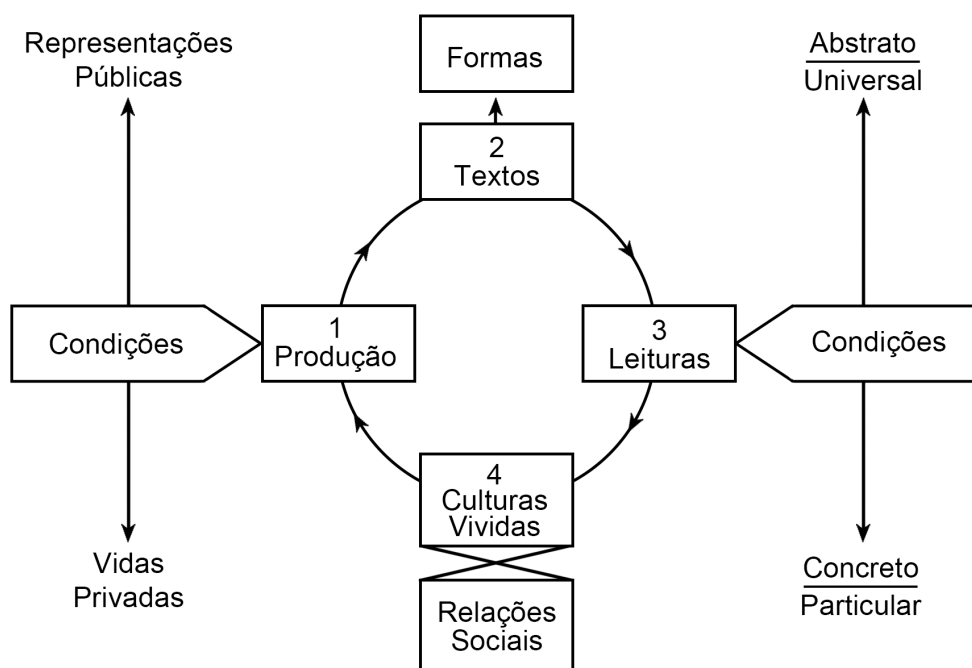
⁴ Conceito de Flávio Garcia (2012).

O Circuito de Cultura como procedimento teórico-metodológico

Ana Carolina Escosteguy (2008, p. 117) compreende o Circuito de Cultura como “um protocolo analítico que atende à integração dos diferentes elementos – produtores, textos e receptores – e momentos – produção, circulação e recepção/consumo – que configuram a totalidade do processo comunicativo”⁵. Tal protocolo foi proposto na década de 1980 por Richard Johnson, autor vinculado aos Estudos Culturais Britânicos.

O diagrama se baseia, em sua forma geral, no circuito de capital de Marx e foi pensado para servir “como um guia que apontasse quais seriam as orientações desejáveis de abordagens futuras ou de que forma elas poderiam ser modificadas ou combinadas” (Johnson, 2014, p. 23) na análise de diferentes aspectos ou momentos dos processos culturais.

Figura 1: Circuito de Cultura



Fonte: Johnson, 2014, p. 25. Reproduzido pela autoria da pesquisa.

Assim como indicado, o circuito é composto de quatro eixos ou momentos principais: produção, texto, leituras e culturas vividas. Para o momento da produção, devemos considerar as condições especificamente culturais deste, incluindo as condições especificamente capitalistas dessa fase do processo cultural, entretanto, é preciso se atentar para que a análise não recaia somente sobre esses aspectos materiais, pois a produção em muito dialoga com as culturas vividas:

A produção cultural é, muito comumente, assimilada ao modelo da produção capitalista em geral, sem que se dê uma atenção suficiente à natureza dual do

⁵ A autora também identifica a mesma proposição nos trabalhos de Stuart Hall e Jesús Martín-Barbero (Escosteguy, 2008).

circuito das mercadorias culturais. As condições de produção incluem não apenas os meios materiais de produção e a organização capitalista do trabalho, mas um estoque de elementos culturais já existentes, extraídos do reservatório da cultura vivida ou dos campos já públicos de discurso. Este material bruto é estruturado não apenas pelos imperativos da produção capitalista (isto é, mercantilizados), mas também pelos efeitos indiretos das relações sociais capitalistas e de outras relações sociais sobre as regras da linguagem e do discurso existentes (Johnson, 2014, p. 40).

Este eixo envolve movimentos entre o público e o privado, na seta das condições à esquerda do diagrama. As formas privadas (vidas privadas) são mais concretas e particulares em seu escopo, enquanto as formas públicas (representações públicas) são abstratas e mais abrangentes:

Para exemplificar esses polos, consideramos que as ideias dos roteiros dos filmes de um cineasta em um primeiro momento integram a esfera privada e ficam restritas a ele ou a um grupo restrito de profissionais e artistas. Mas, à medida em que as ideias são colocadas no papel, os filmes começam a adquirir uma forma mais objetiva e mais pública, de modo que “A virada” ocorre “quando se tomou a decisão para ir adiante com “o conceito”, “tornando-o público” [...] (Junqueira; Satler, 2021, p. 86).

Adiante, temos o segundo momento, o texto. Neste eixo, a principal preocupação é com os produtos culturais e é comum que estes sejam tratados como “textos”. Conforme Escosteguy (2008, p. 121):

Situados no texto, observa-se um tratamento das formas simbólicas de modo abstrato, pois a atenção reside nos mecanismos pelos quais os significados são produzidos. Portanto, existe uma tendência à formalização, ao desaparecimento dos aspectos mais concretos da produção desses mesmos textos, negligenciando ainda a organização da instituição de onde se origina tal forma. Aqui, são identificadas as análises de caráter textual, discursivo e outras que se concentram somente no produto midiático.

Assim, o texto focaliza o produto resultante da etapa da produção. O eixo do texto ainda indica uma seta para as formas, compreendemos que elas dizem respeito tanto às formas subjetivas de vida quanto à “organização textual das formas culturais” (Johnson, 2014, p. 48). Este exemplo dado por Johnson elucida nossa assimilação:

Não existe melhor exemplo, talvez, dos limites de se tratar formas como o romance ou a épica como construções meramente *literárias*. Pelo contrário, elas estão entre as mais poderosas e onipresentes das categorias *sociais* ou formas *subjetivas*, especialmente em suas construções da feminilidade e da masculinidade convencionais. Os seres humanos vivem, amam, sofrem perdas e vão à luta e morrem por elas (Johnson, 2014, p. 49 e 50).

Ou seja, podemos pensar o romance como uma forma narrativa, mas que não se atém somente aos livros, filmes, novelas e outros produtos midiáticos, já que romance também pode ser uma forma subjetiva, que constrói significados na vida das pessoas.

No momento das leituras, de acordo com Escosteguy (2008, p. 121), “estamos atentos às práticas sociais de recepção, entendidas como um espaço de produção de sentido”. Johnson (2014) propõe que um *insight* crucial apresentado pela semiologia avançada é de que as narrativas ou imagens fornecem uma posição⁶ de partida para a leitura, que se torna ainda mais interessante ao pensarmos em imagens e filmes: “nós temos, agora, uma nova perspectiva a partir da qual podemos analisar o trabalho feito pela câmera: ela não se limita a apresentar um objeto; ela, na verdade, nos posiciona relativamente a ele” (Johnson, 2014, p. 63).

A partir dessa proposição é possível traçar relações entre mais de um eixo do Circuito da Cultura. Pensando especificamente no cinema, a câmera é operada a partir das decisões de quem dirige o filme, que se torna o produto apresentado ao espectador, mas, ainda que a produção posicione o leitor diante do texto, “nós não podemos predizer essas leituras a partir de nossa própria análise ou, na verdade, a partir das condições de produção” (Johnson, 2014, p. 24), pois, assim como a produção, o momento de leitura também envolve movimentos entre o público e o privado.

O último momento é o das culturas vividas, ou meios sociais particulares. Elas carregam conjuntos ativos de elementos culturais que são como um reservatório de discursos e significados e as relações sociais das quais essas combinações dependem (Johnson, 2014).

Na composição do circuito da cultura, Johnson (1999) aponta, ainda, a existência das culturas vividas ou o meio social onde estão em circulação elementos culturais ativos que pautam tanto o espaço da produção como o das leituras. O problema quando o pesquisador se instala nesse espaço é tornar-se condescendente com a cultura estudada, enfatizando sua criatividade. Daí a necessidade de observar a conexão entre as práticas de grupos sociais e os textos que estão em circulação, realizando uma análise sócio-histórica de elementos culturais que estejam ativos em meios sociais particulares (Escosteguy, 2008, p. 121).

Compreendemos que, apesar de aparecerem como o quarto eixo, as culturas vividas transitam em todos os momentos do circuito, já que são imprescindíveis para o desenrolar da produção e da obra, como veremos a seguir, além de terem meios de afetar o modo como o produto cultural é interpretado, tanto pela crítica quanto pelo público geral. Assim como abordado por Escosteguy (2008), um caminho adequado para pensar as culturas vividas é através de uma análise sócio-histórica, mobilizando então o contexto e os elementos culturais ativos no meio social.

As culturas vividas e a construção do roteiro

Neste tópico, a análise parte das relações entre os momentos das culturas vividas, produção e texto. Para Johnson (2014, p. 78), “no estudo do momento da produção podemos antecipar os outros aspectos do processo mais amplo e preparar o terreno para uma análise mais adequada”, portanto, nosso ponto de partida para a análise é o eixo da produção.

⁶ “Embora o conceito de ‘posição’ continue problemático (trata-se de um conjunto de competências culturais ou, como o termo implica, alguma ‘sujeição’ necessária ao texto?) [...]” (Johnson, 2014, p. 63).

Para Chris Rodrigues (2007, p. 67) “a produção de um filme se refere a tudo que envolve fazer um filme, incluindo seu planejamento e captação dos recursos”. O autor propõe um fluxograma com diversas fases da produção, desde a escrita do roteiro e a captação de recursos e preparação até a pré-produção, filmagem, pós-produção e finalização (Rodrigues, 2007).

Segundo o autor, uma produção audiovisual tem início “a partir de um roteiro lido e aprovado pelo produtor” (idem, p. 105). Contudo, *Bacurau* começa a surgir dez anos antes de seu lançamento, após a recepção do público na exibição do curta-metragem *Recife Frio*, no Festival de Brasília.

Bacurau surgiu da experiência que tivemos ao exhibir pela primeira vez no Festival de Brasília, em novembro de 2009, o curta-metragem *Recife frio*. Ambientado “daqui a alguns anos...”, *Recife frio* me agradou bastante como reação, por ser uma ficção científica sobre mudança climática, mas que termina com um número musical com a grande Lia de Itamaracá⁷. A reação do público em Brasília deixou em nós, que o realizamos (durante quase três anos com um orçamento ínfimo), um sabor profundamente inspirador para *Bacurau*. Era um retrato da realidade, borrada pelo cinema de gênero (Mendonça Filho, 2020, p. 17, grifo nosso).

No relato acima, que aparece no livro lançado por Kleber Mendonça Filho, o diretor destaca dois pontos cruciais: a relação de sua obra com as culturas vividas (Johnson, 2014) e o uso do cinema de gênero como alegoria para a realidade, assunto ao qual retomaremos adiante. Ainda na citação anterior, Mendonça não se coloca sozinho, falando sempre na primeira pessoa do plural, se referindo também a seus parceiros, Emilie Lesclaux e Juliano Dornelles.

A parceria do trio é antiga; juntos, trabalharam em produções que dialogam com questões políticas e sociais do Brasil e do Nordeste⁸, região onde nasceram Kleber e Juliano. Eles assinam obras como *Eletrodoméstica* (2005), *Recife Frio* (2009), *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016), na maioria dos quais Lesclaux foi produtora, Dornelles diretor de arte e Mendonça Filho roteirista e diretor.

Para Johnson, “já no momento da produção, nós esperávamos encontrar relações mais ou menos íntimas com a cultura vivida de grupos sociais particulares, nem que seja apenas a dos

⁷ É bastante simbólico que Lia de Itamaracá seja a intérprete de Dona Carmelita, pois a artista faz o encerramento de *Recife Frio*, curta que viabilizou a criação de *Bacurau*. Lia, cirandeira, em 2005 recebeu o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco e em 2019, aos 75 anos recebeu o título de Doutora Honoris Causa da Universidade Federal de Pernambuco, UFPE. Carmelita, a matriarca de *Bacurau* é interpretada por uma pessoa significativa para a cultura nordestina, e sua relevância é importante para o ponto de vista da produção: as relações e visibilidade que Lia construiu no universo da cultura nordestina carregam significados para a obra e também colaboram com sua circulação.

⁸ Temos novamente a relação com as culturas vividas, ao pensar os roteiros dos três longas ficcionais de Mendonça Filho. Ismail Xavier (2020) percebe que os três têm como tema comum “a questão da violência em suas distintas formas” (Xavier, 2020, p. 21). Para Xavier, *O Som ao Redor* dialoga com a violência nas grandes cidades e com “[...] uma outra violência, que tem como raiz a formação histórica do Brasil” (Xavier, 2020, p. 22). Já em *Aquarius*, a violência “[...] aparece em função do fenômeno da verticalização nas edificações na orla marítima do Recife, semelhante a outros casos pelo Brasil afora nas grandes cidades litorâneas [...]” (idem p. 23). E, por fim, em *Bacurau*, a violência é “extrema e arbitrária”; o grupo de estrangeiros é reconhecido como “protagonistas de uma parábola do absurdo” (idem, p. 24).

produtores. Os elementos discursivos ideológicos seriam usados a partir daí” (2014, p. 78). Assim, ao pensarmos sobre aspectos das vidas privadas (Johnson, 2014) dos diretores e como estas aparecem no texto (Johnson, 2014), neste caso filme, podemos compreender mais das conexões entre os momentos/eixos do circuito.

De modo geral, podemos afirmar que os diretores⁹ são bastante engajados nas redes sociais¹⁰, para falar sobre questões políticas do País. Além disso, aproveitam espaços de visibilidade para se manifestar, como por exemplo a ação no tapete vermelho do Festival de Cannes em 2016, quando o longa *Aquarius* concorreu à Palma de Ouro. No evento, a equipe do filme levantou cartazes se manifestando contra o impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff.

Figura 2: Equipe de *Aquarius* protesta em Cannes¹¹



Fonte: REUTERS/Jean-Paul Pelissier, disponível no site do G1¹² (2016).

O processo de *impeachment* da ex-presidente Dilma teve início em dezembro de 2015, a pedido dos juristas Hélio Bicudo, Miguel Reale Júnior e Janaína Paschoal, sob a alegação de crime de responsabilidade das “pedaladas fiscais”¹³ e pela edição de decretos de abertura e de crédito sem autorização do Congresso. O prosseguimento do pedido foi feito por Eduardo Cunha, na época presidente da Câmara dos Deputados, e o caso se encerrou no dia 31 de agosto de 2016, quando a então presidente teve seu mandato cassado, sem a perda dos direitos políticos, sendo substituída por seu vice Michel Temer. Ainda em 2016, o relatório da perícia feita pelos técnicos do Senado

⁹ Nos concentraremos em Juliano e Kleber, uma vez que foram eles que escreveram e dirigiram *Bacurau*.

¹⁰ Verificamos algumas publicações no Instagram e no X, antigo Twitter.

¹¹ “Um golpe ocorreu no Brasil, ‘Resistiremos’ e ‘Brasil não é mais uma democracia’ eram alguns dos cartazes que o cineasta e sua equipe seguravam no tapete vermelho, antes de voltar a se manifestar ao grito ‘Fora!’ na sala do Grande Teatro Lumiere, minutos antes da projeção” (Equipe, 2016, s/p).

¹² Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/05/equipe-de-aquarius-protesta-em-cannes-contrainpeachment-de-dilma.html>. Acesso em: 19 dez. 2023.

¹³ Explicação: “a ‘pedalada fiscal’ se refere à prática do Tesouro Nacional de atrasar, de maneira proposital, o repasse de dinheiro para bancos – públicos e privados – e autarquias, como o INSS”. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/es-tadao-verifica/entenda-por-que-o-trf-1-arquivou-a-acao-contra-dilma-por-pedaladas-fiscais>. Acesso em: 19 dez. 2023.

apontou que não havia indícios do envolvimento de Rousseff com as “pedaladas”; em 2022, o Tribunal Regional Federal da 1ª Região manteve o arquivamento da ação de improbidade administrativa contra a ex-presidente por conta das pedaladas fiscais. A decisão foi mantida em 2023¹⁴.

O período do *impeachment* foi marcado pelo discurso de ódio e por ataques misóginos a Dilma Rousseff, e acabou sendo definido como golpe de estado pelo Tribunal Internacional Pela Democracia¹⁵, que indicou ausência de crime no princípio de crime de responsabilidade, que seria a base para o processo. Portanto, para muitos, incluindo Kleber Mendonça Filho, o *impeachment* foi um golpe, um ato antidemocrático.

Filmes e livros podem ser escritos em isolamento. Não foi esse o caso de *Bacurau*. Estávamos conectados, lendo a imprensa na internet, assistindo a vídeos no YouTube, no Instagram, vendo as pessoas reagirem ao mundo nas redes sociais. [...] No Brasil do Golpe e da ascensão da extrema direita que marcou os últimos anos de escrita de *Bacurau*, o tom de cinismo e sacanagem presentes na água e no ar havia chegado a níveis impensáveis. O conceito de “subida de tom” era estarrecedor na vida real cidadã, mas como escritor parecia libertador, pedia um desafio (Mendonça Filho, 2020, p. 18).

Ainda sobre a inspiração para a escrita dos roteiros, os diretores comentam:

Kleber Mendonça Filho: [...] Outro aspecto importante é o mundo e o Brasil no qual a obra é lançada. Meus filmes surgem sempre do país como inspiração, num movimento de fora para dentro, e isso inclui também *O Som ao Redor*, *Aquarius* e meus curtas-metragens. A vida no país é uma base para os filmes, e *Bacurau* não é diferente, especialmente pelo fato de se passar daqui a alguns anos, no futuro. Juliano Dornelles: Estar no Brasil hoje e tentar trabalhar com cultura normalmente é cada vez mais difícil. Lançar *Bacurau* em meio a isso é também uma incógnita para mim. O que sei é que o impacto que o filme causa vem sendo muito poderoso, mais forte para quem entende o funcionamento do país e ainda mais para quem é de fato brasileiro. *Bacurau* é, no fim das contas, um filme sobre o Brasil e espero que o interesse por ele aumente a cada dia. [...] (Dornelles; Mendonça Filho, 2019, s/p).

Assim, a narrativa foi sendo construída diante de um contexto sociopolítico absurdo e, em alguns aspectos, acaba retratando essa realidade. O roteiro de *Bacurau* foi escrito em um esforço conjunto pelos diretores durante um período de quase oito anos e, na estreia do filme em Cannes,

¹⁴ Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/12/28/impeachment-de-dilma-rousseff-marca-ano-de-2016-no-congresso-e-no-brasil#:~:text=O%20processo%20de%20impeachment%20de,Reale%20J%C3%BAnior%20e%20Jana%C3%ADna%20Paschoal;https://g1.globo.com/politica/noticia/2016/06/pericia-ve-acao-de-dilma-e-m-decretos-mas-nao-identifica-nas-pedaladas.html;https://www.estadao.com.br/estadao-verifica/entenda-por-que-o-trf-1-arquivou-a-acao-contra-dilma-por-pedaladas-fiscais> e <https://g1.globo.com/politica/noticia/2023/08/22/trf-1-ma-ntem-arquivado-processo-contra-dilma-rousseff-pelas-pedaladas-fiscais.ghtml>. Acesso em: 19 dez. 2023.

¹⁵ Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/noticias/impeachment-de-dilma-e-golpe-de-estado-determina-tribunal-internacional-pela-democracia/363807305>. Acesso em: 19 dez. 2023.

Mendonça Filho disse em entrevista que não haveria protesto, pois o filme seria uma resposta suficiente ao contexto brasileiro da época, apontado por ele como distópico.

O longa foi lançado logo após as eleições de 2018, que elegeram Jair Bolsonaro à presidência do Brasil, um mandato marcado pela apologia às armas e pelo desmonte da cultura, iniciado em 2016 com a extinção do Ministério da Cultura durante o governo de Michel Temer e recriado pouco tempo depois por conta dos protestos lançados em todo o país. O Minc foi mais uma vez extinto durante o governo de Jair Bolsonaro, que inclusive promoveu diversos desafios ao cinema brasileiro com restrições propostas à Agência Nacional do Cinema (Ancine). Podemos pensar no Museu Histórico de Bacurau como espaço simbólico de resistência da cultura.

Apesar de toda a relação com a conjuntura política do Brasil dos anos anteriores ao lançamento, Kleber Mendonça Filho afirma que não tinha a intenção de fazer um filme político:

[Pergunta] Nos fim das sessões de *Bacurau* é comum ouvir gritos de “Lula livre” e xingamentos a Jair Bolsonaro. O senhor previa esse tipo de reação? [Resposta] Nunca acordei e pensei: “Hoje vou fazer um filme político”. Agora, minha ambição é produzir uma obra honesta, que retrate a vida ao meu redor, as pessoas que eu conheço, o funcionamento das coisas no país onde moro. *Bacurau* se ancora em uma ideia muito palpável de Brasil, e entendo que isso abra espaço para que seja visto como uma película política. Sinceramente, acho que deve dar muito trabalho criar um filme no qual você se desprenda da sociedade em que está. Essa forma esterilizada de fazer cinema existe, mas não é a minha. O engraçado é que eu cresci achando que filme político era gravado em prédios de governo. Fui compreendendo que pode também se passar dentro de uma cozinha, por que não? É nesse rol que me situo (Mendonça Filho, 2019, s/p).

124

O meio social é afirmado, de forma constante, como espaço de inspiração para o fazer fílmico. Mendonça Filho compreende que seus filmes estão inseridos e dialogam com a sociedade. Retomamos aqui um trecho da entrevista dos diretores para o *GQ Globo*, onde o diretor comenta que os artistas brasileiros têm farto material, proveniente da conjuntura vivida, de inspiração para produzir.

Kleber Mendonça Filho: O Brasil vive um momento de incertezas a partir do momento em que a sociedade e a política passa a se comportar de forma não democrática. A cultura apenas deverá refletir fielmente essa turbulência. Creio que os artistas e observadores do Brasil terão farto material para inspiração ao olhar para esse país. Toda vez que há uma quebra moral na sociedade, há um processo doloroso e complexo que é transformado em terreno fértil.

Juliano Dornelles: [...] O papel de cada um é não deixar que ele [o fascismo] se instale novamente, cada um fazendo o que sabe melhor, exaltando as diferenças e brigando pela liberdade. Acho que um caminho bom para essa luta é o caminho do reconhecimento e valorização da história e da memória. *Bacurau* tem essa mensagem, que nós precisamos lembrar do que nossas gerações passadas já viveram para que não precisemos repetir esses ciclos de violência e sofrimento (Dornelles; Mendonça Filho, 2019, s/p).

Dornelles afirma que, diante daquele contexto, o papel de cada um é fazer o que sabe melhor para que o fascismo não se instale novamente. Para ele, um caminho viável é o da valorização da história e da memória. Kleber e ele, como diretores e roteiristas - fazendo o que sabem melhor - fizeram *Bacurau*, que propõe essa mensagem de reconhecimento e valorização da história e da memória, seja por meio do museu ou dos próprios personagens.

Aspectos do insólito como exacerbação da realidade absurda e seus paralelos com a política brasileira

Neste tópico, guiaremos nossa discussão a partir da categoria texto, com foco específico nas cenas em que o prefeito Tony Jr. vai até *Bacurau*. Johnson (2014) nos indica que devemos descentrar o “texto” como um objeto de estudo e tratá-lo como meio ou um material bruto a partir do qual certas formas podem ser abstraídas, devemos estudá-lo pelas formas subjetivas ou culturais que ele efetiva e/ou disponibiliza.

No dia seguinte, após a chegada de Teresa em *Bacurau* e do velório de dona Carmelita, o espectador é introduzido ao cotidiano local, que logo é interrompido pela mensagem de voz de Darlene, que mora com seus companheiros na entrada do povoado.

Por volta de 30 minutos de filme que somos apresentados a uma primeira espécie de antagonista no filme: Tony Jr. O filme revela Tony Jr. como um personagem antagonista de *Bacurau*, no momento em que ele aparece, toda *Bacurau* se recolhe para dentro de suas casas e o ignora. Tony Jr. representa para o filme as instituições político-partidárias ou o governo, um governo distante do povo, voltado apenas para seus interesses próprios. E o filme sustenta essa ideia de diferentes maneiras. Tony Jr. é acompanhado de algumas pessoas com vestimentas associadas a evangélicos, que o entregam uma maquininha de coleta de retina, maneira de sufrágio do universo fílmico de *Bacurau*. Em um plano aberto, Tony Jr. é mostrado totalmente isolado da comunidade de *Bacurau*, totalmente apartado. [...] Tony Jr. é tratado como um dos antagonistas, mas não aparece como uma ameaça a *Bacurau*, pelo contrário, aparece em tom jocoso, a comunidade o recusa e escolhe deixá-lo falando sozinho. Soma-se isso a parte do jingle: “caminhando no meio do povo”, o contraste entre a expectativa do jingle de Tony Jr. e a realidade em *Bacurau* torna a cena ainda mais engraçada. Nossa hipótese de que Tony é um personagem presente na narrativa para representar o descaso do governo com *Bacurau* e a descrença da comunidade nas instituições, além de ser parte do conflito final da história, vai se construindo por meio do filme na medida em que o filme apresenta elementos como o motivo da recusa de *Bacurau* a Tony Jr., revelado quando ele promete resolver a “bronca da água”, como a maneira que o personagem entrega os livros à escola, jogados como se fossem lixo, revela um descaso e descrédito na educação (Oliveira Júnior, 2021, p. 104 e 105).

Conforme Francisco Alves de Oliveira Júnior (2021), à medida que o prefeito se aproxima, toda a população abandona seus afazeres e deixa a rua principal vazia, Tony Jr. se vê sozinho em *Bacurau* com sua equipe enquanto seu jingle toca em volume elevado.

Em seu perfil do X/Twitter, Kleber Mendonça Filho compartilhou um registro das filmagens¹⁶ de Tony Jr. com a legenda: “Faz bem PSDB ou PSB!” - Hoje 4 anos atrás rodávamos @thardellylima e seu Tony Jr. fazendo munganga¹⁷ de político pra usar no telão de vídeo do trio elétrico de *Bacurau*. Filmes são muito engraçados, muitas vezes¹⁸. A orientação dos diretores para o ator Thardelly Lima foi se inspirar em poses de políticos caricatos dos partidos PSDB, Partido da Social Democracia Brasileira, e PSB, Partido Socialista Brasileiro.

A intenção do personagem é fazer uma movimentação na sua campanha de reeleição para prefeito, sua equipe carrega uma máquina de coleta de retinas e alguns donativos¹⁹; um deles é um caminhão abarrotado de livros velhos e alguns até estragados, que ele manda derrubar na frente da escola “como se fossem lixo” (Oliveira Júnior, 2021, p. 105). Toda essa cena remete ao descaso com a educação brasileira, como a reforma que gerou a implantação do novo ensino médio²⁰, vigente desde 2022, iniciada por Michel Temer em 2017²¹.

Ao insistir para que os moradores apareçam, o prefeito promete que resolverá o problema da água²² e, ao notar que não obterá sucesso, resolve ir embora levando Sandra, uma das garotas de programa, contra sua vontade. Nesse momento ele é ameaçado por Domingas, que diz: “Se ela voltar machucada, eu corto teu pau e dou pras galinhas”, enquanto Tony Jr. ri em deboche, demonstrando que, apesar dos protestos dos moradores, seu status de político ainda lhe confere um lugar de poder diante dos moradores de *Bacurau*.

126

Quando anoitece, toda Bacurau se reúne sob a liderança de Plínio e Domingas para tratar de assuntos pertinentes ao coletivo: os “donativos” entregues por Tony Jr. e a mala de medicamentos e vacinas levada por Teresa, que reabasteceram o posto de saúde. Enquanto o candidato levou, além dos livros em más condições, alimentos vencidos e uma grande quantidade do medicamento Prazol 4, um remédio tarja preta que fora distribuído sem prescrição médica. De acordo com Domingas,

¹⁶ “Devemos examinar, naturalmente, as formas culturais do ponto de vista de sua produção. Isto deve incluir as condições e os meios de produção, especialmente em seus aspectos subjetivos e culturais. Em minha opinião, deve incluir descrições e análises também do momento real da própria produção - o trabalho de produção e seus aspectos subjetivos e objetivos. Não podemos estar perpetuamente discutindo as “condições”, sem nunca discutir os atos!” (Johnson, 2014, p. 46).

¹⁷ A palavra munganga pode ser compreendida como caretas ou trejeitos.

¹⁸ Kleber Mendonça Filho via X/Twitter, disponível em: <https://x.com/kmendoncafilho/status/1503318905875484673?t=zLPha1AEGT5RfqNVigqH4Q&s=08>. Acesso em: 14 out. 2024.

¹⁹ Numa tentativa falhada de “comprar” votos da população.

²⁰ Ver: <https://revistagalileu.globo.com/sociedade/educacao/noticia/2023/04/novo-ensino-medio-entenda-as-3-principais-criticas-ao-modelo.ghtml>.

²¹ Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/temer-sanciona-a-medida-provisoria-da-reforma-do-ensino-medio.ghtml>.

²² No início do filme, Erivaldo leva Teresa a um bloqueio no rio que impede a chegada da água a *Bacurau*.

O Prazol 4 é um inibidor do humor e do comportamento só que disfarçado de um analgésico forte. É um remédio construído no Brasil inteiro, por milhões de pessoas e, não me pergunte por que, em forma de supositório que é o que mais vende. Faz mal, vicia e deixa a pessoa lesa. A caixa tá aqui, quem quiser pegue, mas o recado tá dado... (*Bacurau*, 2019).

Estas cenas reiteram constantemente o quanto a população de *Bacurau* é invisibilizada e intencionalmente prejudicada pelo poder público, o político local aparece em época de reeleição fazendo a entrega de alimentos fora do prazo de validade, com uma medicação sem prescrição que “deixa a pessoa lesa” e tratando a educação local, levada com enorme responsabilidade pelos membros da comunidade, com total descaso. Em nenhum momento Tony Jr. se preocupou em visitar o ambulatório local e verificar a questão das vacinas e ainda incentivou o consumo de medicação de forma descontrolada. Assim como Jair Bolsonaro que, durante a pandemia de Covid-19 em 2020, fez declarações contra a vacinação e apoiava o uso de medicamentos sem comprovação científica²³. Compreendemos que mesmo depois de seu lançamento, *Bacurau* continuou dialogando com os absurdos da política no Brasil.

O segundo momento em que Tony Jr. aparece já é no final do filme; após toda a ação contra o grupo de estrangeiros, vemos a caminhonete do prefeito e uma *van*, com o interior de aparência bastante confortável e equipada com garrafinhas d’água. Tony Jr. se mostra desconfiado com toda a situação, anda lentamente em meio a população e pergunta pelos “gringos”. O povo de *Bacurau* finalmente compreende melhor o motivo daqueles remédios tarja preta e começa a cercar o prefeito, que logo vê as cabeças do grupo de estrangeiros²⁴ na calçada da igreja e vai ficando cada vez mais tenso, enquanto Pacote parece se divertir com o desespero do político.

Tony Jr. então pergunta se a população está precisando de algo, comida ou remédio e diz que aqueles estrangeiros são pessoas importantes, que toda aquela situação irá reverberar nele e em *Bacurau*. Diante do desespero, ele abandona a estratégia de oferecer ajuda, apela para uma possível consequência e logo tenta se mostrar inocente, dizendo que não está envolvido na situação e busca o apoio de Plínio, que diz: “A gente tá sob um poderoso psicotrópico. E você vai morrer”.

As tentativas do prefeito são interrompidas por Michael, único estrangeiro vivo, que aparece aos gritos sob a mira de Galeguinho: “Tony! Amigo!”. Enquanto ele, num nervosismo crescente, diz que não conhece o estrangeiro. Michael continua a gritar por Tony e começa a falar “¡diñero!”, não deixando dúvidas sobre a participação de Tony Jr. na vinda daquele grupo perverso para *Bacurau*.

²³ Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2022/07/25/bolsonaro-acreditava-sinceramente-que-cloroquina-seria-eficaz-contra-a-covid-diz-vice-pgr.ghtml> e <https://g1.globo.com/politica/noticia/2023/05/03/bolsonaro-alvo-da-pf-relembre-declaracoes-do-ex-presidente-sobre-a-vacina-contra-covid.ghtml>. Acesso em: 19 dez. 2023.

²⁴ Como uma referência às cabeças dos cangaceiros da história do Nordeste brasileiro.

Figura 3: Publicação de Kleber Mendonça Filho

Fonte: Kleber Mendonça Filho via X/Twitter (2022), capturado pela autoria da pesquisa

Outra relação do filme com Jair Bolsonaro após o seu lançamento foi feita por Kleber Mendonça Filho em uma publicação no X/Twitter²⁵, como pode ser visto na figura 3. Ao publicar uma foto que comprova a relação entre Jair Bolsonaro e Roberto Jefferson, o diretor coloca como legenda “Tony! Diñero!”, traçando um paralelo com este momento do filme.

Em 23 de outubro de 2022 o ex-deputado federal do PTB atirou em dois policiais federais que cumpriam um mandado de prisão determinado por Alexandre de Moraes, ministro do Supremo Tribunal Federal, devido ao descumprimento de medidas cautelares²⁶. No dia anterior ao episódio, Jefferson fez um vídeo em ataque à ministra Cármen Lúcia, a comparando com uma prostituta²⁷.

Após toda essa situação absurda, Jair Bolsonaro, candidato à reeleição, repudiou o comportamento de Jefferson e tentou desvincular sua imagem do ex-deputado²⁸, fato que caiu por terra conforme matérias publicadas na época²⁹, resultando na publicação de Mendonça Filho, que

²⁵ Disponível em: <https://x.com/kmendoncafilho/status/1584290839026880512?t=mg4UXfZmrzd-4cfbMX16aQ&s=08>. Acesso em: 14 out. 2024.

²⁶ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/eleicoes/2022/10/23/bolsonaro-sobre-roberto-jefferson-nao-tem-foto-del-e-comigo-veja-fotos.htm>.

²⁷ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/eleicoes/2022/10/21/roberto-jefferson-ataque-ministra-carmen-lucia.htm>.

²⁸ Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/bolsonaro-impulsiona-anuncios-para-tentar-se-desvincular-de-roberto-jefferson>.

²⁹ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2022/10/23/bolsonaro-sobre-roberto-jefferson-nao-tem-uma-foto-dele-comigo.htm>. e <https://noticias.uol.com.br/eleicoes/2022/10/23/bolsonaro-sobre-roberto-jefferson-nao-tem-foto-dele-comigo-veja-fotos.htm>.

associou a relação entre Michael e Tony Jr. Ambas as situações, a fictícia e a real, envolviam armas, violência, figuras políticas e a negação de uma suposta relação entre os envolvidos.

Por fim, retomando a narrativa, o destino do prefeito dado pela população é seguir para a caatinga amarrado em um jumento vestindo apenas a cueca e uma máscara de papangu³⁰ na cabeça, sob a narração de DJ Urso:

Parte agora, o prefeito do município de Serra Verde, senhor Tony Jr. em direção à caatinga de *Bacurau*. Que ele encontre lá a paz interior que tanto necessita em meio aos facheiro, gogó, mandacarú, favela, xique-xique, essas plantas que furam que se abracem gostosamente com seu corpo. Pai da mentira, angu-de-carço... Causou muita dor e sofrimento aqui para nossa comunidade. Nesse dia, a gente de *Bacurau* dá adeus a esse demônio, que ele não retorne nunca mais para essa terra aqui e que esse burrinho aí que tem que cumprir essa missão infeliz volte em paz e tranquilidade (*Bacurau*, 2019).

Michael, que assiste a cena, diz: “*So much violence*” (“Tanta violência”). Apesar de Tony Jr não ter tido o mesmo destino sanguinolento dos estrangeiros, ele foi sentenciado pela população ao sofrimento de passar pela caatinga, em meio aos cactos. O destino violento a figuras políticas também é encenado na realidade, como no caso de manifestações.

Figura 4: “Manifestantes ateiaram fogo a um boneco representando o presidente Jair Bolsonaro durante protesto contra bloqueios nas verbas da Educação em Brasília”³¹



Fonte: Pedro Ladeira/Folhapress. Disponível em reportagem da Veja (2019).

³⁰ A máscara de papangu faz outra relação com as culturas vividas. Ver: <https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/noticia/2023/02/14/museu-do-papangu-conheca-a-historia-do-personagem-que-e-patrimonio-cultural-imaterial-de-pernambuco.html>.

³¹ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/politica/ao-vivo-estudantes-e-professores-protestam-contras-cortes-na-educacao>.

Na imagem acima temos o registro de manifestantes que atearam fogo num boneco representando Jair Bolsonaro durante uma manifestação em Brasília contra os bloqueios nas verbas da educação, em 30 de maio de 2019. Compreendemos que este tipo de encenação é uma forma utilizada para manifestar a revolta diante de uma decisão que compromete o coletivo e o uso de bonecos representando figuras políticas tornou-se algo relativamente comum nos últimos anos³².

Por fim, como uma última consideração ao prefeito de *Bacurau*, que carrega “Jr” em seu nome, remetendo a uma ideia de que seu cargo na política seja fruto da influência de relações familiares³³, também não é distante da realidade, conforme o ator Thardelly Lima: “Venho de uma cidade do interior (Cajazeiras) onde também encontramos a rotatividade de poder dentro de uma mesma família [...]”³⁴. Em Pernambuco, estado onde nasceram Dornelles e Mendonça Filhos, temos o exemplo de João Campos, atual prefeito de Recife, considerado “herdeiro político”³⁵ devido ao histórico de sua família na política do estado. O partido de Campos, PSB, foi referência de direção para uma das cenas de Thardelly Lima, conforme apresentado anteriormente.

Considerações Finais

De modo geral, compreendemos que o insólito em *Bacurau* ocorre a partir de uma exacerbação da realidade considerada absurda, em um movimento de crítica social produzido pelos diretores. Entretanto, a obra não se resume somente a uma denúncia do contexto que ambos consideram absurdo, *Bacurau* também releva os posicionamentos políticos e estéticos, além de referências culturais e artísticas da dupla. Nesse mesmo período em que o filme foi produzido e lançado, houve outras obras que também dialogaram com questões políticas e sociais, no Brasil destacamos o documentário *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, e em nível internacional temos os filmes de Jordan Peele, como *Corra* (2017) e o sul-coreano *Parasita* (2019), de Bong Joon Ho.

A partir da questão: “como o cenário sociopolítico brasileiro aparece em *Bacurau* (2019) a partir do personagem Tony Jr.?” apresentada na introdução, percebemos que as aparições do

³² Ver: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2024/06/23/mulheres-vaio-as-ruas-pelo-fim-do-pl-antiabort-o-e-queimam-boneco-de-lira.htm>; <https://www.agazeta.com.br/economia/armado-com-fuzil-boneco-vampirao-e-queimado-em-protesto-contratemer-0318>; <https://oglobo.globo.com/politica/depois-de-serem-impedidos-pela-policia-manifestantes-sao-liberados-para-erguer-boneco-inflavel-em-protesto-contratbolsonaro-25033027> e https://g1.globo.com/Noticias/Economia_Negocios/o,MUL9633-9356,00-BONECO+DE+BUSH+E+QUEIMADO+EM+BRASILIA.html.

³³ Ver: <https://www.brasildefatopb.com.br/2019/08/30/artistas-paraibanos-do-filme-bacurau-conversam-com-o-jornal-bdf>

³⁴ Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2019/09/13/interna_pensar,1084752/o-que-tem-a-dizer-o-elenco-de-bacurau-o-filme-mais-comentado-do-ano.shtml.

³⁵ Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/eleicoes/prefeito-e-herdeiro-politico-quem-e-joao-campos-o-namorado-de-tabata-amaral,40b973568075a6bf988c25e38a09543bfzgsq8or.html>.

político na narrativa trazem consigo uma série de aproximações com a realidade. O descaso com a saúde e a educação, a falta de compromisso com a população, o “mostrar serviço” próximo do período eleitoral e a tentativa absurda de “comprar” votos da população, com seus donativos sem serventia e a máquina que coleta retinas. Após se ver ignorado pelos moradores, Tony Jr. ainda usa seu poder para levar Sandra à força em sua caminhonete.

Já no final do filme a falta de compromisso de Tony Jr. com o bem-estar da população fica ainda mais evidente: ele vende *Bacurau* para o grupo de estrangeiros e ainda vai ao seu encontro com uma van e garrafas de água, afinal “eles são gente importante”, como o próprio diz aos moradores ao se deparar com as cabeças decapitadas na calçada. O destino de Tony Jr. pode ser pensado como a manifestação da revolta de Bacurau diante de todo o descaso por ele causado.

O filme é produzido também como um posicionamento dos diretores, diante dos acontecimentos políticos enfrentados pelo Brasil. Propomos que *Bacurau* seja uma alegoria para a cultura do absurdo e também para a resistência, para suscitar a valorização da cultura, da educação e da memória do nosso país. Dornelles e Mendonça Filho, além de representarem o contexto insólito de descaso, xenofobia, apologia às armas, violência, desmonte da educação e desvalorização da cultura, também trabalharam no filme elementos fundamentais de representatividade identitária, valorização das diferenças e um posicionamento que denota a necessidade de agir e evidencia a capacidade de agência da população, diante do absurdo.

131

Por último, compreendemos que ainda há uma série de relações que o filme propõe com a realidade que não conseguimos abranger no artigo, dessa forma, havendo a possibilidade de retorno à discussão das relações entre o insólito como crítica social em *Bacurau*. Um segundo ponto de extrema relevância que merece ser retomado em oportunidades futuras é a questão do insólito como macro-gênero, já que o filme propõe uma intrigante mescla de gêneros cinematográficos que inclusive contribuem na construção dos elementos absurdos. E, por fim, como outra possibilidade de retorno à pesquisa maior que analisou o filme inserido no Circuito de Cultura, um recorte interessante a ser desenvolvido é a percepção dos espectadores sobre os elementos insólitos no filme.

Referências

BACURAU. Direção de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2019. 132min.

COSTA, Cynthia Beatrice. Tendências do insólito no cinema atual. In: MARKENDORF, Marcio; SÁ, Daniel Serravalle de; DROZDOWSKA-BROERING, Izabela (org.). **Góticos: perspectivas contemporâneas**. Florianópolis: UFSC, 2023. p. 85-99. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/1234563/>

Goticos_Perspectivas%20contempor%C3%A2neas_4SEG.pdf?sequence=1#page=85. Acesso em: 1 set. 2023.

DORNELLES, Juliano; MENDONÇA FILHO, Kleber. “‘Bacurau’ opta por não fugir de questões políticas”: Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho debatem papel do Brasil em filme. [Entrevista concedida a] Janaina Pereira. **GQ Globo**, 2019. Disponível em: <<https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2019/08/bacurau-op-ta-por-nao-fugir-de-questoes-politicas-juliano-dornelles-e-kleber-mendonca-filho-debatem-papel-do-brasil-em-filme.html>>. Acesso em: 21 dez. 2023;

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção. **Comunicação Mídia e Consumo**, [S. l.], v. 4, n. 11, p. 115–135, 2008. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/111>. Acesso em: 9 out. 2024.

EQUIPE de ‘Aquarius’ protesta em Cannes contra impeachment de Dilma. **G1**, 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/05/equipe-de-aquarius-protesta-em-cannes-contra-im-peachment-de-dilma.html>>. Acesso em 19 dez. 2023.

GOMES, Ivan de Angelis. **Deleuze e o pensamento político do cinema: o caso Bacurau**. 120 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal Fluminense, 2021. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=11520527. Acesso em: 2 jan. 2023.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. p.7-85.

JUNQUEIRA, Juliana; SATLER, Lara Lima. O cinema dentro de um circuito: A produção cinematográfica em diálogo com aspectos socioculturais. In: ROCHA, Cleomar; NASCIMENTO, Hugo A. D. do; SOARES, Fabrizzio Alphonsus Alves de Melo Nunes (orgs.). **Humanidades digitais : performatividades na cultura digital**. [Ebook] Goiânia: Cegraf UFG, 2021.100 p. Disponível em: <https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/invencoes/livros/9/capitulos/c10.html>>. Acesso em 27 jan. 2023.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau**. 1. ed: Companhia das Letras, 2020.

OLIVEIRA JR, Francisco Alves de. Narrativas contra-hegemônicas: a sociologia e o cinema das imagens de resistência em Bacurau. 140 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do Piauí, 2021. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/view/TrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=11526661. Acesso em: 2 jan. 2023.

XAVIER, Ismail. Prefácio: Documentando Processos de criação. In: MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau**. 1. ed.: Companhia das Letras, 2020. p. 21-38.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. O insólito na literatura: perspectivas da narrativa fantástica. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Löff (org.). **O insólito na literatura: olhares multidisciplinares**. 1. ed. Caxias do Sul, RS: Educs, 2020. p. 18-36. Disponível em: <https://www.ucs.br/educs/arquivo/ebook/o-insolito-na-literatura-olhares-multidisciplinares/>. Acesso em: 7 dez. 2023.

DA ESCURIDÃO À LUZ: REFLEXÕES SOBRE A OBSESSÃO EM *I'LL BE GONE IN THE DARK* (2020)

Bernardo Demaria Ignácio Brum¹
Seane Alves Melo²

Resumo: Este trabalho examina como a série *I'll Be Gone in the Dark* (2020) situa-se em um limiar curioso do documentário *true crime*, tradicionalmente centrado em vítimas, deslocando-se rumo a uma narrativa de cunho mais pessoal. Isto é, em vez de focar nos crimes de Joseph James DeAngelo, o "Golden State Killer", a série narra a obsessiva investigação da autora Michelle McNamara. A partir de uma pesquisa bibliográfica, analisamos se o *true crime*, assim como convencionado por Punnet (2017), pode operar como uma "escrita de si", conforme Foucault (1983), e consideramos se McNamara realiza um exercício de empatia, descrito como Paul Ricoeur (1997) como "história das vítimas". Por fim, utilizando o conceito de "poética documentária" ou "pós-ficção" de Steiner (1988), concluímos preliminarmente que o *true crime*, ao se apropriar de técnicas jornalísticas, cria narrativas de suspense habitando um limiar entre jornalismo e o entretenimento.

Palavras-chave: *true crime*, escrita de si, investigação jornalística, narrativas limiares.

FROM DARKNESS TO LIGHT: REFLECTIONS ON OBSESSION IN *I'LL BE GONE IN THE DARK* (2020)

Abstract: This paper examines how the series *I'll Be Gone in the Dark* (2020) occupies a curious threshold in the true crime documentary genre, traditionally centered on victims, shifting toward a more personal narrative. That is, instead of focusing on the crimes of Joseph James DeAngelo, the "Golden State Killer," the series tells the story of author Michelle McNamara's obsessive investigation. Through bibliographic research, we analyze whether true crime, as conventionally defined by Punnet (2017), can function as a "writing of the self," according to Foucault (1983), and consider whether McNamara engages in an exercise of empathy, described by Paul Ricoeur (1997) as a "history of the victims." Finally, using Steiner's (1988) concept of "documentary poetics" or "post-fiction," we preliminarily conclude that true crime, by appropriating journalistic techniques, creates suspenseful narratives that inhabit a threshold between journalism and entertainment.

Keywords: true crime, writing of the self, journalistic investigation, threshold narratives.

Introdução

A série documental *I'll Be Gone in The Dark* estreou no streaming MAX em 2020, categorizada como *true crime*. No entanto, em vez de focar nos crimes de Joseph James DeAngelo,

¹ Doutorando em Comunicação pela UERJ, formado em Jornalismo pelo Centro Universitário Carioca e Mestre em Comunicação Social pela Uerj. Bolsista Capes.

² Pesquisadora de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), com bolsa Capes (PDPG).

o “Golden State Killer”, ou em suas vítimas — como normalmente ocorre no gênero —, a série narra a obsessiva investigação da autora Michelle McNamara, que contribuiu para a captura do assassino, porém a levou à morte prematura por abuso de medicamentos prescritos aos 46 anos.

Neste trabalho, apesar de revisarmos a definição do gênero, conforme convencionado por Punnet (2017), não buscamos questionar a categorização da produção. Pelo contrário, acatando essa autoenunciação da série, intentamos refletir sobre os possíveis deslocamentos que a produção opera dentro do gênero, especialmente no que diz respeito à implicação do autor na teia narrativa.

Dessa forma, o estudo explora as possibilidades criativas do gênero *true crime* e sua articulação com registros de arquivo, bem como o impacto dos registros pessoais na construção de narrativas factuais. A partir de uma pesquisa bibliográfica, analisamos se o *true crime* pode operar como uma “escrita de si”, conforme Michel Foucault (1983), e consideramos se McNamara, mesmo em um gênero com ética questionada por autores como Mark Seltzer (2007), realiza um exercício de empatia, descrito como Paul Ricoeur (1997) como “história das vítimas”. Em outras palavras, a questão que nos norteia é: como o gênero *true crime* negocia sua teleologia factual/documental e as construções de um narrador-personagem em primeira pessoa que acaba por também se tornar vítima?

Para explorar esta questão, no primeiro tópico, apresentamos a série, o caso do “Golden State Killer” e a trajetória de Michelle McNamara em mais detalhes. Em seguida, revisamos brevemente a definição de *true crime* desenvolvida por Punnet (2017) e discutimos sua aproximação com os gêneros jornalísticos e com os literários de ficção policial.

No terceiro tópico, realizamos a análise dos códigos de *true crime* encontrados na série e refletimos sobre eles a partir de Foucault (1983) e Ricoeur (1997), com interesse especial na implicação de McNamara na narrativa dos crimes que investiga. Por fim, utilizando o conceito de “poética documentária” ou “pós-ficção” de George Steiner (1988), concluímos preliminarmente que o *true crime*, ao se apropriar de técnicas jornalísticas, cria narrativas de suspense habitando um limiar entre jornalismo e o entretenimento, como problematizado por Boling (2019), gerando histórias de apelo sensacionalista, mas também demonstrando interesse humano.

Eu terei sumido na escuridão

I'll Be Gone in the Dark (traduzido para português como “Eu terei sumido na escuridão”) é uma série de 2020, dividida em sete episódios e inspirada no livro homônimo de Michelle McNamara (2018), em que a autora busca chamar atenção para os crimes do “Golden State Killer” e lutar por justiça para suas vítimas.

Conforme a narrativa, quando McNamara começou a se interessar pelo caso, os crimes do “East Area Rapist” (EAR) e do “Original Night Stalker” (ONS) — apelidos dado ao mesmo criminoso —, praticados no início dos anos 1970 até meados de 1980, continuavam sem solução.

Desde 2001, a polícia da Califórnia, utilizando testes de DNA, havia conseguido confirmar a suspeita de alguns investigadores de que os 51 estupros praticados pelo EAR na área de Sacramento e os 13 homicídios creditados ao ONS nos condados de Santa Barbara, Ventura e Orange haviam sido praticados pela mesma pessoa. A quantidade assustadora de crimes praticados — aos quais ainda se somariam 120 assaltos em San Joaquin Valley realizados entre 1974 e 1976, antes dos estupros em série em Sacramento — e o fato de que nenhum dos vestígios deixado pelo criminoso havia gerado uma linha de investigação produtiva despertaram a curiosidade da escritora e fundadora do blog *True Crime Diary*³.

Em 2013, McNamara cunhou o termo “Golden State Killer” em um artigo para a revista *Los Angeles*, que reviveu o interesse e aumentou a conscientização sobre o caso, levando o FBI e as autoridades locais a anunciarem um esforço renovado para capturar o criminoso, com recompensa de US\$ 50.000, em 15 de junho de 2016. No âmbito pessoal, o artigo também rendeu a McNamara um contrato de publicação de livro com a editora HarperCollins.

Para escrever o livro sobre o caso, a escritora se envolveu ainda mais na busca de informações sobre o criminoso. Indo além do contato com as vítimas, McNamara passou a trabalhar com vários outros investigadores e entusiastas de *true crime*, bem como buscou acesso aos arquivos das antigas investigações. Além de servir de documentação para o livro, as fotos das cenas do crime e outros materiais encontrados pela escritora também foram utilizados para reconstituir seu trabalho no documentário da MAX.

Mais que recontar a história dos crimes, que, surpreendentemente, não receberam tanta atenção midiática nos anos 1970 e 1980 quanto outros casos, McNamara tinha a ambição de encontrar provas que levassem à prisão do criminoso. Infelizmente, a autora teve uma morte precoce, aos 46 anos de idades, devido a uma overdose acidental de medicamentos prescritos, como analgésicos.

Dois anos após sua morte, o livro que McNamara deixara incompleto foi publicado, após uma força-tarefa do escritor de *true crime* Paul Haynes, do jornalista investigativo Bill Jensen e do viúvo de McNamara, Patton Oswalt. Em 24 de abril de 2018, dois meses após o lançamento do livro, a polícia de Sacramento anunciou a prisão de Joseph James DeAngelo, então com 72 anos. DeAngelo confessou a culpa pelos crimes, incluindo os estupros dos anos 1970, pelos quais ele não

³ Infelizmente, a página do *blog* não está mais acessível.

foi formalmente acusado devido às limitações da lei. Em agosto de 2020, DeAngelo foi condenado a prisão perpétua sem possibilidade de liberdade condicional.

Na série do *streaming* MAX, a construção narrativa busca amarrar as tramas de McNamara e DeAngelo. Muitas cenas induzem à percepção de que McNamara se torna mais uma das vítimas do criminoso ao mergulhar na obsessão por sua captura. Outro fator interessante é a tentativa de associar as investigações da escritora, especialmente sua crença nas novas tecnologias de exame de DNA, com a prisão e condenação de DeAngelo, que, efetivamente, foi identificado após estudos de genealogia genética forense.

Os gêneros policiais: jornalismo investigativo e *true crime*

As fronteiras imprecisas entre jornalismo investigativo policial e *true crime* são um dado incontornável no estudo deste último gênero. Para complicar a relação, é comum que jornalistas se aventurem na produção de artigos, podcasts ou documentários de *true crime*. Como definir até onde pode ir uma reportagem investigativa? Em que momento se sai da reportagem e se entra no terreno do *true crime*? Partindo de questões semelhantes, Punnet (2017) propõe uma teoria do *true crime*, visando definir que “textos” — em sentido amplo — fazem parte do gênero por meio da observação de oito códigos estruturais. Antes da apresentação desses códigos, no entanto, é preciso retomar um pouco das discussões sobre o próprio jornalismo investigativo.

A referência à ação de investigar que compõe o termo “jornalismo investigativo” talvez seja a principal responsável pela associação quase imediata que se faz entre investigação jornalística e crime. Mas, partindo para um exame mais aprofundado, as associações com crime podem ser encontradas em todas as (tentativas de) definições dessa especialidade jornalística e compõem a identidade do repórter investigativo. Fernanda Lopes (2013), por exemplo, chama atenção para o imaginário que se criava do jornalista a partir do jornalismo investigativo: “O trabalho de investigação carrega a imagem de um profissional com o dever de seguir pistas para desvendar algo encoberto ou averiguar se outros agentes sociais estão agindo corretamente” (Lopes, 2013, p. 110, grifos nossos).

A menção a pistas e rastros e a implicação entre investigação e descoberta/revelação levaram alguns estudiosos da Comunicação a aproximarem a atuação do repórter investigativo à de um detetive, atribuindo a ele o mesmo processo de raciocínio encontrado nos personagens de romances policiais, como Sherlock Holmes. Eduardo Correia (2012) fornece uma primeira explicação para esta identificação entre investigação jornalística e policial: a grande influência que as histórias

policiais exerceram e exercem no nosso pensamento a partir da propagação do paradigma indiciário, que se firma nas ciências e nos outros campos sociais no final do século XIX.

Correia (2012) defende, então, que jornalismo investigativo é por natureza indiciário, isto é, “baseado em índices e/ou sintomas, que possam estabelecer conexões inferenciais na busca da retratação da realidade dos acontecimentos” (Correia, 2012, p. 84). Além disso, o autor elenca outras analogias narrativas que poderiam ser feitas entre o romance policial e o jornalismo (investigativo ou não), como: 1) jornalistas e escritores integram a mesma categoria, a saber, a dos profissionais da nova imprensa moderna; 2) partilham do mesmo público-alvo urbanizado; 3) retratam o cotidiano das cidades; 4) utilizam um modelo narrativo retrospectivo (paradigma indiciário); 5) recortam fragmentos da realidade; 6) apresentam narrativas sequenciadas (folhetim e jornal, por exemplo); e 7) utilizam linguagem jurídico-criminal. Todos esses fatores, levam, então, o autor a argumentar que:

Diante dos seus saberes profissionais, para o jornalista torna-se então mais fácil compor, dramaticamente, a tessitura da intriga da narração do caso [do assassinato do prefeito Celso Daniel] pelo modelo das estórias criminais nos moldes da ficção. [...] E nada mais familiar na comunicação de massa do que intrigas costuradas em meio a roteiros policiais (CORREIA, 2012, p. 108).

As coincidências entre o romance policial e o jornalismo investigativo conferem uma dimensão ainda mais complexa ao limiar entre reportagem jornalística policial e *true crime*. Isto é corroborado também pelo estudo de Melo (2015), que analisa as definições vigentes de jornalismo investigativo e conclui que não há especificações técnicas (ou métodos de investigação) exclusivas nem estruturas textuais determinadas que deem conta de caracterizar a produção já classificada como “jornalismo investigativo”. Dessa forma, “[...] uma produção jornalística só pode ser definida como investigativa com base em critérios externos que, em geral, tentam marcar uma posição dentro do campo jornalístico, e, mais importante, uma posição do campo jornalístico em relação à esfera do poder” (Melo, 2015, p. 136).

Por esta linha de raciocínio, é menos promissor buscar uma definição de jornalismo que seja eficaz para diferenciá-lo de outros gêneros literários não-ficcionais, que tentar compreender no que se baseia a autoridade jornalística, ou como definido por Zelizer (1992), a “capacidade dos jornalistas de se afirmarem como porta-vozes legitimados e confiáveis dos eventos da ‘vida real’” (Zelizer, 1992, p. 11). Para chegar a essa conceituação, Zelizer analisa o status do jornalismo como profissão e questiona se as comunidades de jornalistas são dotadas de um corpo básico de conhecimento codificado. O trabalho da autora é feliz em pontuar como o jornalismo parece escapar das “formas institucionais do profissionalismo” (1992, p. 08), portanto, argumenta que as profissões podem não

ser o contexto ideal para se analisar a coletividade jornalística e podem oferecer uma visão restritiva relativa à autoridade. A partir dessas observações, o que a autora enfatiza é o caráter de disputa que perpassa a autoridade jornalística.

Assim, ela nunca aparece como um efeito sobre o público, mas como algo que não é dado por garantido e que é o produto de um esforço contínuo. Seguindo a trilha da autora, Carlson (2017) também apresenta uma nova definição de autoridade:

[...] ser uma autoridade representa o direito de ser ouvido, dentro de uma relação assimétrica e condicionada pelo contexto, por meio da performance de um discurso que inclui controle sobre um conhecimento específico e que está sujeito a contestação e mudança em relação aos seus modos de legitimidade (Carlson, 2017, p. 12, tradução nossa)⁴.

Para chegar a essa formulação, o autor parte de cinco premissas em torno da compreensão dessa noção: 1. Autoridade como uma forma de autoridade comunicativa que garante a alguém o direito de falar e ser ouvido; 2. Autoridade como uma relação assimétrica entre aqueles que a possuem e que a reconhecem; 3. Autoridade como uma performance discursiva; 4. Autoridade como o controle institucional sobre determinado conhecimento; e 5. Autoridade como algo sempre aberto para contestação.

Se analisarmos o *true crime* à luz das mesmas premissas, se torna ainda mais evidente a ambiguidade do gênero com o trabalho jornalístico. Em uma primeira visada, podemos considerar que os autores de *true crime* contam com o direito de falar e serem ouvidos especialmente dentro das comunidades de fãs do gênero — ainda que compreender de onde vem essa legitimidade implique em um estudo à parte; eles também estabelecem relações assimétricas com sua audiência, normalmente baseada na quantidade de dados que possuem sobre um caso, e essas relações se dão em performances discursivas, que podem ser contestadas em sua legitimidade. Por essa perspectiva, a premissa que seria mais questionável em relação ao gênero é a que se refere a um controle institucional sobre determinado conhecimento, uma vez que um autor de *true crime* não precisa estar legitimado por uma atuação profissional específica (como jornalista, advogado ou policial) para ser ouvido, e seu trabalho ter impacto. Ao mesmo tempo, podemos considerar que esses autores dominam saberes institucionalizados, isto é, em determinada medida, conseguem acionar e se movimentar pelos códigos profissionais do jornalismo, direito, criminologia etc.

⁴ No original: "[...] being an authority as the right to be listened to occurring within a context-bound asymmetrical relationship through the performance of discourse that includes control over particular knowledge and that is subject to contestation and change regarding its modes of legitimacy" (CARLSON, 2017, p. 12).

O que podemos pontuar com maior segurança sobre a aproximação entre *true crime* e autoridade jornalística — cuja análise aprofundada foge aos objetivos do presente artigo — é que a autoridade do primeiro parece passar por processos semelhantes aos observados no jornalismo. Ainda que o *true crime* não diga respeito a uma profissão da mesma forma que o jornalismo, este último frequentemente escapa às lógicas do profissionalismo, impedindo que nos baseemos nisso para traçar uma distinção eficiente entre a reportagem investigativa e o texto de *true crime*. Porém, se, por um lado, a discussão da autoridade não é tão útil para traçar diferenças, por outro, ela é fundamental para compreender os empréstimos de códigos profissionais consagradas pelo *true crime*.

Por enquanto, voltemos às definições, saindo do jornalismo e adentrando no terreno da literatura não ficcional de crimes. Como vimos, Punnet (2017) busca construir uma teoria do *true crime* a partir de códigos literários estruturais. Assim, analisando obras consagradas do gênero, ele propõe oito códigos que funcionariam como pilares para a construção de uma produção de *true crime*.

Um fator importante da teoria de Punnet (2017) é o de que a análise deve ser feita em dois estágios. No primeiro estágio, analisa-se apenas o código teleológico (TEL) do *true crime*: a história precisa ser real. Por mais que não se negue o movimento natural da narrativa entre seu núcleo interno (ficcional) e o núcleo externo (do real), é imprescindível que haja correspondência da narrativa com acontecimentos reais.

Confirmado o código teleológico, sete outros códigos devem ser observados:

- 1) Código da justiça (JUST): o objetivo ou a mensagem de justiça para a vítima deve estar no centro da narrativa, isto é, os textos de *true crime* são centrados em uma vítima;
- 2) Código subversivo (SUB): o texto de *true crime* é subversivo ao status quo, no sentido de oferecer uma nova perspectiva sobre um caso/tema;
- 3) Código defensor⁵ (CRUS): é comum que uma produção de *true crime* advogue por mudanças sociais e funcione como uma “chamada para a ação”;
- 4) Código geográfico (GEO): para Punnet (2017, p. 188), o texto de *true crime* destaca a localidade de forma mais aprofundada do que a tradição jornalística do *lead requier* (O quê? Quem? Quando? Onde? Por quê?);
- 5) Código forense (FOR): refere-se à retratação visual das narrativas criminais, isto é, descrições de cenas do crime, autópsias e métodos científicos de detecção de crimes ou suspeitos. De forma geral, este código é utilizado para criar uma experiência sensorial no leitor/ouvinte/espectador de *true crime*;

⁵ No original, “crusader code”. (PUNNETT, 2017). Optamos pela tradução por “defensor” para facilitar a compreensão.

6) Código vocal⁶ (VOC): refere-se à marcação de autoria nos textos de *true crime*. Com este código, o gênero se distinguiria do estilo tradicional de “objetividade jornalística” para a expressão de um posicionamento, nunca neutro. Cabe pontuar, entretanto, que este código, isoladamente, não funcionaria em uma comparação com formas jornalísticas mais experimentais (jornalismo literário etc.);

7) Código folclórico (FOLK): este código reflete a função social instrutiva ou educativa do *true crime*. Neste sentido, o gênero funcionaria como contos de fadas sombrios, com lições de vida. Este código também justifica a atemporalidade dos casos abordados no *true crime*, que normalmente recuperam casos há muito esquecidos pela imprensa tradicional.

Desses códigos, Punnet (2017) extrai sua definição: *true crime* é um texto que corresponde ao código teleológico e pelo menos quatro dos demais códigos estruturais. Na seção a seguir analisamos brevemente a série *I'll Be Gone in the Dark* em relação aos códigos acima descritos e refletimos sobre as aproximações, neste objeto, dos códigos da justiça e vocal.

Quando autora e vítima se encontram

A partir da proposta de Punnet (2017), não dá dúvidas de que a série *I'll Be Gone in the Dark* está inserido no gênero *true crime*. No primeiro estágio da análise, o código teleológico de correspondência dos crimes narrados com os acontecimentos reais é confirmado, seja por documentos de investigações policiais, seja pelo relato de vítimas e familiares. Já no segundo estágio, a série parece cumprir em maior ou menor medida todos os códigos literários estruturais aqui analisados. Ainda que, na própria série, o trabalho de McNamara seja apresentado como um trabalho que redefine o gênero *true crime* (Episódio 3), como veremos, esta redefinição se opera dentro dos mesmos códigos estruturais.

Visualmente, chama atenção na produção da HBO a exploração dos códigos geográficos (GEO) e forense (FOR). Estes são os códigos que mais atuam para instigar o espectador e aproximá-lo dos crimes. Cenários, percursos, mapas, pistas, pegadas, fotografias, retratos falados, descrições de investigações e métodos policiais, tudo contribui para que o espectador possa se aproximar das vítimas do “Golden State Killer” e se manter em alerta, compreendendo, por estes códigos, que se trata de um relato com tensões e mistérios.

O código subversivo (SUB) e o defensor (CRUS) operam com muita proximidade na produção. Diferentemente de produções como os *podcasts* *Serial* (2014) e *In the Dark* (2016), por exemplo, que subvertem ao dar foco aos erros das instâncias jurídicas e policiais (Boling, 2019), *I'll Be Gone in the Dark* subverte, principalmente, pela retomada de um caso, envolvendo mais de 60

⁶ No original, “vocative code”. (PUNNETT, 2017). Optamos pela tradução por “vocal” devido à confusão que pode ocorrer com a forma linguística “vocativo”.

vítimas, então esquecido e sem resolução. A subversão está na nova perspectiva que a autora garante ao caso, o que também contribui para garantir uma nova compreensão sobre crimes de estupro e abuso sexual, bem como para chamar atenção à baixa prioridade de resolução e grande incidência desses crimes nos anos 1970 e 1980 no Estado da Califórnia. O código defensor se cola a esta nova perspectiva na medida em que a principal mensagem de McNamara sobre o caso era a de que as vítimas precisavam de uma resolução. Conforme a série nos mostra, a escritora acreditava que, enquanto o responsável pelos crimes não fosse descoberto, seu anonimato continuaria a vitimizar as pessoas afetadas por seus atos (Episódio 2).

O código folclórico (FOLK) também está presente na produção, ainda que de uma forma menos tradicional. Isto é, na base da busca de McNamara pela responsabilização do criminoso, que acompanhamos pelo documentário, está o desejo de tirar uma lição de sobrevivência da história. Pela produção, descobrimos que as vítimas do “Golden State Killer” eram atacadas em casa, durante a noite. Isto é, não estavam andando por ruas escuras em locais perigosos. A ausência de comportamentos de risco por parte vítimas gera ainda mais angústia e mobiliza, a autora e o telespectador, a procurar uma linha de explicação para a história. Acreditamos que o código não aparece de uma forma tradicional, pois ele não chega a ser concluído. Nos episódios finais do documentário (Episódios 6 e 7), quando DeAngelo é identificado e preso, observa-se uma tentativa de explicar a perversão do criminoso a partir de um histórico familiar violento, ao mesmo tempo em que se reforça, a partir de entrevistas com familiares de DeAngelo e com os investigadores que deram seguimento ao trabalho de McNamara, a quebra de expectativa: o criminoso hediondo era um ex-policial, pai de família, do subúrbio estadunidense.

No entanto, para os fins dessa análise, nosso maior interesse recai sobre os códigos da justiça (JUST) e vocal (VOC). Como vimos na breve explicação dos códigos acima, o código JUST aponta para uma característica marcante das narrativas de *true crime*: elas são construídas ao redor de uma ou mais vítimas. Neste aspecto, o gênero também se aproxima muito do jornalismo investigativo.

Segundo Burgh (2008), o jornalismo investigativo também foca em vilões e vítimas com a função de criar padrões morais. Esta tese é defendida por Ettema e Glasser (1998) que, a partir da análise de reportagens investigativas premiadas, tentam revelar as estratégias narrativas pelas quais se estabelecem a inocência da vítima. Segundo eles, as convenções narrativas do jornalismo funcionam menos para aumentar ou diminuir o valor de verdade das mensagens que para moldar e indicar os tipos de verdades que podem ser contadas. Dessa forma, a narrativa vai funcionar como um instrumento de afirmação da autoridade moral. Mais especificamente em relação às

reportagens investigativas, Ettema e Glasser defendem que: “Sua função moral é evocar a indignação frente à violação de valores caros à condução dos negócios públicos e implicitamente convidar, se não explicitamente exigir, o retorno a esses valores” (Ettema; Glasser, 1988, p. 12).

Para além da aproximação com o jornalismo, o ponto a se destacar é o do papel da narrativa para afirmação de valores morais. Acreditamos que isto explica também a necessidade de estabelecimento de uma vítima — e, já que a tese do inocente não existe sem a antítese do culpado, também de um vilão — no texto de *true crime*.

Em *I’ll Be Gone in the Dark* essa construção narrativa se complexifica ao passo que a voz autoral de McNamara, que corresponde ao código VOC, passa a transbordar também para o código JUST. Isto é, a narrativa é tão centrada na busca da escritora por justiça às vítimas do “Golden State Killer” que ela acaba assumindo também a posição de vítima. Ainda que a morte de McNamara durante a realização do trabalho documentado na série não tenha nenhuma relação com o criminoso DeAngelo, o documentário cria aproximações visuais entre o escritório de McNamara e cenas dos crimes. Nos momentos que sugerem a escritora trabalhando sozinha, à noite, isolada da família e absorta no universo dos crimes de DeAngelo, os ambientes parecem se cruzar. As mensagens de McNamara com o marido Patton Oswalt, a partir das quais descobrimos as dificuldades dela para dormir e o consumo regular de medicamentos prescritos, adquirem ainda mais peso quando reforçadas por áudios antigos com ameaças de morte feitas por DeAngelo para outras vítimas. Quanto mais McNamara mergulha em arquivos, relatórios e provas sobre os crimes do “Golden State Killer”, mas a série trabalha com uma estética sombria e de suspense, antecipando uma tragédia.

Além da aproximação sensorial, há uma costura de McNamara na trama do criminoso em série a partir da própria história da autora: na infância, uma vizinha de McNamara foi estuprada e assassinada em um beco próximo; além disso, com as gravações das entrevistas entre a escritora e suas fontes, descobrimos que ela também foi vítima de um abuso sexual. Essa costura, iniciada pela escritora no trabalho de pesquisa para o livro, é reforçada pela série com o uso de imagens de arquivo de McNamara. Em diversos momentos, entramos em contato com vídeos da escritora explicando seu trabalho, no que presumimos ser uma entrevista, sem compreender completamente, no entanto, o contexto da gravação. Esses e outros materiais nos remetem às formas de “escrita de si” (Foucault, 1983). Como destinado a um interlocutor, ainda que não o vejamos, os registros se aproximam mais do relato epistolar de si, no qual “trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se lança sobre si mesmo” (Foucault, 1983, p. 162).

A produção constrói a narrativa da série para que a obsessão de McNamara em revelar a verdade sobre aquele criminoso e dar um desfecho às vítimas não seja vista como uma questão particular. A negligência da escritora com sua própria saúde é compreendida à luz de sua entrega a uma missão social. Como espectadores, somos convidados a interpretar McNamara como a última vítima de DeAngelo.

Saindo dos códigos de Punnet (2017) — que, apesar de facilitar a análise dos textos de *true crime*, também separa o que é tecido em conjunto —, podemos refletir sobre os efeitos de uma “escrita de si” em um gênero cuja finalidade está fundada na retração do factual, com fortes aproximações com a linguagem jornalística. Ricoeur (1997), interessado no entrecruzamento da história e da ficção, nos fornece alguns caminhos. Para o autor, o horror também pode constituir uma motivação ética para a “história das vítimas” sem que isto implique em uma oposição entre a explicação histórica, que aqui poderíamos ler como documental, e a individuação do horror.

O papel da ficção nessa memória do horrível é um corolário do poder do horror, bem como da admiração, de se dirigir a acontecimentos cuja unicidade expressa é importante. Quero dizer com isso que o horror e a admiração exercem em nossa consciência histórica uma função específica de individuação. [...] O horror isola ao tornar incomparável, incomparavelmente único, unicamente único (Ricoeur, 1997, p. 326).

143

Para ele, o conflito entre a explicação que vincula e o horror que isola é levado a seu cúmulo, realçando, uma pela outra, a explicação histórica e a individuação do horror. Dessa forma, “a ficção se põe a serviço do inesquecível” (Ricoeur, 1997, p. 327).

Por essa interpretação de Ricoeur, os recursos sensoriais utilizados na série para nos aproximar de McNamara e nos chocar com o horror dos crimes praticados por DeAngelo funcionariam como uma forma de criar uma narrativa que não deve ser esquecida, sem, no entanto, comprometer o caráter documental da produção.

Estamos, portanto, em um texto (no seu sentido amplo) situado na encruzilhada entre a) um trabalho de jornalismo investigativo, que visa apurar fatos de maneira profunda através da autoridade institucional jornalística; b) o gênero *true crime*, que busca evocar um determinado tipo de emoção em seu consumidor em relação aos crimes apresentados em forma de não-ficção; e c) um relato pessoal de como a obsessão se constrói. O último não costuma ser visto com tanta frequência nos outros dois gêneros, o que adiciona uma camada extra de complexidade. Na seção a seguir, além de tratar um pouco mais disso, apontaremos certos questionamentos éticos que perpassam esse tipo de exposição dos fatos.

Quando fato e ficção se encontram

Michelle McNamara compartilha algumas semelhanças com Truman Capote, autor do romance de não-ficção *À Sangue Frio* (1966), considerado uma das pedras angulares do texto *true crime* e do jornalismo literário. Ao passo que Capote já era reconhecido como o autor da novela *Bonequinha de Luxo* (1958), McNamara tinha um mestrado em Escrita Criativa de ficção e tentou trabalhar na indústria audiovisual, onde conheceu o marido Patton Oswalt, ator e comediante *stand-up*.

O detalhe biográfico se torna digno de nota em uma história confessional como *I'll Be Gone in the Dark*, mas também exhibe o que Steiner (1988) diz sobre a crise do romance e o surgimento de uma nova forma. Para o autor, o romance surgiu em um contexto no qual o “ato de ficção” encontra um lugar particular em relação ao historicismo de autores como Balzac para se tornar “mestre e inventário da síntese da vida”, sendo “o ideal do registro abrangente, da organização dos dados sociais e psicológicos dentro de uma estrutura ficcional” (Steiner, 1988, p. 101).

Na tentativa de responder qual seria o sucessor do romance em um contexto em que o formato concorre com outros gêneros e mídias, tais como o jornalismo e o cinema, o autor sugere o que chama de “gênero transicional representativo”, que define como uma “poética documentária” ou, ainda, “pós-ficção” (Steiner, 1988, p. 105). O autor define que:

Nas biografias e escritos históricos modernos, há uma grande medida de colaboração, quase que se poderia dizer conluio, entre o elemento factual e uma retórica específica de apresentação vívida. Ambiente pitoresco, psicologia dramática, diálogo imaginário - artifícios derivados do romance - são postos a serviço do arquivo (Steiner, 1988, p. 106).

O autor ainda sugere que esse gênero nascente, onde “a crueza da vida assume a ordem cumulativa de um romance” pode ser chamado de outros nomes, como “alto jornalismo” e “documentário poético”, no qual “o olho do repórter social é herdeiro direto do olho do romancista”, resultando em “promessa de vivacidade, emoção organizada e discurso direto” (Steiner, 1988, p. 106-107). O autor, porém, nega uma grande importância ao gênero à época em que escreveu, detalhando uma limitação de não poder ir muito além de fazer acréscimos inverídicos aos fatos.

Ora, não é muito diferente no caso do *true crime* — desde a época de Edmund Pearson e seu livro de ensaios *Studies in Murder* (1924), e da revista *True Detective Mysteries* (1924-1995), criada por Bernarr Macfadden — cujo elemento sensacionalista é muito criticado. Seltzer (2007, p. 2) o define como “um fato criminal que parece ficção criminal, que marca ou irrita a distinção entre o real e a realidade ficcional”. O autor chama de “*wound culture*” (cultura ferida), uma “cultura — ou, ao menos, culto — da comiseração”, da nação indignada pelo crime servindo como um grande grupo

de apoio. Isto é, o principal ponto de interesse das produções torna-se justamente um espetáculo de corpos destruídos que até então eram privados, um encontro entre a ciência forense e a pornografia (no sentido *voyeur*) que se torna “ponto de coordenação entre fantasia privada e espaço público” (Seltzer, 2007, p. 38).

O sensacionalismo foi abordado por Wiltenburg (2004) como uma estratégia da midiaticização moderna para jornais venderem mais exemplares e terem mais audiência, que permitiria provocar “reações físicas e não racionais” em um público pouco educado (p. 1378-1379). Ainda que batizado apenas no século XIX, a autora indica que o fenômeno data do século XVI, no início da imprensa, quando panfletos detalhavam os crimes dos condenados. Assim como Seltzer, Wiltenburg (2004, p. 1380) nota uma conexão entre as esferas públicas e privadas na justiça criminal que expressa a abordagem foucaultiana de inscrição do poder via rituais institucionais. Isso é, de alguma forma tornou-se interessante a associação entre crime e pecado para que a punição do crime incentivasse um autoexame.

A noção do espetáculo da violência como uma espécie de catarse pode ser vista em Joron (2006, p. 132), que entende a exposição midiática da violência em determinadas culturas como um “ato de comunicação sacrificial”, isso é, uma forma de garantir uma espécie de unidade social por meio de um horror compartilhado por todos. Assim, as complexidades do cotidiano são sacralizadas pela mídia como um típico *locus horribilis* do horror gótico - que podemos relacionar, nesse caso, a *wound culture* percebida por Seltzer (2007). Por exemplo, no caso brasileiro, o autor observa que

145

É claro que existem pressões ou subsídios de censura política que interferem nas escolhas de comunicação, mas faz-se uso, neste caso, de uma ética jornalística que toma partido em mostrar para melhor condenar e combater. E assim o faz como se a contaminação da violência no cotidiano pudesse ser exorcizada e freada por uma visualização intensiva (Joron, 2006, p. 123).

Outro elemento importante para a história funcionar como parábola para a vida cotidiana é a reafirmação de que a narração do crime apresenta uma história real. Wiltenburg (2004, p. 1383, tradução nossa) aponta o tratamento emocional que alguns panfletos davam à questão da verdade: “Descrença fazia as pessoas ignorarem os sinais do castigo de Deus; mas, ao perceberem a verdade, deveriam unir-se em uma sincera compaixão pelas dores dos outros”⁷. Assim, a retórica de perceber um relato chocante como real para evitar sua repetição é antiga, como demonstra um panfleto de 1582:

⁷ No original: “Disbelief made people ignore signs of God's punishment; but as they realized the truth, they should join in heartfelt sympathy for the woes of others” (Wiltenburg, 2004, p. 1383)

Meu querido leitor, isto é lamentável, que Deus tenha misericórdia, uma notícia horrível atrás da outra... a ponto de meu coração quase se partir e meus olhos se encherem de lágrimas. Não sei como isso lhe parece, pois há muitos que se recusarão a acreditar, já que não os afeta e parece ser falso e inventado (Wiltensburg, 2004, p. 1383, tradução nossa)⁸.

O pressuposto teleológico de relato de fatos reais apontados por Punnett (2017) assume, para Seltzer (*Idem*), um jogo entre fato e ficção já antecipado no nome, que alude ao gênero “crime” muito influenciado por Edgar Allan Poe, mas com “true” para confirmar que se tratam de histórias reais. A situação da crise da credibilidade contemporânea coloca em foco justamente esses relatos que tencionam fantasia e realidade, assim como desejos privados e espaço público (Seltzer, 2007, p. 39). O autor chega a apontar um elemento muito presente no *true crime*: a herança da ficção gótica presente na redação e mesmo nos títulos de muitas obras do gênero — como *Eu Terei Sumido na Escuridão*.

O gótico, enquanto movimento artístico que influenciou desde o gênero do horror em romances como *Drácula* (1897), de Bram Stoker, e o gênero de crimes e detetives como *Os assassinatos da Rua Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe, atuaria como uma retórica negativa aos valores do Iluminismo, segundo Botting (2014, p. 3). Ele escapava aos valores do projeto homem racionalista das grandes cidades, explorando elementos como desejo, medo e o retorno do reprimido (Botting, 2014, p. 17). França (2017, p. 117-118) lista, entre as manifestações do gótico, o *locus horribilis* (lugar horrível), a manifestação do passado metafórico ou sobrenatural (fantasmas) e a figura do monstro, que corporifica o outro excessivo.

Nesse sentido, o elemento gótico é incontornável em obras como *I'll Be Gone in The Dark*. Joseph James DeAngelo não assombrou apenas as comunidades californianas nas décadas de 1970 e 1980, mas também a sua não-manifestação e não-captura tornou a investigadora amadora McNamara obcecada pela sua figura não-humana (o *Estuprador da Área Leste*, o *Assassino do Golden State*), por ecoar um assassinato nunca solucionado que testemunhou em sua adolescência.

O gênero escancara, para alguns, esse caráter problemático de ser atraído pela violência mediante narrativas que se pretendem realistas, mas acabam recebendo infusões do aspecto excessivo, quase sobrenatural, do gótico. Boling (2019, p. 162), por exemplo, lembra que produtos *true crime* da indústria do entretenimento afetam julgamentos ao mesmo tempo em que criam um público devoto, que coloca os produtos na lista de mais vendidos, organiza clubes do livro e outras

⁸ No original: “My dearest reader, this is unfortunately, may God have mercy, one piece of horrifying news after another ... so that my heart nearly breaks and my eyes fill with tears. I don't know how it seems to you, for there are many who will refuse to believe, since it does not affect them and appears to be false and invented” (Wiltensburg, 2004, p. 1383).

manifestações comuns à recepção de trabalhos ficcionais, borrando uma linha entre notícia e entretenimento (Boling, 2019, p. 164).

Por outro lado, é notório também que, mesmo sendo muito criticado — a ponto de, como observa Murley (2008, p. 19), não haver uma grande valorização crítica de um cânone literário, como uma lista de autores fundamentais do gênero —, o gênero foi capaz de dar origem a trabalhos cuja personalidade acaba sendo um dos principais destaques. Além do trabalho de McNamara, podemos citar Ann Rule (1931-2015), reconhecida como “a Rainha do *True Crime*”, com mais de 35 obras do gênero publicadas. Rule começou na revista *True Detective Mysteries* sob o pseudônimo Andy Stack, mas teve grande sucesso ao escrever *Ted Bundy: um estranho ao meu lado* (1980). O motivo do sucesso foi, justamente, o fator pessoal: Rule era colega de trabalho de Bundy e o considerava um amigo até descobrir que, por trás da fachada ordinária, Bundy era um serial killer que assassinou ao menos 20 mulheres.

Assim, acreditamos que há trabalhos dentro do gênero *true crime* que — construídos a partir de recursos literários do gótico ou do horror, e aparentados dos romances policiais — realizam um exercício de empatia e logram se situar na posição apontada por Ricoeur (1997), onde a explicação histórica e a individuação não se opõem, mas se realçam. A implicação de McNamara na narrativa do documentário e a sua incorporação à trama, aproximando-a das vítimas, contribui para que o componente ficcional se coloque a serviço do inesquecível.

Não apenas as vítimas do “Golden State Killer” puderam descobrir a identidade do agressor e assistir a seu julgamento após a atenção que a escritora conseguiu resgatar para o caso, impulsionando novas investigações policiais, mas os desdobramentos positivos de produções recentes de *true crime* (Boling, 2019) apontam para a validade desta relação entre factual e ficcional. Entre os casos positivos, podemos apontar que após o sucesso de *Serial* (2014), o condenado Adnan Syed deixou a prisão após de mais de 20 anos, com grande comoção popular⁹. Já no caso brasileiro, por exemplo, após o sucesso do *podcast O Caso Evandro* (2018), o Tribunal de Justiça anulou as condenações dos acusados pelo assassinato do menino Evandro Ramos Caetano – e o Governo do Paraná emitiu um pedido oficial de perdão¹⁰.

Se, por um lado, é uma tarefa complicada definir se o *true crime* está mais próximo dos gêneros literários ou jornalísticos e, mais especificamente, se se apropria das técnicas e

⁹ Serial's Impact On Adnan Syed's Case Is Both Cause for Celebration and Somber Reflection. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/news/2022/09/serials-impact-on-adnan-syeds-case-is-both-cause-for-celebration-and-sonber-reflection>. Acesso em: 02 de outubro de 2024.

¹⁰ Caso Evandro: TJ anula condenações de acusados pelo desaparecimento e morte do menino no Paraná. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/caso-evandro-tj-anula-condenacoes-de-acusados-pelo-desaparecimento-e-morte-do-menino-no-parana/#:~:text=Em%20janeiro%20de%202022%2C%20o,%C3%Aos%20torturas%20sofridas%20pelos%20acusados>. Acesso em: 02 de outubro de 2024.

performances discursivas do jornalismo ou toma empréstimos do horror e do gótico, por outro, acreditamos que o resultado desse cruzamento não apenas evoca forte autoridade como mobiliza o público consumidor a partir do interesse humano.

Referências

- BOLING, Kelli S. True crime podcasting: Journalism, justice or entertainment? **Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 161–178, 2019.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. 2. ed. Nova Iorque: Routledge, 2014. 240 p.
- BURGH, Hugo de. **Jornalismo investigativo**: contexto e prática. São Paulo: Roca, 2008.
- CARLSON, Matt. **Journalistic authority**: legitimating news in the digital era. New York: Columbia University Press, 2017.
- CORREIA, Eduardo Luiz. História e ficção na narrativa de um escândalo midiático. 2012. Universidade de Brasília, [S. l.], 2012.
- ETTEMA, James S.; GLASSER, Theodore L. **Custodians of conscience**: investigative journalism and public virtue. New York: Columbia University Press, 1998.
- FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: COLUCCI, Luciana (orgs.). **As nuances do Gótico**: do Setecentos à atualidade. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 111-124.
- JORON, Philippe. **A comunicação sacrificial**. Famecos, Porto Alegre, ed. 29, p. 122-134, 2006.
- LOPES, Fernanda Lima. **Ser jornalista no Brasil**: identidade profissional e formação acadêmica. São Paulo: Paulus, 2013.
- MCNAMARA, Michelle. **Eu terei sumido na escuridão**. São Paulo: Vestígio, 2018.
- MELO, Seane Alves. **Discursos e práticas**: Um estudo do jornalismo investigativo no Brasil. 2015. Universidade de São Paulo, [S. l.], 2015.
- MURLEY, Jean. **The rise of true crime**: 20th-century murder and American popular culture. Westport: Praeger Publishers, 2008.
- PUNNETT, Ian Case. **Toward a Theory of True Crime**: forms and functions of nonfiction murder narratives. 2017. Arizona State University, [S. l.], 2017.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papirus, 1997. v. Tomo III.
- SELTZER, Mark. **True crime**: observations on violence and modernity. New York: Routledge, 2007.
- STEINER, George. O Gênero Pitagórico: uma conjectura em honra de Ernst Bloch. In: **Linguagem e Silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. cap. 6, p. 100-114.
- WILTENBURG, Joy. True crime: the origins of modern sensationalism. **The American Historical Review**, v. 109, n. 5, p. 1377–1404, dez. 2004.

ZELIZER, Barbie. **Covering the body**: the Kennedy assassination, the media, and the shaping of collective memory. Chicago: University of Chicago Press, 1992.