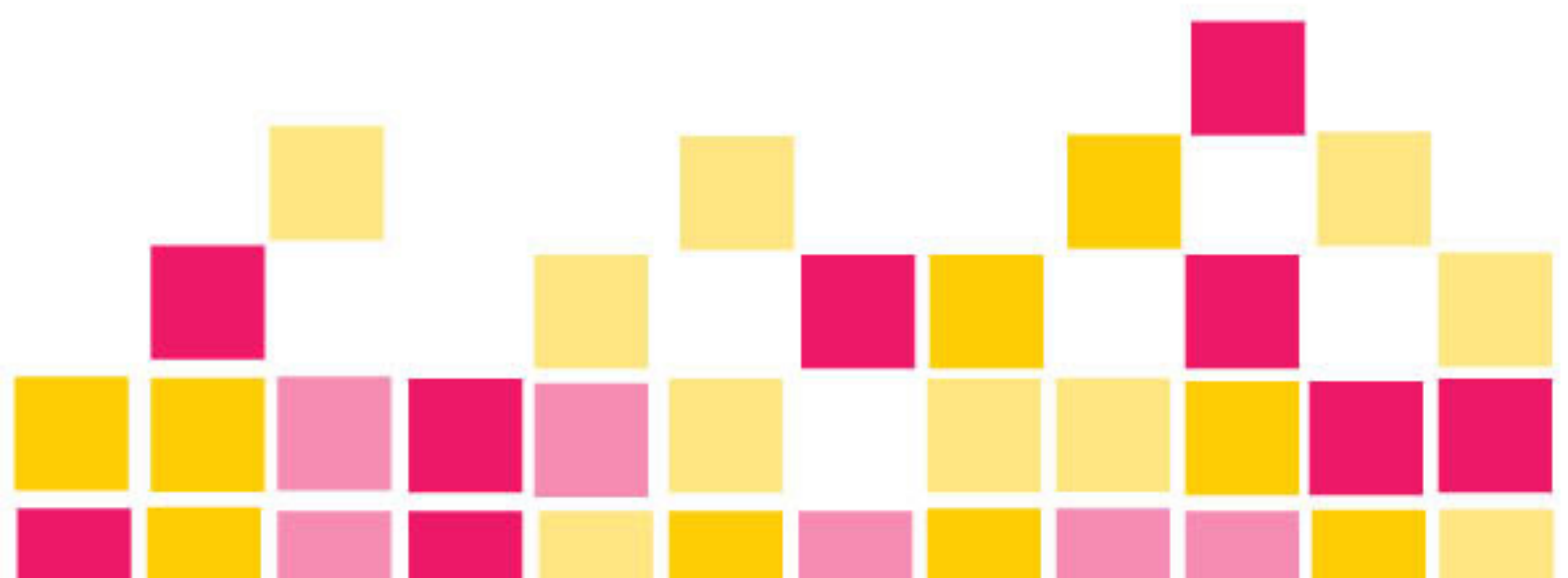




# RUMORes

**número 19 | volume 10**  
**janeiro - junho 2016**



## EDITORIAL

### Entre polaridades e porosidades: aberturas plurais nas mídias

**RuMoRes**, revista científica online dedicada aos estudos de comunicação, linguagem e mídias apresenta, em sua décima nona edição, um conjunto de textos que atravessam seus objetos para pensar as dinâmicas na cultura e os processos comunicacionais. Nas tensões e fricções entre polaridades e porosidades, os artigos buscam descrever e analisar objetos originais e atuais a partir de seu movimento de circulação.

A primeira parte da edição é dedicada ao dossiê **Polarizações**, reunindo dez artigos selecionados a partir de seminário homônimo promovido pelo Grupo de Pesquisa Mídia e Narrativa, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), em Belo Horizonte. São textos que, de maneira geral, tentam observar as polarizações em que se fixam e se desdobram os discursos sobre a política e a cultura no país tentando atravessá-los a partir de suas manifestações midiáticas, pensando-os especialmente de forma crítica e de maneira dinâmica enquanto processo de circulação nas tramas da cultura e nas redes sociais. Como editor convidado para a seção Dossiê tivemos Márcio Serelle, coordenador do grupo de pesquisa Mídia e Narrativa (<https://midiaenarrativa.wordpress.com/>), que nos apresenta a proposta geral dos textos e também suas singularidades a partir dos eixos delineados em suas temáticas.

Na sequência da edição, os artigos trazem temas livres que reafirmam a proposta da revista de analisar objetos a partir de suas implicações culturais e comunicacionais. Barbara Heller detecta em material jornalístico como está colocado o desejo e o desenho por liberdade de expressão, em "O mito da liberdade de expressão em cinco notícias". A possibilidade de expressão na mídia é representada através das aberturas dialógicas e intertextuais encontradas por Beatriz Braga Bezerra e Rogério Covalleski em "Pós-modernidade, entretenimento e consumo midiático: a narrativa intertextual *Bad Blood*". Por sua vez, o artigo "Diferenças imagéticas: considerações sobre a técnica e o símbolo no contexto comunicacional", de Eduardo Portanova Barros em coautoria com Anelise Angeli De Carli e Danilo Fantinel, acessa o desenho do social através do estudo das imagens, chegando à ideia de uma socialidade contemporânea.

Daniel Gambaro indaga sobre a forma de comunicação por meio da mídia sonora no texto "Como o jovem de São Paulo ouve rádio?", entendendo que uma abertura se deu com a assunção das redes sociais na dinâmica dos programas.

Carolina Cavalcanti de Oliveira procura um modelo para essa abertura em vídeos publicados na rede ligados à culinária em “Dos modelos televisuais em vídeos na web: desdobramentos midiáticos do programa de receita culinária”. A mídia impressa é retomada na tematização de uma ruptura em “Linguagem e ideologia no jornalismo de revistas: os discursos de *Veja* sobre as crises de 1999 e 2015”, artigo de Mayara Luma Maia Lobato.

Encerramos a edição refletindo diretamente sobre a utilização ativa das possibilidades encontradas nas mídias digitais, feita sobretudo pelos jovens, publicando entrevista com o renomado pesquisador Henry Jenkins realizada por Fernanda Vasques Ferreira e Marcelli Alves à época em que o autor ainda desenvolvia a obra *By any media necessary: the new youth activism (Por qualquer meio necessário: o novo ativismo jovem)*, editada recentemente pela editora da Universidade de Nova Iorque e ainda sem tradução em português.

De modo transversal, também em seus textos finais o tema das polarizações volta a ter lugar nos debates. Se as mídias apresentam lugar central na cultura contemporânea, cabe a nós, pesquisadores e estudiosos, empreender a análise crítica de seus discursos. É nessa visada que reunimos os artigos publicados na presente edição de **RuMoRes**, esperando que possam contribuir com aportes teóricos e adensar múltiplas perspectivas sobre a sociedade contemporânea.

Enquanto editores e editoras de revistas acadêmicas, sabemos o quanto nos desafia e também o quanto nos contenta poder disponibilizar, gratuitamente, conteúdos de qualidade em formato digital online. Não apenas do ponto de vista dos leitores e leitoras, que certamente se beneficiam com a circulação intensa de ideias nas mais diversas publicações, mas também do ponto de vista dos autores e autoras, que encontram espaços rigorosos e consolidados para exposição de suas investigações, o campo de estudos da Comunicação tem cumprido a contento, de diversas maneiras, os pilares de inovação e difusão integrantes da pesquisa científica. Aos editores e editoras de periódicos dedicamos este número de **RuMoRes**, esperando que possamos, cada vez mais, consolidar tradições e propor transformações em nossa atuação editorial e no aprimoramento dos modos de divulgação dos saberes produzidos nas universidades brasileiras. Aos diversos colaboradores e colaboradoras da revista, que trabalharam coletivamente nas várias etapas desta edição, nossos sinceros agradecimentos.

Boas leituras!

Rosana Soares e Andrea Limberto

## APRESENTAÇÃO

### Dossiê “Polarizações”

O Dossiê desta edição reúne textos do seminário **Polarizações**, realizado em novembro de 2015, em Belo Horizonte, pelo grupo de pesquisa Mídia e Narrativa, da PUC Minas, e que contou com a participação de pesquisadores de diferentes universidades brasileiras. A discussão fez-se premente em face do acirramento das polarizações políticas e sociais no período durante e imediatamente após as eleições presenciais de 2014, que deixou à mostra os contornos de uma nova direita no País, culminando no atual afastamento – seguido de intensos protestos e mobilização social – da presidenta Dilma Rousseff. Como revela o artigo de Vera Veiga França (UFMG) e Mayra Bernardes (UFMG), “Imagens, crenças e verdade nas manifestações de 2013 e 2015”, os movimentos de rua pró-impeachment, embora tentassem propagar a imagem de que eram constituídos por “cidadãos de bem”, “não baderneiros” – ou o que quer que isso signifique –, discursaram agressivamente e contribuíram para o agravamento das disputas entre apoiadores e detratores do governo, ou entre posições políticas mais conservadores ou mais progressistas. Encenaram a morte dos oponentes, advertiram para o “perigo comunista” e fizeram a apologia de governos militares e reacionários. Se essa simbólica reeditou, em parte, outros momentos da história brasileira, ela trouxe, segundo as autoras, um dado específico: “a violência de gênero, uma vez que Dilma foi a primeira presidente do sexo feminino no país”. Ércio Sena (PUC Minas) e Juliana Gusman (PUC Minas), em “Hegemonia e estereótipo no discurso da TV Revolta”, analisam também esses discursos tendo como objeto um canal criado em 2010 e que possui no Facebook sua principal mídia. A TV Revolta, estratégia “para formar a opinião pública” contra o governo Dilma, “mesmo sem se comprometer com o rigor da apuração e divulgação dos fatos”, faz uso também da violência de gênero, apropria-se de símbolos nacionais e ridiculariza as classes economicamente desfavorecidas, o que nos permite acessar uma gramática discursiva desses movimentos.

Em uma sociedade polarizada, o Outro ou é o Mesmo, isto é, exatamente como eu, aderido ao meu pensamento e posicionamento, servindo à noção de “totalidade”<sup>1</sup>, ou, se não, ele é um completo estranho, cuja distância em relação a mim é intransponível. Se esse Outro é completamente estranho, desprovido de

1 Sobre o conceito de “totalidade” e as relações entre ética e alteridade, ver LÉVINAS, E. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.

qualquer aspecto em comum comigo, não possuo nenhuma responsabilidade em relação a ele, apenas hostilidade. Sabemos que a mídia hegemônica e conservadora no Brasil contribuiu, nos episódios acima, para o acirramento da crise, pelo modo, por exemplo, como vem cobrindo seletivamente a corrupção. No entanto, como assinala Silverstone<sup>2</sup>, não devemos eximir as audiências nessa relação, uma vez que elas muitas vezes acatam, de forma conveniente, esses esquemas representativos e tornam-se cúmplices ou mesmo acomodadas com o midiático. Jessé Sousa, embora reconheça que a imprensa é fundamental para legitimar certos tipos de intervenção, aponta outros elementos estruturais necessários para que o golpe se concretize: o moralismo já estabelecido na classe média brasileira, por vezes com tendências antidemocráticas, e um poder ancorado na ordem constitucional, atualmente representado pelos "órgãos de controle do governo e do judiciário"<sup>3</sup>. Trata-se, portanto, de uma combinação intrincada, em que polarizações estão enraizadas socialmente.

Com as mídias sociais, pensou-se que um novo modelo de mediação desse Outro estava em curso para se tornar preponderante, com reflexão contínua sobre a diversidade e sobre qual seria a distância apropriada. Apostava-se na construção de um espaço em que o lugar de um jamais poderia coexistir com o lugar e a perspectiva do outro, como descreveu bem Hannah Arendt<sup>4</sup>. Nessa multiplicidade, reconheceríamos, mutuamente, a diferença e a identidade daqueles em interação, cultivando o cuidado com o outro. Mas, como alguns trabalhos deste Dossiê demonstram, esse não foi, em diversos casos, o caminho das redes sociais.

As polarizações assumem muitas faces, que podem se interpenetrar: a polarização entre classes; entre as chamadas baixa e alta culturas; a geográfica, entre Ocidente e Oriente ou entre eixos Sul e Norte; racial, de gênero, étnica, religiosa etc. Momentos de polarização são difíceis, fazem emergir "discursos de ódio" ou intolerâncias e podem levar a ações extremadas. Entretanto, esses períodos convocam-nos, de forma clara, a assumir uma posição, a reforçar ou abandonar determinadas convicções.

Este Dossiê dedica-se assim a pensar, de forma ampla, as polarizações, principalmente aquelas vinculadas à nossa circunstância, mas também outras de nossa história recente e ainda aquelas que, persistentes, foram naturalizadas.

---

2 SILVERSTONE, R. "Complicity and collusion in the mediation of everyday life". *New literary history*, 2002, 33. p. 761-780.

3 SOUZA, J. "O golpismo de ontem e hoje: considerações sobre o momento atual". In: SOUZA, J. *A tolice da inteligência brasileira*. São Paulo: Leya, 2015, p. 260.

4 ARENDT, H. *A condição humana*. 11ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 70.

Na primeira parte, são apresentados seis artigos sobre as polarizações no contexto político e na sociedade brasileira atuais. Esses textos investigam oposições e violências por meio da análise de manifestações, textos jornalísticos e imagens de amadores que documentam a vida marcada pela distância insuperável e pela segregação. A sequência tem início com os dois textos já citados, "Imagens, crenças e verdade nas manifestações de 2013 e 2015" e "Hegemonia e estereótipo no discurso da TV Revolta", seguindo com o artigo "Cor e construção social", de Glória Gomide (PUC Minas), em que se recupera a genealogia da identificação do "vermelho" com os esquerdismos, assim como o uso recorrente do "azul-verde-amarelo" para um determinado posicionamento ideológico. Gomide propõe estudar a psicodinâmica das cores e o uso delas nas manifestações recentes para a construção de um discurso sociocultural. Em "Dilma no Jô: papel do *talk show* e crítica em uma sociedade polarizada", Julia Lery (PUC Minas) analisa a entrevista da presidenta Dilma a Jô Soares, feita em 2015 e que gerou, em determinado setor da sociedade, repercussões negativas e discursos de ódio contra o apresentador. Lery utiliza a noção de gênero como operador para compreender as promessas de interação inscritas no *talk show* e o modo como a forte personalização desse tipo de programa direcionou críticas veementes a Jô Soares.

Paula Guimarães Simões (UFMG) cruza, de modo pertinente, no artigo "A (in)visibilidade dos acontecimentos e a *lógica do condomínio* na sociedade brasileira contemporânea", dois acontecimentos que nos ajudam a compreender melhor o cenário de polarizações. O primeiro deles é a chacina que ocorreu em Barueri (SP), com dezoito mortes, e o segundo, uma manifestação contra o governo Dilma, também na cidade de São Paulo, três dias depois. Os acontecimentos, aparentemente distantes, são relacionados pelo olhar arguto de relatos e charges jornalísticos, que, analisados por Simões, expõem, entre outros aspectos, a "lógica de condomínio", expressão de Christian Dunker que designa bem a vida brasileira construída na segregação. O extermínio em nossa sociedade é retomado por Felipe Polydoro (USP), em "Estética e informação em um vídeo de violência policial na periferia". Nesse artigo, o registro do assassinato de um adolescente pela polícia na cidade de São Paulo é objeto de reflexão que busca compreender tanto o regime dessas imagens na cultura midiaticizada como a urgência delas pelo que denunciam.

O segundo conjunto de textos trata de polarizações encenadas e problematizadas na arte e entre celebridades, com ênfase nas relações mais ou menos imediatas, mas nunca completamente diretas, entre sociedade e ficção. O primeiro texto, "Um aspecto da Tropicália: a intermedialidade como resposta ao exílio", de Samuel Paiva (UFSCar), recupera, entre as décadas de 1960 e 1970, o momento polarizado e violento da ditadura militar ("Brasil, ame-o ou deixe-o"),

que forçava os dissidentes a sair do Brasil. A tese de Paiva é a de que a perspectiva intermediária da Tropicália, no entrecruzamento de artes diversas, torna-se, na estética da impureza, uma forma de resistência política no exílio. Lígia Lana (PUC Rio) analisa o importante filme de Anna Muylaert, em "Da porta da cozinha pra lá": gênero e mudança social no filme *Que horas ela volta?*. Para isso, seu texto retoma, principalmente através da obra de Gilberto Freyre, aspectos históricos constituintes do trabalho doméstico e da família no Brasil. Ao final, adverte para o perigo de se tomar o discurso fílmico acerca das transformações sociais e do "empoderamento" das mulheres como projeto já consumado, uma vez que desigualdades de classe e gênero são ainda sensíveis em nossa sociedade.

Os dois textos finais, "Poesia de cordel no Facebook: as potencialidades do suporte no caso do cordel Política x Amizade" e "Fama e engajamento no Instagram: as celebridades e a convocação de públicos", discutem polarizações em redes sociais. No primeiro deles, Maria Gislene Carvalho Fonseca (UFMG) examina as materialidades do cordel e como essa poesia, por meio dos versos de Braulio Bessa, reverberou no Facebook ao declamar sobre os posicionamentos políticos acirrados entre amigos e familiares na rede. Fernanda Faria Medeiros (UFMG) investiga, por sua vez, o uso do aplicativo Instagram por dois artistas célebres, Daniela Mercury e Emicida, comprometidos com causas relacionadas à diversidade sexual e ao combate do racismo, respectivamente. Na relação entre famosos e fãs, busca compreender como se dá a construção da face pública dos cantores e o modo como eles convocam seus públicos.

Agradeço a todos os pesquisadores que participaram do seminário e, ainda uma vez, à revista **RuMoRes**, que acolheu este Dossiê e permitiu que os textos circulassem juntos, como registro do encontro, mas, principalmente, de resposta intelectual ao que estamos vivemos.

*Márcio Serelle* (PUC Minas)



## **Imagens, crenças e verdade nas manifestações de 2013 e 2015**

## **Images, beliefs and truth at the 2013 and 2015 protests<sup>1</sup>**

*Vera Veiga França<sup>2</sup>, Mayra Bernardes<sup>3</sup>*

---

1 A primeira versão deste texto foi apresentada no seminário Polarizações, promovido pelo Grupo de Pesquisa Mídia e Narrativa, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), em Belo Horizonte, de 3-5 de novembro de 2015. Reflexão ligada ao projeto Valores em movimento no cenário midiático-social: leitura dos acontecimentos e da intervenção pública dos sujeitos, financiado pelo CNPq.

2 Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsista Pq1-B do CNPq. E-mail: [veravfranca@yahoo.com.br](mailto:veravfranca@yahoo.com.br).

3 Bolsista de iniciação científica e coautora do artigo como parte de sua monografia de conclusão de pesquisa. E-mail: [mayrabernardesc@gmail.com](mailto:mayrabernardesc@gmail.com).



**Resumo**

Este texto relaciona dois acontecimentos marcantes na história brasileira contemporânea: as jornadas de junho de 2013 e as manifestações pró-*impeachment* de 2015. A partir dos conceitos de face, verdade e violência, organizamos um percurso analítico em três etapas: um olhar sobre as jornadas de junho, uma leitura das manifestações de 2015 a partir de fotografias e uma reflexão sobre as implicações e desdobramentos de 2013 nas manifestações de 2015.

**Palavras-chave**

Manifestações, imagens, política.

**Abstract**

This article links two remarkable occurrences in Brazil's contemporary history: the 2013's "jornadas de junho" and the 2015's pro-impeachment protests. Through the concepts of front, truth and violence, we organize an analytic route in three stages: a look over the "jornadas de junho", a perusal at the 2015's protests through photographs and a reflection on the implications and unfoldings of 2013 found in 2015's protests.

**Keywords**

Protests, images, politics.

Este texto reúne dois momentos da sociedade brasileira e dois momentos de nossa reflexão: 2013, com as chamadas “jornadas de junho”, e 2015, quando ocorreram quatro grandes manifestações a favor do *impeachment* da presidente Dilma. Em 2013, ainda no impacto dos movimentos de rua que surpreenderam o país, a indagação que fizemos foi marcada sobretudo pela expectativa quanto a seus desdobramentos. Em 2015, perplexas com o enquadramento tomado pela nova movimentação, entendemos que, não sendo a mesma coisa, um e outro acontecimento estavam ligados, e as manifestações de 2015 constituíam, de alguma forma, um dos vários desdobramentos de 2013. O acontecimento de 2015, que prolonga um quadro de polarização criado nas eleições de 2014, convoca, como seu passado, também a insatisfação que aflorou e ganhou forma em 2013.

É preciso antes explicitar (por redundante que seja fazê-lo!) que nossa leitura dos fatos, como toda análise da realidade, parte de uma dada perspectiva. Somos sujeitos inseridos no mundo que estamos analisando, e assim, olhamos necessariamente a partir de um lugar. Cumpre dizer que nossa perspectiva é crítica com relação à configuração tomada pelo posicionamento daqueles que, com legítimo direito, fazem oposição à presidenta Dilma e à política que vem sendo implementada no país desde o governo Lula. Na presente reflexão organizamos um percurso em três tópicos: um olhar sobre as jornadas de junho; uma leitura das manifestações de 2015 a partir das fotografias dos eventos publicadas por portais *on-line* de notícias, seguidos de uma breve conclusão.

### **A face e a “verdade” das jornadas de junho de 2013**

De forma provocativa, esse foi o título da reflexão apresentada em 2013, tanto tocando na polêmica noção de verdade como colocando em xeque a veracidade daquilo que se dá a ver – forçando uma oposição que, como procuraremos demonstrar a seguir, não se coloca nesses termos.

#### **A face**

Usamos o conceito de “face” no sentido evocado por Goffman (1996): trata-se da fachada, daquilo que se realiza na frente do outro, da imagem que se dá a ver. O conceito aciona e articula dois aspectos: a) a dimensão empírica dos fatos; b) a evocação de quadros de sentido. O tratamento da face nos remete inicialmente à dimensão empírica do fenômeno; diz respeito à concretude das coisas, à sua existência para além das representações que possamos acionar.

Quando pensamos nas manifestações que aconteceram em 2013, evocamos antes de tudo sua concretude – a maneira como “coisas” aconteceram e afetaram o ambiente à nossa volta. Nós vimos multidões nas ruas, em grandes e pequenas

idades do país; a mídia produziu e circulou imagens impactantes, que podem ser revistas. Soubemos da intervenção de forças policiais e de enfrentamentos (ou a presenciamos); ações violentas foram realizadas, como a destruição de edificações, prisões, espancamentos. Vimos imagens de um público diferenciado, com a predominância e protagonismo dos jovens. Uma pauta plural abarcou as mais diferentes palavras de ordens, faixas, evocações.

Porém, ao lado da “concretude” de fatos que se deram a ver e foram vivenciados, uma outra dimensão sobressai. Acontecimentos acontecem a pessoas, que se veem convocadas a interpretá-los, a tentar compreender o que se passa. Quando se tornam fatos “para nós”, e na proporção mesma em que nos afetam, eles passam a ser enquadrados e narrativizados. Todo esforço de compreensão é um trabalho de buscar sentidos, de aproximar aquilo que acontece de modelos já existentes, de alcançar categorias explicativas. A pergunta que surge no momento em que se está vivenciando um acontecimento é: o que é isto? O que está acontecendo? Tais indagações visam inserir a situação experimentada dentro de “quadros de sentido” (BATESON, 2002; GOFFMAN, 2012), uma ordem de inteligibilidade que nos permite compreender o que se passa e ajustar nossa conduta. Tais quadros – a resposta sobre o que está acontecendo – não são individuais, mas sociais. É a existência de um repertório comum (de ordem cultural e histórica) que nos auxilia a promover o enquadramento do novo, narrá-lo dentro de um enredo compartilhado.

A mídia e todos que viveram aquele momento buscaram formas de compreender e narrar o que estava acontecendo. Experiências do passado foram evocadas: os caras-pintadas em 1990, o movimento de Maio de 68, até mesmo acontecimentos de maior magnitude, como a Queda da Bastilha, estopim simbólico da revolução francesa.

O trabalho de identificação, porém, vai além de buscar uma referência e promover uma associação: frente à irrupção inesperada das manifestações, era preciso inserir as ocorrências em uma dinâmica maior, da qual elas seriam um desdobramento. Se os primeiros fatos se relacionavam com a luta do Movimento Passe Livre, rapidamente seus desdobramentos mostraram uma envergadura que ultrapassou largamente o movimento contra o aumento das passagens, prefigurando um fenômeno mais amplo (RODRIGUES, 2015). As jornadas de junho (somando-se a outros movimentos de contestação que ocorreram em diversos países) seriam algo mais extenso e mais profundo, uma intervenção política da chamada geração Facebook, manifestando-se e lutando contra a falência das instituições tradicionais em sua capacidade de atender às expectativas dos novos sujeitos sociais.

Causas específicas foram apontadas no caso brasileiro: se até 2012 parecia que tudo ia mais ou menos bem, 2013 descortina uma realidade problemática, em que se destacam as precariedades da vida urbana, o descrédito dos políticos e da política institucional, os limites da ascensão social e o estreitamento dos projetos de vida. De repente a sociedade, e principalmente sua juventude, se deram conta de sua insatisfação com a democracia representativa, com a falta de participação política; com a ausência de utopias e com o vazio deixado pela falta de grandes projetos. Algumas questões ganharam sentido de urgência naquele momento: que tipo de intervenção estamos tendo não apenas na construção de nosso presente, mas sobretudo na configuração de nosso futuro? Estamos caminhando para onde? Qual é o horizonte que nos espera?

No enquadramento e categorização do que estava acontecendo, diversos especialistas buscaram identificar as características dessas manifestações, e vários aspectos foram arrolados (CASTELLS, 2013; NOGUEIRA, 2013). No que diz respeito à composição sociodemográfica, observou-se a diversidade intergeracional dos manifestantes, com predominância juvenil; um viés interclassista e interétnico. Foi um movimento de alcance nacional, ocorrendo em todas as regiões do país. Se ele caracterizou-se por uma inusitada ocupação das ruas, foi também marcado pelo uso intensivo das novas mídias (antes, durante e depois dos atos: para convocação, para registro e compartilhamento). Assumiu tanto um caráter festivo quanto uma face violenta (a repressão policial, ações de depredação por parte de grupos etc).

Do ponto de vista da orientação política, é também a diversidade o traço dominante. O movimento tanto foi interpartidário como, em alguns momentos, antipartidário. Foi um movimento multitemático, descentralizado, no qual sobressaíram a ausência de lideranças fortes e a presença/surgimento de coletivos de discussão. A classe política se viu marginalizada, acuada e indecisa.

Se as manifestações ocuparam inteiramente a pauta midiática e a agenda da sociedade, eles também suscitaram controvérsias quanto ao que significavam e para onde apontavam.

Tais aspectos – a convocação de experiências passadas, a inscrição em um contexto mais amplo, a busca das causas, o levantamento de características – nos ajudam a recompor o que podemos chamar “a face” das jornadas de junho de 2013. Como destacamos, a constituição da face alia e organiza elementos empíricos numa representação mais ou menos coerente, em uma imagem reconhecível (a face, portanto, tem uma composição tanto empírica como sociossimbólica).

Contudo, o que também se destaca de nossa leitura é o caráter diversificado dessa face, a presença de elementos contraditórios – e, no entanto, complementares –, o que leva ao segundo momento dessa reflexão: qual sua “verdade”?

## **A verdade**

Falar na “verdade” das jornadas de junho é uma afirmação provocativa, que toca num terreno polêmico. Verdade é, hoje, uma ideia desacreditada, e ela desvaneceu-se com a própria falência das certezas científicas, da precariedade dos conceitos explicativos totalitários, da compreensão de que nosso mundo, marcado pela complexidade, atravessado pelas incertezas, assombrado pela entropia e pelo caos (conforme discutido por autores como Edgar Morin, Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, entre outros).

Por outro lado, também é preciso recusar o relativismo, que não ajuda o conhecimento, que impede o desenvolvimento de um pensamento crítico e pulveriza o próprio terreno da convivência (se tudo pode ser verdade, nada é verdade, e tudo vale. Tal relativismo mina as bases de construção de um mundo comum e empobrece o conhecimento).

Essa dupla negação (nem verdade absoluta nem relativismo) nos deixa em um lugar desconfortável, e fomos buscar apoio no pragmatismo de Peirce e James, mais especificamente na Teoria da Verdade de William James, conforme nos é apresentada sobretudo por Madelrieux (2008) e Putnam (2010).

Para James (no clássico *Pragmatism: a new name for some old ways of thinking*, 1902), a verdade é uma concordância com a realidade; não uma concordância individual, mas uma concordância coletiva, um consenso social. Nesse sentido, a verdade não é intrínseca a uma ideia, mas ela “acontece” a uma ideia. Ela é definida em termos de “consenso último”, e é uma propriedade de crenças e juízos.

A “concordância com a realidade”, para os autores, não é sinônimo de correspondência; inexistem parâmetros equivalentes para falar em correspondência, já que esta ignora contextos em evolução. James fala em “relações conjuntivas”, relações exteriores que podem ser observadas para conectar nossas ideias àquilo a que elas se referem. Uma ideia não gruda em uma coisa por suas qualidades intrínsecas ou por um impulso solitário da subjetividade de um sujeito, mas sim como resultado de uma conjunção de elementos, de uma relação que se estabelece fora da consciência individual entre coisas e outras ideias que circulam (PUTNAM, 2010).

Nessa dinâmica, as coisas ganham significação. Para os pragmatistas, o significado de um objeto são seus efeitos práticos; a significação é uma operação, e não um conteúdo. Diferentemente do empirismo clássico, para o qual a significação está na origem (no objeto) e é resultado de uma percepção sensível, para James ela está no destino e é resultado de operações desenvolvidas ao longo da experiência.

É nesse movimento que as ideias chegam a concordar com a realidade: operações, executadas por uma coletividade, levam ao estabelecimento de significados, que se identificam com a experiência vivida, que dizem das consequências práticas da transação com a coisa significada.

Como resultado desse processo, a verdade “acontece” com uma ideia. As operações que fazem com que uma ideia “se torne” verdade são operações de conhecimento levadas a cabo por um sujeito guiado por interesses.

O conhecedor não é simplesmente um espelho flutuando sem nenhuma base em lugar algum, e reflete passivamente uma ordem com a qual ele se depara e a qual ele encontra simplesmente existindo. O conhecedor é um ator, um coeficiente da verdade, por um lado, ao passo que por outro ele registra a verdade que ajuda a criar. Os interesses mentais, as hipóteses, os postulados, na medida em que são as bases para a ação humana – uma ação que em grande medida transforma o mundo –, ajudam a produzir a verdade que eles declaram (JAMES [1878], apud PUTNAM, 2010, p. 213).

São operações guiadas por interesses, por conhecimentos prévios, permanentemente ajustadas aos resultados de uma experiência.

No bojo de uma experiência, se duas ou mais ideias são convocadas para expressar aquela experiência (ou suas consequências), prevalece aquela que atende melhor ao encaminhamento da ação. Conforme James (1905, p. 75), “de duas concepções igualmente aptas a satisfazer a demanda lógica, aquela que desperta os impulsos ativos ou satisfaz outras demandas estéticas melhor que a outra *será considerada a concepção mais real e merecidamente prevalecerá*”.

Essa que prevalece é resultado de consensos últimos de uma comunidade. Esse processo, porém, não é fácil; James nos diz que a comunidade não é livre para construir o consenso – e que essa construção é coagida tanto pela realidade como por um conjunto de crenças prévias. Crenças moldam nosso pensamento (PUTNAM, 2010, p. 213) – mas elas, por sua vez, são resultado de ações bem-sucedidas. É verdade aquilo que serve para nossa ação, e ações bem-sucedidas formulam crenças, por meio das quais lemos a realidade e empreendemos novas ações.

Ora, como dizer então da “verdade” das jornadas de junho? Seguindo James, não encontramos uma resposta, mas pistas. “A significação não está na origem, mas no destino”, o que nos leva a dizer: não existia algo antes, ou por debaixo das ações, conferindo seu significado final. A significação das jornadas de junho se remete às suas consequências práticas. Sua verdade não estava dada, mas acontecendo. Ela estava por vir, tecida pelos desdobramentos práticos e pelos



consensos que eles viessem a provocar; seria resultado das consequências e da avaliação das consequências, consolidando ou reformulando crenças e juízos.

Naquele momento e imediatamente após, leituras diversas circulavam. Prenúncios de desdobramentos se deram a ver: coletivos que se formaram e/ou se fortaleceram, como o Mídia Ninja, as ações *black bloc* (DORNELAS, 2015); movimentos de reivindicação ganharam algum recrudescimento (como a greve dos professores da Rede Municipal do Rio de Janeiro). Naquele ano não se poderia dizer ainda o que nos aguardava, que tipo de crenças e consensos estavam se cristalizando, motivando quais modalidades de ação.

### **Manifestações de 2015: imagens controversas dos cidadãos de bem**

Ao longo de 2014, com um breve intervalo para o período da Copa do Mundo de Futebol, o cenário das eleições presidenciais nos brindou com um longo segundo semestre: embate de candidatos, morte de Eduardo Campos, ascensão e queda da candidatura de Marina Silva, movimentação e cruzamento das alianças interpartidárias. Dois candidatos (Dilma Rousseff, PT, e Aécio Neves, PSDB) foram para o segundo turno, num clima de forte polarização, que não foi dissolvida, mas agudizada, com a vitória da candidata da situação, Dilma Rousseff, por uma margem de apenas 3%.

O resultado das eleições e a derrota da oposição não foram aceitos, e a continuidade da disputa desenhou o cenário do ano de 2015 e das novas manifestações que passaremos a analisar.

Esse cenário herda parte de sentimentos gerados em 2013 – a insatisfação, o desencanto –, que germina e ganha formas e perfis diferenciados. A manifestação difusa e plural dos desejos de mudança, uma mudança que (ainda) não havia se concretizado, se desdobrou em uma pauta dupla e excludente: a mudança como avanço, a mudança como retorno.

Para alguns, as transformações desejadas apontavam para uma intensificação das mudanças – reforma política, redirecionamento da política econômica, estabelecimento de políticas públicas comprometidas com a ampliação dos direitos sociais, da participação política, do respeito à diversidade. Para outros, tratava-se justamente de conter os avanços sociais e as medidas que afetavam a manutenção de privilégios e da distância social.

Os dois segmentos se cristalizaram, e foi o segundo, de mudança como retorno, que ganha as ruas, promovendo manifestações contra Lula e o PT e pelo afastamento da presidenta Dilma Rousseff. Se 2013 abriu uma pauta plural e registrou a inexistência de um consenso quanto ao que estava por vir, 2014 registrou uma polarização e a radicalização dos lados.

As manifestações pelo impeachment de 2015 representaram a consolidação de um desses lados, que recupera sentimentos de permanência fortemente arraigados na sociedade e presentes em nossa história (1954, 1964). O cenário e ações empreendidas em 2015 indicavam a construção de um consenso e de uma intervenção concertada por parte de segmentos da sociedade brasileira (sobretudo da classe média branca, de uma faixa etária adulta), firmemente ancorados em algumas crenças que adquirem – se tornam – verdade.

As manifestações construíram uma *face* sustentada pelo discurso dos manifestantes e pela mídia: manifestações pacíficas, empreendidas por cidadãos de bem, pelo bem do Brasil. Através da leitura de algumas imagens veiculadas pela mídia, buscaremos, a seguir, empreender uma análise dessa face buscando revelar, para além das evidências, as crenças que as sustentavam, ou a sua *verdade*. Não se trata, certamente, de opor verdade a aparência, mas identificar a verdade no consenso, nas convicções que unificavam os discursos e os manifestantes.

### ***Manifestações pacíficas, cidadãos do bem***

Aqui buscaremos identificar o enquadramento que foi dado às manifestações, através dos cenários, vestuário e comportamento dos manifestantes fotografados e veiculados pela mídia. Nesse aspecto, é fundamental registrar o forte contraste entre as imagens de 2013 e as imagens de 2015. Embora não apenas nisso, o contraste se dá inicialmente em torno do caráter violento e/ou pacífico de cada uma delas.

O cenário midiático predominante de 2013 foi marcado pela violência, que tomava forma física através da truculência policial, da depredação do patrimônio público e privado, e daquilo que a mídia chamou de vandalismo. Bombas de gás lacrimogênio, *spray* de pimenta, balas de borracha, confrontos com a polícia, pessoas feridas, barricadas, imóveis danificados, carros queimados eram elementos muito fotografados, dando um tom escuro e de revolta a esses eventos.



Figura 1: Manifestantes e policiais entram em confronto durante protesto em Campinas. Créditos: Rodrigo Villalba/Futura Press, via UOL.



Figura 2: Policial joga uma bomba de gás lacrimogêneo contra manifestantes. Créditos: Yasuyoshi Chiba/AFP/Veja.

Ao lado de policiais fortemente armados, manifestantes com o rosto encoberto e lançando coquetéis *molotov* foram situações muito exploradas pela cobertura midiática. Nas fotografias, eles aparecem com o rosto e corpo cobertos por roupas de cores escuras, executando ações de ataque e defesa, numa dicotomia desenhada pela mídia como manifestantes pacíficos *versus* vândalos. Essa distinção se traduziu na separação de grupos, e chegou a virar um cântico, “sem violência”, através do qual parte dos manifestantes procurava afastar grupos que adotavam a tática *black bloc* e deles se distinguir.

Nas manifestações de 2015, o espírito “contra a violência” foi internalizado pelos movimentos que organizaram as manifestações e pelos manifestantes *pró-impeachment*, que caminharam tranquilamente pelos principais pontos turísticos dos grandes centros urbanos brasileiros escoltados pela polícia militar. Os protestos de 2015 não são acusados de obstruírem o trânsito e de causar transtornos nem de vandalismo.



Figura 3: Manifestantes tiram foto durante protesto contra a presidente Dilma Rousseff. Créditos: Fábio Tito/G1.



Figura 4: Protesto na avenida Paulista, em São Paulo. Créditos: Nelson Almeida/AFP, via Veja.

O cenário midiático apresentado pela mídia é leve, com um tom quase festivo, lembrando fotografias das torcidas na Copa do Mundo de Futebol de 2014. As fotografias publicadas mostram manifestantes sorrindo, fazendo *selfies* (inclusive com a polícia), mostrando o rosto e o corpo, acompanhados por seus filhos, animais de estimação e parentes idosos, vestidos com roupas de passeio e portando objetos de manifestação diferentes daqueles encontrados em 2013: faixas personalizadas, bonecos, cornetas, adereços festivos, colheres e panelas.

### **A violência simbólica**

Cabe, no entanto, perguntar até que ponto essas manifestações foram realmente pacíficas. Ao lado do cenário aparentemente festivo, uma extensa produção discursiva se materializou em objetos e ações, traduzindo uma outra forma de violência.

Não houve, ou não predominou nenhum tipo de violência física nos moldes de 2013 (uso da força bruta pela política, depredação de edificações pelos manifestantes)<sup>4</sup>. A violência, no entanto, pode se apresentar de várias formas (ZIZEK, 2014); a leitura das imagens dos cidadãos pacíficos sugere a presença insidiosa da violência simbólica, ou seja, da violência que se dá através de formas discursivas que promovem a representação negativa e/ou a coação do outro, que indicam intolerância e ódio.

Vemos, nas fotografias, que ao lado de um discurso que enuncia a natureza pacífica dos manifestantes (sorrindo e posando de forma descontraída para as câmeras), ecoam proferimentos nada suaves contra Dilma Rousseff, contra o Partido dos Trabalhadores e suas figuras mais proeminentes.

<sup>4</sup> Alguns episódios de violência física foram registrados e denunciados, como o espancamento de indivíduos que manifestaram (ou sugeriam) posicionamento contrário ao *impeachment* ou proximidade com o PT. Isso não será tratado aqui, pois nosso *corpus* se refere a imagens veiculadas pelas mídias já mencionadas.



Aparece, assim, uma imagem controversa: ao mesmo tempo que se reforça a representação do “cidadão de bem”, não baderneiro, encontramos também elementos que traduzem discursos de ódio e violência, como caixões com o nome do PT e fotos de Dilma e Lula, bonecos representando Dilma e Lula sendo agredidos, torturados e mortos, além de faixas que exaltam a violência do período da ditadura militar e incitam a perseguição aos chamados “comunistas vermelhos”.

Esse discurso agressivo, no entanto, é justificado em nome de valores tidos como nacionalistas. Os manifestantes se vestem de verde e amarelo da cabeça aos pés, usam a bandeira do Brasil amarrada ao corpo e como fundo de *banners*, cantam o hino nacional repetidas vezes e ressignificam as cores do Brasil e outros símbolos nacionais em apoio à causa ali defendida.

Em contrapartida, colocam o vermelho – cor símbolo do PT, dos partidos de esquerda e da campanha presidencial de Dilma Rousseff em 2014 – como a cor dos comunistas, que, ressuscitando o clima da Guerra Fria, são inimigos e devem ser perseguidos e combatidos. O retorno dessa construção histórica é tão forte que, nessas manifestações, pessoas foram agredidas física e verbalmente e expulsas do espaço apenas por estarem usando roupas ou acessórios vermelhos.

Quatro tipos de violência simbólica puderam ser identificados nas imagens analisadas: a violência física, a violência de gênero, a apologia a regimes militaristas conservadores e o fortalecimento do antipetismo. Esses tipos não representam novidade – foram reedição de manifestações da mesma natureza em outros momentos da história brasileira, como a palavra de ordem de morte ao adversário, do perigo comunista, dos valores militaristas e facistas. O capítulo novo em tais manifestações foi a violência de gênero, uma vez que Dilma foi a primeira presidente do sexo feminino no país.

Não podendo nos estender muito neste espaço, trazemos alguns exemplos das quatro violências identificadas:

1. Violência física – a extinção do outro: trata-se do desejo, representado verbal ou graficamente, de matar, enforcar, torturar, chutar a bunda, enterrar, bater. Também se evocou o suicídio como saída para Dilma.
2. Violência de gênero: registramos aqui o afloramento de violências cometidas especificamente contra figuras femininas, de ordem sexual e estética. Agride-se a mulher ressaltando seu aspecto físico e/ou colocando-a como objeto de uso sexual. Assim, vemos que Dilma foi representada como gorda, velha, dentuça, bandida, comparada a animais e figuras mitológicas do mal (bruxa, dragão, rainha Jezabel, diabo). Também foi chamada de “puta” e ameaçada de violência sexual<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> A violência sexual pode ser “consumada”, como na venda/distribuição de adesivos que simulam Dilma sendo penetrada pelo bico de bombas de gasolina, ou apenas verbal, com xingamentos como “vai tomar no c\*”, e outros.

3. Apologia a regimes militaristas conservadores: palavras de ordem estampadas em cartazes, *banners* e faixas pediam a intervenção militar e o retorno da ditadura. Cartazes agradeciam o golpe de 1964 e manifestavam o desejo de volta dos generais. Movimentos neonazistas, como o Carecas do ABC, foram atraídos, voluntaria ou involuntariamente, para dentro das manifestações; registrou-se ainda a encenação do gesto da saudação nazista durante a execução do hino nacional.

4. Antipetismo – desejo do fim do PT: essa certamente foi a palavra de ordem mais forte e frequente das manifestações. É uma violência, pois atenta contra a diversidade partidária (na medida em que o partido atende aos requisitos constitucionais para se constituir como tal), e se utiliza de métodos destrutivos – ignomínia, associações com sentido de reforçar uma imagem negativa e ameaçadora do partido, desvalorização dos adeptos. O combate ao PT se fez atentando contra a reputação de seus líderes, associando-os a lideranças comunistas e regimes vistos como ditatoriais (Hugo Chávez, Fidel Castro) e através de xingamentos aos eleitores (burros, petralhas). Adjetivos pejorativos que contêm as letras da sigla do partido (destacadas com a cor vermelha) buscaram colar significações (corruPTos, incomPTentes etc.), e foi convocado um “despetizamento” do Brasil, uma praga a ser eliminada do país.

### **Crenças e verdade**

Distinguindo-se nitidamente de 2013, quando as motivações que impulsionaram as manifestações foram difusas e embrionárias, em 2015 as ações empreendidas se mostraram guiadas por propósitos bastante nítidos. Avançando na luta pela mudança, as crenças que se consolidaram estão no campo do pensamento conservador, exacerbando a intolerância para com a diferença.

Poder-se-ia dizer que foi uma intolerância dirigida, justificada pelo mal que se visava extirpar, ou seja foram a ação e os crimes do PT, de Lula e de Dilma que motivaram e desculpam essa reação tão violenta (“a corja que achaca e destrói o país”). Os valores que sobressaem, no entanto, indicam que não se trata de uma reação pontual, mas uma reação e uma intervenção dentro de um projeto de poder mais extenso, cimentado por um consenso, por uma verdade.

Retomando o que foi dito por James, a verdade é resultado de consensos últimos, e marcada por uma concordância com a realidade. Uma verdade “acontece” com uma ideia; está alicerçada em crenças e convicções.

No caso analisado, qual é a ideia que concorda com a realidade, e portanto se torna verdade? A ideia é de que o Brasil está em crise (e existe de fato uma crise econômica que nos ronda); de que existe corrupção solapando instituições públicas e roubando o dinheiro público (as denúncias da Lava Jato não deixam

dúvidas de que houve uma corrupção grande na Petrobras, que empreiteiras e grandes empresas pagam propinas a funcionários dos órgãos públicos etc); de que, estando no poder há mais de uma década, o PT é responsável pelo funcionamento das empresas estatais e pelo comportamento das pessoas nomeadas. A costura desses pontos (aqui apenas sumariados de forma simplificada) indica que a crise foi provocada pelo PT, os roubos foram promovidos por ele, os petistas são os ladrões, o partido deve ser eliminado. É uma construção lógica, e faz sentido. A concordância de uma ideia com a realidade, nos diz o James, é constituída pela junção de elementos numa ordenação que atende à demanda de compreensão e orienta uma forma de lidar com a realidade.

Sabemos que essa conclusão não é a única possível, que muitos não concordam com ela, que ela é direcionada e serve a propósitos. Sem dúvida, ideias diferentes e concorrentes expressam e exprimem de forma totalmente diversa o que está ocorrendo no Brasil; a narrativa do governo petista pode ser construída e contada de outra maneira. Mas, nos lembra James, quando duas ideias concorrem para expressar uma experiência, é escolhida aquela que se mostra mais adequada para o encaminhamento de uma ação e para a obtenção de resultados mais promissores.

Ora, para a oposição, para partidos, grupos econômicos e setores de classe que disputam o poder e querem preservar seus lucros e privilégios, a narrativa da "corja que achaca o país" é a mais positiva e funcional. E esses sujeitos tiveram elementos disponíveis para torná-la verdade, inclusive porque detêm o controle da mídia, ou seja, estão equipados com dispositivos poderosos de informação e formação da opinião pública. Opiniões se formam com informações e evidências tornadas plausíveis e associadas a aspectos tangíveis da realidade vivida. O quadro contemporâneo (que não cabe aqui recuperar, mas que é muito diferente, por exemplo, de 2005, quando estourou o chamado "escândalo do mensalão") se mostrou um ambiente favorável para o fortalecimento e credibilidade da "ideia" (leitura de realidade) desenvolvida por um setor da sociedade e que busca se implantar como a melhor leitura, em concordância com o real.

Sabemos que essa narrativa que a mídia veicula se impõe com força de verdade para um grupo muito maior do que aquele efetivamente beneficiado com tal versão. Esse grupo – os indivíduos de classe média que foram para as ruas, que batem panela em seus apartamentos bem equipados – teria sido ludibriado? Não, trata-se de um posicionamento alicerçado em crenças. O comportamento suscitado e evocado (as ações de repúdio ao PT e o desejo de afastamento da presidenta) é compelido por crenças conservadoras sólidas, que distinguem e hierarquizam pessoas conforme sua origem e inserção social, sua etnia e cor de pele, seu gênero e orientação sexual. Crenças que valorizam o alto da pirâmide e aspiram a ele, e expressam horror à ideia de rebaixamento ou de aproximação



com as classes subalternas. As crenças e valores da classe média brasileira têm profunda afinidade com os projetos da elite dominante, o que torna a primeira uma receptora muito adequada para as ideias (e a verdade) da segunda.

De forma sumária, podemos dizer que existem três formas de convivência com a diferença: a aceitação indiferente do outro; o respeito e acolhimento; a negação e destruição (BRANDÃO, 2005). De forma lamentável, a verdade que se consolida, em *um dos desdobramentos* de 2013, e se expressa em 2015, é coercitiva e totalitária e exprime o desejo de destruição do outro.

O cenário pacífico das manifestações contrasta apenas aparentemente com a violência simbólica que elas emitem. Essa manifestação ordeira não é pacífica, pois todo ordenamento é (de forma mais ou menos intensa) totalitário – a implantação de uma ordem exclui outras alternativas, posicionamentos e perspectivas.

Finalizando, é preciso dizer que as manifestações de 2015 expressam apenas um dos desdobramentos das jornadas de junho de 2013, do horizonte que elas continuam potencialmente. Outras ações ocorreram e estão em curso; para citar apenas um exemplo, lembremos da ocupação de escolas pelos estudantes paulistas em novembro de 2015, num forte movimento de resistência contra o plano de reforma do ensino proposto pelo governo Alckmin. Esses desdobramentos – outras consequências do afloramento do desejo de mudança e do sentimento de adesão à necessidade de transformações sociais profundas, a luta contra o retrocesso e por uma mudança em direção ao avanço – até então não se consolidaram na mesma proporção, não geraram crenças suficientemente sólidas para articular sujeitos e orientar outras ações de forma mais contundente.

É tarefa daqueles que portam outras ideias, residuais que sejam, e que resistem, fazê-las avançar no sentido de que cheguem a *acontecer como verdade* para amplos setores da sociedade brasileira, e sejam instrumentadoras de novas ações.

## Referências

- BATESON, G. "Uma teoria sobre brincadeira e fantasia". In: RIBEIRO, B.; GARCEZ, P. (org.). *Sociolinguística interacional*. São Paulo: Loyola, 2002.
- BERGER, P.; LUCKMAN, T. *A construção social da realidade*. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BRANDÃO, J. L. "A tradição da diversidade cultural: ensaio de tipologia". In: LOPES, A. H.; CALABRE, L. (orgs.). *Diversidade brasileira*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005. Disponível em: [http://150.164.100.248/jlinsbrandao/JLB\\_diversidade\\_cultural.pdf](http://150.164.100.248/jlinsbrandao/JLB_diversidade_cultural.pdf).
- CASTELLS, M. *Redes de indignação e esperança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.
- DORNELAS, R. *Com ou sem vandalismo? Black bloc, acontecimento e disputa de sentido*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GOFFMAN, E. *Os quadros da experiência social*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- JAMES, W. "The sentiment of rationality". In: JAMES, W. *The will to believe and other essays in popular philosophy*. New York: Longmans, Green and Co, 1905. p. 63-107.
- MADLRIEUX, S. *William James. L'attitude empiriste*. Paris: PUF, 2008.
- NOGUEIRA, M. A. *As ruas e a democracia: ensaios sobre o Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- PUTNAM, H. "A teoria da verdade de James". In: PUTNAM, R. A. (Org.). *William James*. Aparecida: Ideias e Letras, 2010.
- RODRIGUES, E. A. P. *2014 será maior: uma análise dos ecos das manifestações brasileiras*. Monografia (Graduação). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- ZIZEK, S. *Violência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

## **Hegemonia e estereótipo no discurso da TV Revolta<sup>1</sup>**

## **Hegemony and stereotype in TV Revolta's discourse**

*Ercio Sena<sup>2</sup>, Juliana Gusman<sup>3</sup>*

---

1 A primeira versão deste texto foi apresentada no seminário Polarizações, promovido pelo Grupo de Pesquisa Mídia e Narrativa, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), em Belo Horizonte, de 3-5 de novembro de 2015.

2 Doutor em Letras pela PUC Minas. Mestre em Comunicação pela UFMG. Docente no curso de Comunicação Social da PUC Minas. Coordenador do Curso de Comunicação Social e chefe do departamento de comunicação da PUC Minas. Participa do grupo de pesquisa Mídia e Narrativa da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas. E-mail: [erciosena@gmail.com](mailto:erciosena@gmail.com).

3 Graduanda em Comunicação Social pela PUC Minas. Bolsista de Iniciação Científica pelo Probic/Fapemig. Integrante do grupo de pesquisa Mídia e Narrativa da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas. E-mail: [jugusman@terra.com.br](mailto:jugusman@terra.com.br).

### Resumo

O artigo trabalha cinco postagens da TV Revolta, página com grande expressividade no *Facebook*, realizadas entre os dias 16 e 20 de outubro de 2015, momento em que foram refletidas manifestações sociais ancoradas em ideais conservadores. A partir da problematização dos embates existentes entre as culturas dominante e popular no Brasil, pretende-se analisar o conteúdo e o discurso da página, relacionando-os ao pensamento hegemônico, a partir de cinco eixos temáticos. Para orientar a análise, são propostos, como eixos: 1) a crítica à mulher; 2) a apropriação dos símbolos nacionais; 3) a criminalidade; 4) a ridicularização da pobreza; e 5) a cultura da ralé. Dessa forma, procura-se sondar as relações entre esses discursos e estereótipos comuns que designam a cultura popular.

### Palavras-chave

Estereótipos, cultura, política, discursos.

**Abstract**

The article studies five posts of TV Revolta, a page with great expressiveness in Facebook, held between the 16th and 20th October 2015, at which time social manifestations anchored in conservative ideals were reflected. From the questioning of the existing ties between dominant and popular cultures in Brazil, we aim at analyzing the contents and the page discourse, connecting them to hegemonic thinking, through five main themes. To guide the analysis, the proposed axes are: 1) criticism towards women; 2) the appropriation of national symbols; 3) the criminality; 4) the ridicule of poverty and 5) the mob culture. This way we seek to probe the relationships between those discourses and common stereotypes that designate the popular culture.

**Keywords**

Stereotypes, culture, politics, discourses.

Tendo em vista certa liberdade discursiva oferecida pelo ciberespaço, o presente artigo pretende identificar e analisar discursos de produtos midiáticos em diálogo com aspectos culturais e políticos dentro e fora do lugar virtual. O foco desse intento está na identificação e na análise do conteúdo produzido no contexto das manifestações de agosto de 2015, de modo a refletir a articulação entre as posições políticas e o pensamento hegemônico brasileiro. Criada em 2010, a TV Revolta tem no Facebook sua maior expressividade. Por meio de postagens regulares de imagens, textos curtos e vídeos, divulga posições que atacam personalidades políticas e o atual governo, suas ações e projetos sociais. O discurso se articula com estereótipos da cultura na defesa de valores e posições políticas. É crucial considerar tanto o potencial da página de formar e reformular opiniões como a maneira com que o discurso social existente e enraizado na sociedade brasileira é refletido por ela.

A TV Revolta é opção para formar a opinião pública, mesmo sem se comprometer com o rigor da apuração e da reprodução de fatos. Com isso, propõe-se analisar as estratégias discursivas empregadas para garantir a aceitação do conteúdo divulgado. Para essa finalidade, o artigo traz cinco postagens, feitas entre os dias 16 e 20 de agosto de 2015. Optou-se por trabalhar imagens produzidas pelo próprio canal, que foram escolhidas em função de cinco eixos temáticos definidos como instrução de análise: 1) a crítica à mulher; 2) a apropriação de símbolos nacionais; 3) a criminalidade; 4) a ridicularização da pobreza; e 5) a cultura da ralé. Com base nesses critérios, foram selecionadas as imagens mais compartilhadas e curtidas. Dessa forma, se pretendeu abarcar os principais assuntos tratados pela página, articulando-os com estereótipos culturais que caracterizam o pensamento hegemônico hodierno.

### **Cultura e estereótipo**

O propósito desse trabalho encontra-se na articulação da cultura brasileira e do discurso ideológico da TV Revolta. Como contribuição ao debate sobre os elementos simbólicos que designam a cultura brasileira, popular e hegemônica, é importante retomar autores que se dedicam a refletir esses aspectos. Williams (1992) destaca alguns significados sobre cultura: desde um estado mental desenvolvido como referência a uma pessoa considerada culta até os meios pelos quais os processos de conhecimento se dão, por meio do trabalho intelectual e artístico. A dificuldade na elucidação do termo encontra-se em sua flexibilidade. As várias percepções de "cultura" coexistem e se articulam.

Em uma tentativa de explicitar o embate, Williams oferece duas formas principais de afluência das várias definições de cultura: as perspectivas idealista e materialista. A primeira enfatiza o espírito formador de um modo de vida

global, que se reflete em todas as atividades sociais, “especificamente culturais”. A segunda prioriza uma ordem social global, que considera os estilos de arte e o trabalho intelectual como fruto de uma ordem previamente estabelecida por outras atividades sociais.

Williams avulta a convergência das duas perspectivas. Com o viés da sociologia da cultura, utiliza elementos da visão materialista, como a ordem social global, reconhecendo que as práticas culturais não procedem unicamente dessa ordem social, mas são elementos fundamentais de sua constituição. A cultura, em suma, se apresenta como um modo de vida que abarca um sistema de significações envolvido em toda atividade social.

Um aspecto essencial apresentado por Williams é a concepção de reprodutibilidade, que está implícita no conceito de cultura. O autor ratifica: a cultura é um modo de reprodução. O sistema de significações que engloba práticas sociais perderia seu significado se não fosse reprodutível, compartilhável. Cabe destacar que a reprodução aqui tratada não remete à noção de cópia. Articulações são feitas nesse processo seletivo e efetivamente definido pelas relações sociais existentes. A cultura não é reproduzida mecanicamente, mas é continuamente ressignificada em diálogo com tensões sociais.

A cultura é, antes de tudo, lugar de conflitos. Ela se confronta constantemente com relações sociais de natureza dinâmica, dominantes ou emergentes. Na produção cultural, são evidentes as condições de dominação, fortalecidas, de certa forma, por instituições. O autor destaca o vínculo entre dominantes e dominados: os primeiros têm plena consciência de seu papel, enquanto os segundos encaram a dominação como natural e necessária, em uma vinculação verticalizada. Quanto às práticas emergentes, cabe resistir à absorção das formas dominantes, ou até mesmo superá-las e, talvez, substituí-las. E é na resistência, de acordo com Hall (2003), que a cultura popular tem mais expressividade.

O “popular” é quase tão difícil de definir quanto “cultura”. Imagina-se, então, o desafio que representa a junção dos dois termos. Para Hall, o princípio estruturador do “popular” são as tensões entre o que pertence ao domínio central da elite e à cultura de periferia. A dialética existente entre o popular e o não popular em determinado contexto é o que sustenta o conceito. A definição está justamente no esclarecimento da diferença entre o que é “do povo” e o que é “da elite”. Ou seja, as formas e atividades que em certa época estiverem incorporadas nas condições sociais e materiais das classes periféricas podem ser reconhecidas como populares, principalmente ao se considerar sociedades capitalistas contemporâneas.

Hall acredita que há uma luta desigual ao salientar a desestruturação constante da cultura popular, por meio de incorporações, distorções, negociações e recuperações. Para o autor, as indústrias culturais têm o poder de remodelar



continuamente o que a cultura popular representa. Podem reformular suas concepções de forma a ajustá-las às descrições da cultura hegemônica. Por mais que o popular, como destacado por Hall, seja vinculado à resistência e à luta, cabe assinalar que se trata de enfrentamentos irregulares e desiguais, nos quais a cultura dominante aposta na desorganização incessante da cultura dos comuns, enfraquecendo-a. E tal empreitada é usualmente exitosa. Como efeito dessa perspectiva, é possível delinear o papel da TV Revolta como meio de reproduzir estereótipos da cultura hegemônica.

### Os estereótipos culturais

O ponto central, para o qual convergem as ações e a análise dessas formas, é problematizar compreensões que a sociedade brasileira tem de si. Para Souza (2011), as vozes do senso comum propagam que os problemas enfrentados no Brasil são amplamente conhecidos. São questões advindas de um “mal de origem”. O que o sociólogo percebe é que essa crença impede que o indivíduo enxergue desafios sociais e culturais essenciais. O senso comum, que guia essas ações e pensamentos, está imbuído de uma cegueira paralisante. Não se pode procurar resoluções para problemas dos quais não se percebe, sequer, a existência. Tal prática obnubila a compreensão do mundo que o cerca, e não permite que seja visto nada diante da neblina. Os estereótipos culturais agem com o poder de uma névoa que encobre essas relações.

Na maior parte dos casos, nós não vemos primeiro e depois definimos, nós definimos primeiro e então vemos. Na grande confusão vigorosa, ruidosa do mundo exterior, pegamos o que nossa cultura já definiu para nós e tendemos a perceber aquilo que captamos na forma estereotipada para nós por nossa cultura (LIPPMANN, 1922, p. 85, tradução nossa).<sup>4</sup>

Conforme Mussalim e Fonseca-Silva (2011), o termo *estereótipo* tem sua raiz etimológica na palavra *stereo*, que significa sólido ou firme. Nas Ciências Sociais, especialmente no início do século XX, o vocábulo passou a ser usado para denotar algo fixo ou rígido. Lippmann (1922) tratou estereótipos como imagens mentais, rígidas, que se relacionam com grupos sociais não conhecidos. Salienta, ainda, que a estereotipização é um processo inevitável.

Bossi (1992) também reconhece sua inevitabilidade. Trata-se de uma simplificação no processo de conhecimento, mediado por recortes culturais e

---

<sup>4</sup> Do original: “For the most part we do not first see, and then define, we define first and then see. In the great blooming, buzzing confusion of the outer world we pick out what our culture has already defined for us, and we tend to perceive that which we have picked out in the form stereotyped for us by our culture”.

instituições sociais. No entanto, romper com a inércia que perpetua as concepções vindas da estereotipização é um desafio social muitas vezes não enfrentado. Para a autora, a sociedade é empobrecida diante da indisposição para o exercício da percepção. As mediações impostas pela cultura imobilizam a consciência individual e desestimulam o pensamento reflexivo. O estereótipo não se limita à função de facilitar a compreensão, consolidando-se como suposto conhecimento.

Qual é, portanto, a visão que impera nos olhares da sociedade brasileira? Quais estereótipos congelam reflexões? O mito da brasilidade ancora-se em concepções introduzidas pelo pensamento de autores como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Tais pesquisadores são abordados por Souza não por aspectos ideológicos de seus trabalhos, mas pela força dos apontamentos que se enraizaram no saber comum. Tais posições tornaram-se verdades no consenso social, tanto pelo renome dos autores como pela falta de uma contra-afirmação.

Freyre é motivador, conforme Souza, da estruturação do mito da brasilidade. Ele responde por fazer uma inversão especular da visão que predominou até 1933, que considerava o componente racial um aspecto problemático que cerceava a construção de um mito nacional exitoso. Freyre não propôs nenhum componente inédito em sua análise: apenas transforma a mistura de raças como algo positivo da identidade brasileira.

A emocionalidade, a ênfase dos sentimentos, a cordialidade, e, "last but not least", a sensualidade, são elementos compreensíveis nesse contexto. São eles que darão suporte "teórico" à evidência "empírica" da mestiçagem brasileira e ao fato - isso é o mais importante - de que ela possa ser pensada não como resultado do absoluto poder que os homens brancos tinham sobre mulheres negras e índias, mas como uma predisposição cultural positiva e altamente valorável (SOUZA, 2009, p. 54).

A partir dessa proposição, Freyre criou o conceito de "plasticidade", característica luso-brasileira singular e positiva. Foi por meio dessa concepção que Holanda encontrou os alicerces para consolidar o conceito de "homem cordial". Para Souza, Buarque foi o grande sistematizador das ciências sociais brasileiras no século XX. E, unindo esse conceito com as teses do "personalismo" e do "patrimonialismo", edificados como marcas da cultura brasileira, tem-se a tríade que determina uma forma importante com a qual o brasileiro olha para si como indivíduo e como parte de um grupo social.

A cultura do personalismo proporciona o *ethos* necessário para a existência do homem cordial, ou seja, "literalmente o homem que se deixa levar pelo coração, pelos bons ou maus sentimentos e inclinações que acompanham a nossa vida

afetiva espontânea” (SOUZA, 2009, p. 55). Trata-se de um sujeito inerentemente conciliador, imbuído de afabilidade, generosidade e hospitalidade, cuja emoção exerce domínio sobre a razão. Cria-se, a partir das concepções dos autores explicitados por Souza, a crença que o sujeito brasileiro é moldado por relações familiares e distanciado de relações que exigem a racionalidade instrumental, como questões ligadas às esferas política e econômica.

Nesse cenário, desponta o patrimonialismo, ou seja, a visão na qual o Estado, distante do universo que compreende as relações do homem cordial, é envolto por uma gestão política baseada em interesses particulares, diferente do que se caracteriza como públicos. É o que enxergam os olhos da academia e do senso comum, defende Souza. Mais importante que elucidar a crença nas teses do personalismo, do patrimonialismo e do homem cordial é o reflexo de tais crenças na percepção que o brasileiro tem de si e de seu grupo social.

O homem cordial, imerso na lógica do personalismo, que pauta suas ações em sentimentos e concepções de bem e mal, tende a aplicar sua lógica afetiva, de acordo com Souza, na forma como encara suas relações sociais. Articulado ao patrimonialismo, que acredita em um Estado distanciado de interesses públicos, o personalismo permite que o sujeito brasileiro crie uma relação de cunho emocional com o Estado. No caso, por percebê-lo como uma instituição delineada por interesses individuais e não por outros que de fato atendem ao povo brasileiro, o sujeito vê o Estado como antagonista, oposto às prioridades da sociedade à qual pertence.

Freyre aposta em uma relação antagônica, porém equilibrada, das diferentes culturas que caracterizam a sociedade brasileira. O país seria uma democracia social em consequência de ser uma democracia racial. Dessa forma, desde o começo do século XX e da sistematização do pensamento sociológico nacional, são desconsiderados os problemas enfrentados por determinadas classes no processo de integração nacional – e são ignoradas distinções raciais. A perspectiva do autor, reafirmada em outros trabalhos, forja a ideia de uma ordem social aberta a todos, indiscriminadamente.

Os apontamentos feitos explicitam, até certo ponto, como o indivíduo brasileiro encara a realidade social a partir das relações que estabelece com o Estado, com políticas de gerenciamento. Mas, em uma sociedade capitalista contemporânea, a esfera econômica influencia tanto o modo de ser como a esfera política. Se o Estado é demonizado, o mercado é o lugar da virtude divina. Souza acredita que a forma como a sociedade brasileira percebe seus problemas sociais e políticos é embebida por vieses economicistas e quantitativos que reduzem a complexidade da realidade social.

Como comparar um sujeito de classe média alta que pertence a uma família estruturada que não lhe deixou faltar amor, dedicação e ternura com um sujeito da classe baixa, ou “ralé brasileira”, como chama Souza, que divide teto com a violência? Como comparar o sujeito que, desde cedo, é ensinado sobre a importância dos estudos e da escola com o sujeito filho de pais analfabetos, que nunca pisaram em uma sala de aula para compreender sua real importância? Como comparar um sujeito que planeja com antecedência seu futuro com aquele que não tem certeza de sobreviver ao dia seguinte?

E, assim, o economicismo e a meritocracia, combinados às visões patrimonialista e personalista, legam à sociedade brasileira um contexto no qual o privilégio é legitimado como justo. Parte-se do pressuposto de que indivíduos de diferentes classes possuem capacidades iguais, creditando a miséria ao acaso ou à indisposição do “miserável” de lutar por ascensão. E, uma vez que o problema seria uma questão de gerenciamento, caberia ao Estado, e não à sociedade, encontrar formas de solucionar os problemas sociais.

A indústria cultural, por meio de produtos informativos e de entretenimento, é a dimensão que reproduz a vida simbólica. A mídia, nas mais diversas plataformas, traz, em sua fala, discursos sociais do contexto no qual se encontra. E as vozes dos detentores de capital econômico e do capital cultural legitimado se fazem ouvir com maior facilidade. Parte-se do pressuposto que o discurso da TV Revolta nutre e é alimentado por uma perspectiva cultural hegemônica e elitista. O que move a investigação é elucidar a visão desse pensamento em relação às classes populares, com base nos conceitos que foram apresentados por Souza, sem negligenciar a real complexidade do popular no Brasil.

### **As manifestações de 2015**

Em 2015, três grandes manifestações conservadoras foram articuladas em decorrência de diversos fatores: insatisfação com o governo eleito, descontentamento com a economia e o sentimento de revolta diante das denúncias de corrupção trazidas pela Operação Lava-Jato<sup>5</sup>, para citar alguns. As pautas levantadas estavam fundamentadas em ideais conservadores ligados ao capital cultural hegemônico. Opta-se por focar no contexto da última grande manifestação, no dia 16 de agosto de 2015, recorte temporal proposto pelo artigo.

Em uma pesquisa realizada pela Universidade Federal de Minas Gerais, sob a coordenação da professora Helcimara Telles, do Grupo Opinião Pública, foi

---

5 A Operação Lava Jato é considerada a maior investigação sobre corrupção conduzida no Brasil. Seu início se deu na investigação de uma rede de doleiros que atuavam em todo o território nacional. Descobriu-se a existência de um amplo esquema de corrupção na Petrobras, envolvendo políticos de vários partidos e as maiores empreiteiras do Brasil.

possível traçar o perfil dos que foram às ruas em Belo Horizonte (MG). Dentre os principais aspectos dos manifestantes que ocuparam a Praça da Liberdade, pode-se destacar que 96,1% classificam o Governo Federal como ruim ou péssimo; 46,8% apoiam, em alguma medida, a intervenção militar; 64,7% são contra cotas raciais; 74,5% são a favor da redução da maioria penal; 52,1% acreditam que os nordestinos têm menos consciência na hora de votar; 41,5% defendem a pena de morte; 74,5% acreditam que pessoas ajudadas por programas sociais ficam preguiçosas; 74% afirmam que os pobres são mais desinformados na tomada de decisões políticas; 78,6% são contra o Movimento dos Sem Terra; 53% são a favor do porte de armas para cidadãos honestos; 40,8% acreditam que a melhor solução para o país é o *impeachment* de Dilma (TELLES, 2015).

Apesar da pluralidade de ideias e opiniões dos que participaram da manifestação contra o governo, algumas pautas sobressaíram a outras. Os seis mil belo-horizontinos, independentemente de suas singularidades, entoaram um coral que defendia, principalmente, o *impeachment* da presidente eleita, a intervenção militar e o armamento da população "de bem". Acreditam que a crise econômica, e não a desigualdade social, é um dos maiores problemas que o país enfrenta. Lutam contra a corrupção elegendo, como ícones desse movimento, o senador Aécio Neves e os deputados Eduardo Cunha e Jair Bolsonaro. Apesar de as manifestações do dia 16 de agosto serem qualificadas como populares, o uso do termo pode ser questionado. Os discursos proferidos estão inscritos, certamente, no pensamento hegemônico vigente.

## O pensamento hegemônico nas redes sociais

### A crítica à mulher



Figura 1: Crítica à mulher. Fonte: TV Revolta. Curtidas: 1.183. Compartilhamentos: 6.659.

A imagem opera com preconceitos e valores. Reproduz rituais de exorcismo, práticas ligadas, principalmente, à Igreja Católica, empenhadas em expulsar o demônio do corpo de fiéis e realizadas somente após extensas investigações que comprovem presença maligna no corpo. Se, no catolicismo, o ritual é sigiloso e historicamente estigmatizado, na Igreja Evangélica opta-se pela espetacularização da prática. De qualquer forma, o esconjuro questiona a legitimidade e propõe retirar o poder que não pertence à presidente. A fala do padre faz referência, ainda, à frase “sai desse corpo que não te pertence”, facilmente identificável, no senso comum, às práticas de exorcismo. No caso, a palavra “corpo” foi trocada por “cargo”. Na lógica do trocadilho, pode-se aferir que Dilma é comparada ao Diabo.

O gesto do exorcista indica movimentos que sugerem o uso da força contra a mulher, subjugada em posição de recolhimento, aceitação e subserviência diante do justo castigo que lhe é aplicado. Os olhos fechados e o leve sorriso são reveladores do consentimento de quem já não resiste, nem pode se defender. A exposição dos dentes protuberantes e a gordura acentuada evidenciam o que pode ser identificado com o feio, em contraste com o ideal publicitário do belo. Ainda, tem-se a impressão que o rosto da presidente está sujo no lado direito. Uma marca similar a uma pinta pode ser percebida em sua face, em referência às verrugas de bruxas em desenhos infantis.

O intuito é evidenciar a inadequação entre a forma de se aparentar, se vestir e a imagem ideal requerida para o exercício do poder. São reforçados os elementos da cultura que apontam para a dissintonia entre o ideal da autoridade em contraste com a representação estereotipada da presidente. O vermelho da roupa, da pulseira, do brinco, do sapato e dos cabelos destacam a cor que simboliza a cultura e os pensamentos de esquerda que se pretende condenar. Não só pelo discurso que se combate, mas também na forma em que se apresenta a presidente, esses valores são difundidos, buscando aproximá-los de identificações que a fragilizam.

### ***A apropriação de símbolos nacionais***

A apropriação dos símbolos e cores da nacionalidade brasileira é utilizada como contraponto às cores do Partido dos Trabalhadores (PT) e de movimentos tradicionais de esquerda. A dicotomia “A favor do Brasil” *versus* “A favor do PT” propõe mostrar que os objetivos do governo e de seus apoiadores divergem dos interesses da suposta maioria dos brasileiros. A imagem associa os ideais representados no poder com os de um pequeno grupo que detém o monopólio dessa representação, afastado e isolado dos interesses dos verdadeiros brasileiros. O maniqueísmo reforça o senso comum para promover uma visão negativa do Estado e da presença dele na vida dos indivíduos. O governo do PT estaria a



serviço de grupos específicos, em detrimento dos interesses públicos da parcela mais expressiva da população. Procura evidenciar uma única leitura dicotômica da realidade política, aquela que interessa ao pensamento hegemônico. Outras visões não têm espaço nesse enquadramento. A realidade composta de um mosaico de forças é reduzida a dois movimentos para simplificar e tornar a complexidade imperceptível. As visões que se confrontam com a perspectiva dominante e majoritária são desencorajadas, constrangidas.



Figura 2: Apropriação dos símbolos nacionais. Fonte: TV Revolta. Curtidas: 2.430. Compartilhamentos: 5.177.

Na disputa pelo que representa ou não o Brasil, o confronto se faz no apagamento dos ideais e projetos que sustentam as diferenças em litígio. O intuito é afirmar a velha condição hegemônica como nova, portanto, alternativa. A disposição de refundar sentidos do nacionalismo em velhas representações serve para embalar concepções encanecidas com a roupagem dos movimentos populares. Duas formas de manifestação culturais são confrontadas. Uma legítima, identificada com a “verdadeira” brasilidade, outra minoritária, exclusivista, egoísta e adversária no contexto de uma disputa política. A pequena adesão aos apelos de um grupo determina a emergência das forças de oposição, mostradas como agregadoras, capazes de reunir aglomerados amplos e, portanto, representativos. Apontar o isolamento das forças de esquerda indica a fragilidade do lastro que o poder tem com a maioria da sociedade. Os valores liberais, identificados com o verdadeiro Brasil, fazem contraponto às forças de esquerda, sem legitimidade e representação social.

## ***Criminalidade***



Figura 3: Criminalidade. Fonte: TV Revolta. Curtidas: 619. Compartilhamentos: 2.424.

Os deputados federais Jean Wyllys e Maria do Rosário, que atuam em favor dos direitos humanos e também contra a redução da maioria penal, são apresentados como bandidos. A democracia traz o alargamento não só de políticas, mas também da defesa do cidadão, preservando garantias individuais. Ao se colocar ao lado dessas conquistas, os deputados são denunciados como bandidos, apresentados como agentes desestabilizadores da segurança. A atuação de ambos na Câmara Federal, a casa legislativa, é proposta como lugar onde se abrigam posições e práticas criminosas, pouco interessadas no combate ao crime. A atuação dos parlamentares é apontada como extensão da rede delinvente. Afirma-se o viés autoritário, imbuído de uma visão simplificadora da estrutura social com foco na repressão das classes populares para garantir a segurança pública para as classes dominantes.

O enquadramento proposto é simples. Reduzir a maioria penal reduz a violência, diminui a incidência de crimes e protege a sociedade. Na negação desses propósitos estão bandidos que agem em diferentes esferas da sociedade, inclusive no Congresso. Como efeitos da afirmação desses discursos, o descrédito das instituições encoraja a violência privada a promover justiça, em função da inépcia de um Estado que não regula, não pune e não dá exemplo. Ao contrário, impulsiona o crime.



### **Ridicularização da pobreza**

**EU GASTO MILHÕES COM PÃO COM  
MORTADELA E VOCÊS ME FAZEM  
PASSAR ESSA VERGONHA**



**#TÔPASSADA**

Figura 4: Ridicularização da pobreza. Fonte: TV Revolta. Curtidas: 1.299. Compartilhamentos: 4.203.

As classes inferiores são ridicularizadas pela forma como se comportam e pelas escolhas que fazem. A foto da presidente com mão no rosto indica incredulidade diante do comportamento das pessoas compradas a preço de pão com mortadela. Miseráveis, consumidores do alimento barato, desencantam e não cumprem com a expectativa da presidente admirada com o comportamento deles. Outra vez os hábitos identificados com modos de ser das classes populares são descartados como signo da inferioridade daqueles que não têm bom gosto, nem os méritos das elites. A frase “Eu gasto milhões com pão com mortadela e vocês me fazem passar essa vergonha”, pode traduzir três ideias.

A primeira acusa a inferioridade econômica, indicando o que lhes é próprio consumir, por conta do poder aquisitivo que possuem. A segunda mostra desapontamento com o comportamento, provavelmente absurdo, e que não há outra coisa a se esperar dos populares, considerando o capital cultural que esses grupos têm. Por fim, a decepção pelo gosto e pelas atitudes invariavelmente condenáveis e chocantes da ralé que apoia a presidente. O gosto popular os distingue e é percebido naturalmente. A naturalidade dessa visão constrói as bases de uma dominação simbólica, fundada no preconceito contra a cultura e as práticas das classes populares. Não apenas a realidade econômica é apontada para caracterizar o popular, mas também os aspectos culturais, vistos sob a forma de seus estereótipos mais comuns. Esses diferentes fatores se entrecruzam, mostrando essas características como traços próprios de indivíduos desse lugar. O preconceito aqui afirmado aparece sempre como sugestão, não se assume enquanto tal, opera como um valor naturalizado na definição dos grupos identificados em clichês vinculados à hierarquia social.

### ***A cultura da ralé***

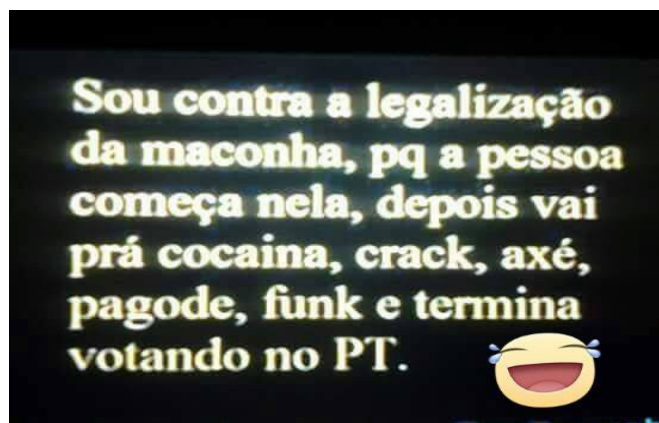


Figura 5: A cultura da ralé. Fonte: TV Revolta. Curtidas: 4.475. Compartilhamentos: 4.784.

A figura, inicialmente, sugere problematizar a questão da legalização da maconha, tema recorrente nos embates políticos atuais: em agosto de 2015, o Supremo Tribunal Federal deu início ao julgamento sobre a descriminalização do uso e do porte de drogas no Brasil. No entanto, conforme Rossi (2015), o Ibope constatou, por meio de pesquisa realizada em 2014, que 79% da população brasileira é contra a legalização da maconha. A bandeira diverge de ideais conservadores predominantes.

A droga pode ser relacionada à realidade da ralé por perspectivas diversas: seja pelo tráfico, seja pelo consumo. Mesmo não explicitado o julgamento aferido na imagem, o uso da droga pode desqualificar o sujeito de que se fala. Se a ordem proposta na citação das drogas vai da mais branda para a mais nociva, supõe-se que a lógica que guia a colocação dos estilos musicais na sequência é a mesma. O axé seria mais aceitável – especialmente considerando que as artistas que representam o estilo, como Ivete Sangalo e Claudia Leitte, são celebrizadas, também, entre as classes dominantes –, enquanto o funk seria o mais condenável. O funk surge da necessidade de liberdade, da ânsia por extravasar os dilemas da vida cotidiana. A mulher da ralé é refém do erotismo pastiche: o que ocorre, na maior parte das vezes, é sua objetificação e sua hiperssexualização. A fonte de afeto é limitada ao sexo, que também pode ocorrer em situação de violência. O estilo musical, conforme Souza, é extremamente vinculado à cultura das classes mais baixas, como uma forma de prazer que não se tem na vida privada.

Ao caracterizar o sujeito que “gosta de funk” como “desqualificado”, sugere-se a estereotipização de toda uma classe nesses moldes. Os indivíduos enquadrados no contexto seriam, na conclusão desse raciocínio, os eleitores do PT. Portanto, o que se pretende com a mensagem é evidenciar quem são os apoiadores do maior

alvo da TV Revolta: sujeitos supostamente sem acesso à cultura, à educação e à informação e, ainda, sem dignidade. São desconsiderados os enfrentamentos e os dilemas vividos na ralé e as lutas por ascensão social e demais fatores que os levam a optar pelo partido.

### **Considerações finais**

O discurso da TV Revolta é, sobretudo, um discurso autoevidente, naturalizado na sociedade brasileira. Busca reforçar valores dominantes, reiterando falas que desconhecem práticas diferentes dos estereótipos que afirma sobre outros discursos que partilham o mundo em que esses universos simbólicos se encontram. Trabalham com sentidos comuns orientados para produzir relações de força, mas também para desencorajar setores populares e suas aspirações, desconhecendo seu universo cultural em práticas que silenciam as diferenças para promover um lugar de fala afirmado como verdade.

Na variação das postagens, aparecem os conflitos entre os diferentes lugares de fala. O discurso pretende definir o que é esquerda e o que são os valores da maioria, os valores liberais. Com isso, almeja-se afirmar o que pensa a maioria dos brasileiros que tiveram seu poder de representação confiscado pela ação de um grupo minoritário, centrado em si mesmo e apoiado por aqueles que não contam, porque não têm dinheiro nem cultura. Apropriam-se de palavras e formas buscando afirmar os sentidos de uma sociedade marcada pelos privilégios, pela ausência de autonomia e pela necessidade de controle. Segurança torna-se sinônimo de repressão e domínio do encontro necessário, mas arriscado, da elite com os setores populares, descritos em formas estereotipadas.

Se a superficialidade das formas simbólicas analisadas pode desencorajar a interpretação diante da precariedade do discurso e da simplificação, ao mesmo tempo, é importante considerar esses gestos em relação à cultura na qual se funda o pensamento do brasileiro típico sobre si mesmo. As profundas vinculações desse discurso se conectam com as raízes que fundamentam a cultura brasileira. Amplos setores sociais a assimilaram e se veem nela, refletindo esses valores, mesmo que o façam em conflito com outras culturas que contestem a inferioridade das ideias, que afirmem os direitos e a autonomia dos setores populares.

Em momentos de ascensão dos grupos subalternos, a rebeldia foi transformada em incorporação. A luta simbólica que se analisa não aponta para essa perspectiva. Ao contrário, desenvolve formas legitimadoras, empobrecidas no conteúdo, porém fortes na relação com a cultura dominante. Apostam no constrangimento para inibir debates e promover o silenciamento de opiniões divergentes. As formas simbólicas configuram e traduzem a cultura dos controles e das legitimações, deformando reações dissidentes.

## Referências

BOSSI, E. "Entre a opinião e o estereótipo". *Revista Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, n. 32, março de 1992, p. 111-118.

FOLHA DE S. PAULO. *Operação Lava-Jato*. Disponível em: <http://arte.folha.uol.com.br/poder/operacao-lava-jato/>. Acesso em: 18 jan. 2016.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LIPPMANN, W. *Public opinion*. Nova York: Free Press, 1922.

MARTINS, R.; TRUFFI, R. "A artilharia política no Facebook". *Carta Capital*, São Paulo, 28 Mai. 2014. Reportagem de Capa, p. 25.

MUSSALIN, F.; FONSECA-SILVA, C. *Fórmulas discursivas*. MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (orgs.). São Paulo: Contexto. 2011.

ROSSI, M. "Brasil entra na discussão mundial sobre a legalização do uso de drogas". *El País*, 20/08/2015. Disponível em: [http://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/19/politica/1440017854\\_649230.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/19/politica/1440017854_649230.html). Acesso em: 18 jan. 2016.

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

TELLES, H. *Grupo Opinião Pública*. Disponível em: [www.opiniaopublica.ufmg.br](http://www.opiniaopublica.ufmg.br), 2015.

TV REVOLTA. Facebook. Disponível em: [www.facebook.com/tvrevolta](http://www.facebook.com/tvrevolta). Acesso em: 04 jun. 2016.

WILLIAMS, R. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

submetido em: 10 mar. 2016 | aprovado em: 04 mai. 2016

## **Cor e construção cultural**

## **Color and cultural construction<sup>1</sup>**

*Glória Itabirano Gomide<sup>2</sup>*

---

1 A primeira versão deste texto foi apresentada no seminário Polarizações, promovido pelo Grupo de Pesquisa Mídia e Narrativa, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), em Belo Horizonte, de 3-5 de novembro de 2015.

2 Publicitária, doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas).  
E-mail: [gloriagomide@gmail.com](mailto:gloriagomide@gmail.com).

**Resumo**

Historicamente, a cor sempre teve um papel de significação ideológica. Logo, cabe um estudo sobre sua representação no momento em que manifestações partidárias urgem nas ruas – normalmente em conclames pelas redes sociais. A proposta é, portanto, estudar a origem e a psicodinâmica das cores; a cor como representação ideológica; as cores usadas como símbolos de patriotismo ou totalitarismo. Além disso, analisar a construção de um discurso sociocultural através da cor, refletindo também sobre como o azul-verde-amarelo se tornou uma conjunção camaleônica representante da cada manifestação política. Como observação final, iremos refletir a quem pertencem as cores da bandeira nacional, se é que elas têm dono.

**Palavras-chave**

Psicologia da cor, redes sociais, símbolos nacionais, política nacional.

**Abstract**

Historically, color has always had a role of ideological significance. Therefore, it is appropriate a study of its representation, in a moment when partisan events urge on the streets – often in social networks demonstrations. The proposal is to study the origin and the psychodynamics of colors; color as ideological representation; the colors used as symbols of either patriotism or totalitarianism. In addition, it analyzes the construction of a cultural discourse through color, reflecting on how the blue-yellow-green became a representative chameleonic conjunction of every political rally. As a final note, it reflects on to whom the colors of the national flag belong, if they have an owner.

**Keywords**

Color psychology, social media, national symbols, national politics.



## A cor

Cor é como a palavra e o som. Inevitáveis e representantes de sentimentos e ações. Desde as primeiras representações humanas, através dos hieróglifos, vimos que suas ações são representadas por desenhos, ou melhor, pictogramas que demonstravam o dia-a-dia daquele homem que através de sua palavra desenhada a coloriu para o futuro. As pinturas, através dos séculos, demonstram a necessidade da expressão da arte através da cor. Poucos foram os artistas que tiveram suas telas pigmentadas monocromaticamente, o que não diminui em nada o significado do uso de apenas uma cor. Provavelmente o impacto é às vezes muito mais surpreendente.

Pablo Picasso, em 1937, conseguiu através de tons de cinza criar a obra mais antibelicista do século XX, "Guernica", na qual mostra o horror da Guerra Civil Espanhola. Goya, artista francês, também se valeu apenas dos traços pretos em muitas de suas telas. Lembremos também da *pop art*, movimento artístico da década de 1960, cujo pioneiro foi Victor Vasarely, na qual figuras geométricas, especialmente em combinação com o preto e o branco, dão a impressão que a imagem está em movimento.

No entanto, a proliferação ou poluição visual faz deste um século espectral: o espectro da cor. As telas dos *mobiles*, das televisões, exigem a multiplicidade de cores. E o audiovisual abunda em coloridos, jogando o p&b quase sempre no velho artifício de "filme de arte". Preto, branco, vermelho, azul, verde, amarelo e o infinito espectral geram códigos completos da simbologia das cores, inclusive atribuindo-lhes caráter mágico.

A utilização simbólica de formas geométricas como a circunferência, o quadrado ou o triângulo se mantém no decorrer do tempo ao suscitar ideias análogas a vários povos em lugares e épocas diferentes. O mesmo ocorreu com a cor de uma forma mais complexa, visto que a simbologia da cor nos povos primitivos nasceu de analogias representativas e conseqüentemente de desdobramentos comparativos, para atingir sua independência subjetiva e, a seguir, cultural. Segundo Israel Pedrosa,

os diversos elementos da simbologia da cor, como todos os códigos (visuais, gestuais, sonoros ou verbais), resultam da adoção consciente de determinados valores representativos, designativos ou diferenciadores, emprestados aos sinais e símbolos que compõem tais sistemas ou códigos. Com efeito, o que dá qualidade e significado ao símbolo (sinais sonoros, verbais ou visuais) é sempre sua utilização. Por isto, a criação dos símbolos mais significantes e duráveis é, via de regra, ato coletivo de função social, para satisfazer certas necessidades de representação e comunicação (PEDROSA, 1982, p. 99).

O primeiro caráter do simbolismo das cores é, portanto, sua universalidade, não só geográfica, mas também em todos os níveis do conhecimento. As interpretações, no entanto, podem variar dependendo da cultura, ou melhor, da sua função cultural. “O vermelho, por exemplo, recebe diversas significações conforme as culturas. As cores permanecem, no entanto, sempre e, sobretudo, como fundamentos do pensamento simbólico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 275).

Como já se disse, nunca se empregou tanto a cor como nesses tempos. As possibilidades tecnológicas impulsionam tanto o mercado de corantes responsáveis por tintas plásticas e sintéticas, quanto da comunicação – mensagens visuais e cenários coloridos preenchem cada vez mais as metrópoles e as telas. No entanto, esse uso objetivo da aquarela não é impune. Porque atrás de cada cor tem uma história e é através dela que o colorista age. Mesmo em uma interpretação inconsciente.

### **Breve histórico da psicologia da cor**

Não é propósito deste trabalho estudar profundamente as Teorias das Cores. Não serão aprofundadas aqui as teorias de Leonardo da Vinci, Isaac Newton e muito menos Johann Wolfgang Von Goethe – os maiores estudiosos da cor também no seu espectro físico –, mas apenas tentaremos demonstrar a representação das cores químicas nas manifestações políticas no país. Entretanto é imprescindível relacionar o histórico simbólico com seu uso atual. Portanto, seguem algumas características inerentes a algumas cores que serão objeto de análise.

### **Vermelho**

O vermelho foi a primeira cor a ser usada pela humanidade. Nas ditas representações hieroglíficas, nas pinturas rupestres o vermelho (assim como o ocre e preto) foi o pigmento utilizado. Importante ressaltar que o ocre, pela ação do fogo, chega a um vermelho intenso, logo se vê que o vermelho é aquele que tem o fundamento das demais cores.

As cavernas pintadas em Lascaux, no sudoeste da França, datadas de cerca 12.000 a.C. revelam as primeiras cores usadas pelo homem. Os pigmentos principais, vermelho, ocre e preto, simbólicos da vida (sangue) e morte, eram comumente criados a partir dos óxidos de ferro que coloriam a terra vermelha e do carvão ou osso queimado. Eles eram misturados às gorduras de animais e aquecidos para serem trabalhados. O amarelo ocre também era usado, enquanto o branco brilhante, feito a partir dos cristais de calcita, eram cuidadosamente incorporados no projeto total, entre as linhas de contorno do desenho, nas paredes da caverna (COLE, 1994, p. 8).

Pelas observações do pintor Wassily Kandinsky, um dos professores da Bauhaus, sobre o movimento concêntrico do vermelho como cor escura, constata-se que tal cor encerra em si outra condição: a de um aparente movimento concêntrico, ao contrário do amarelo – cor dispersa que ocupa um lugar maior que lhe é devido.

Sobre os estados anímicos provocados pelo vermelho, escreve ainda Kandinsky: “O vermelho (...) traz força, ímpeto, energia, decisão, alegria, triunfo, é tudo isto que ele evoca. Ele soa como uma fanfarra onde domina o som forte, obstinado, importuno da trombeta (PEDROSA, 1982, p. 109).

Desde a Comuna de Paris (1871)<sup>3</sup>, movimento que teve início após a derrota francesa na Guerra Franco-Prussiana – a qual tinha como vermelha sua bandeira –, esta cor passou a simbolizar a revolução proletária e é atualmente identificada como símbolo universal de posições de esquerda. É a cor do materialismo, do fogo que transforma e da transformação em si, da revolução. Segundo Luciano Guimarães,

(...) é também a cor da ação e da imposição, marcas dos processos revolucionários. Na política, se opõe ao branco, da direita, tanto na Revolução Francesa quanto na Revolução Russa e em outros movimentos políticos posteriores. Como observou o cineasta russo Eisenstein, o vermelho, cor favorita de Marx e Zola, com a eterna e histórica oposição ao branco, representa a divisão parlamentar entre “esquerda” e “direita”: “Branco foram os emigrados e legitimistas tanto na Revolução Francesa quanto na Russa”. Pelos contrarrevolucionários, o vermelho recebe a conotação de perigo, uma ideia muito difundida para combater as manifestações e reivindicações populares quando orientadas por grupos políticos: o perigo do comunismo (GUIMARÃES, 2001, p. 121).

Resgatando as palavras de Sergei Eisenstein, em *O sentido do filme* (2002), percebe-se que também há casos de “violações temporárias”. Ele nos lembra de que no final da Revolução Francesa,

---

3 A organização dos trabalhadores tomou o poder na França, instalando o governo operário. A Comuna de Paris durou cerca de dois meses. Em maio de 1871, tropas militares, sob o comando da burguesia que havia sido destituída do poder, massacraram e mataram aproximadamente 20 mil pessoas (homens, mulheres e crianças), aprisionaram outras 38 mil e tomaram o poder dos revolucionários.

os sobreviventes da aristocracia, os mais violentos representantes da reação, iniciaram a moda de usar lenços e gravatas vermelhas. (...) E também os lenços vermelhos, em memória aos lenços de pescoço que enxugavam o sangue das "vítimas da guilhotina", uma lembrança que gritava por vingança por parte de todos os usuários simpatizantes (EISENSTEIN, 2002, p. 95).

O cineasta, há mais de um século, deixa registrada uma frase que serve como uma luva neste artigo: "Assim quando qualquer segmento do espectro da cor vira moda, podemos procurar atrás dele a *anedota*, o episódio que liga uma cor a ideias especificamente associadas" (EISENSTEIN, 2002, p. 95).

Além disso, o vermelho era visto também como a cor da nobreza, tanto nos mantos dos magistrados gregos e romanos quanto nas vestes dos eclesiásticos, além dos tapetes reais, e até nos sapatos dos nobres, os únicos autorizados a os usarem.

É visível, pois, que todas as cores têm conotações positivas e negativas. Mesmo em tempos de ódio e/ou guerra, o vermelho funciona como símbolo da trégua e da paz, compondo outra das bandeiras mais significativas dos últimos séculos, a da Cruz Vermelha Internacional. No Brasil, o vermelho é a cor da bandeira do Partido dos Trabalhadores (PT), do Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (MST), do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), do Partido Comunista Brasileiro (PCB), da Central Única dos Trabalhadores (CUT) e de outras entidades e partidos políticos de esquerda.

### **Verde, Amarelo e Azul anil**

O amarelo é a cor mais expansiva no espectro, ocupando sempre um espaço maior que seus limites, parecendo sempre maior do que realmente é.

Segundo Kandinsky, o amarelo, representando o calor, a energia e a claridade, assume a primazia do lado ativo das cores, em oposição à passividade, friquidez e obscuridade, representadas pelo azul. Olhando-o fixamente, "percebe-se logo que o amarelo irradia, que realiza um movimento excêntrico e se aproxima quase visivelmente do observador" (PEDROSA, 1982, p. 111).

Evidenciam-se suas características quando atribuímos sua vizinhança com o verde, no espectro das cores (EISENSTEIN, 2002, p. 84). O verde, por outro lado, é associado aos símbolos da vida – jovens brotos de folhas, folhagem e a própria "verdura" – de modo tão firme quanto o é com os símbolos de morte e decadência – musgo, limo e sombras do rosto de um cadáver.

O amarelo, historicamente, é traduzido simbolicamente como cor divina e sagrada. E, entretanto, vista também como a cor da perfídia e da traição. Desde os gregos, a maçã dourada era o símbolo do amor e da concórdia, mas por oposição, representava a discórdia e todas as desgraças em consequência. Vide o Julgamento de Paris como o estopim para a Guerra de Tróia.

Na Idade Média, o amarelo era usado como símbolo dos párias, das prostitutas, das mães solteiras. No pescoço dos hereges, na hora da sua execução era colocada uma cruz amarela. Os que tinham dívidas deveriam costurar em suas roupas um círculo amarelo. Os judeus eram os mais discriminados. Desde o século XII eram obrigados a usar chapéus amarelos, altos, em forma de cone, às vezes curvados como um chifre (HELLER, 2000, p. 95). No século XX, novamente os judeus precisaram usar para sua identificação a estrela de Davi costurada às suas roupas. Mais que identificação, era uma forma de humilhação, pois a estrela de Davi para a religião judaica era azul.

O amarelo foi escolhido como a cor dos proscritos porque, como se disse, era a cor mais luminosa, logo a mais ostensiva – até na escuridão –, e de fácil visibilidade e identificação. “Como cor política, o amarelo desempenha entre nós um papel sempre negativo. Ainda não existiu nunca um partido que se autodenominasse ‘os amarelos’. Pois, num sentido político, o amarelo é a cor dos traidores” (HELLER, 2000, p. 96).

O vermelho [com vivos] é a cor da nobreza; o verde é a cor da burguesia, e aí existe uma subdivisão: um verde mais fraco, como o verde-claro ou verde-escuro para os burgueses mais pobres; o verde puro para a alta burguesia. Nos retratos antigos, caso houvesse um fundo verde, isto demonstrava que os retratados eram burgueses. O verde é a cor característica da burguesia (HELLER, 2000, p. 116).

Isso ao levarmos em conta que esta cor é o resultado da mistura do azul e do amarelo e, portanto se encontra no centro do espectro. Com características duais, ele não traz alegria nem tristeza, não tem calor nem frigeidez, não é rica em nada, não é pobre em nada.

Para Kandinsky, o verde absoluto é cor mais calma que existe. Não é o centro de nenhum movimento. Não se acompanha nem de alegria, nem de tristeza, nem de paixão. Não solicita nada, não se lança nenhum apelo. Esta imobilidade é uma questão preciosa, e sua ação benfazeja sobre os homens e sobre as almas que aspiram ao repouso. A passividade é o caráter dominante do verde absoluto, mas esta passividade se perfuma de unção, de contentamento de si mesmo (PEDROSA, 1982, p. 112).

Além disso, suas características “vitais”, descritas por Eisenstein, são substituídas muitas vezes por “venenosas”. Isso em função da tinta usada para pinturas artísticas, cujo pigmento, abundante em cobre, misturado ao vinagre produz azinhavre, o qual tem um efeito tóxico.

Azul é a cor mais fria. Preferida pela maioria, ela tem características divinas e é a mais profunda das cores. Calmante, em excesso causa depressão se a olharmos com os olhos no infinito – ela não tem barreiras, é o encontro do mar e do céu. Leonardo da Vinci a designou como a cor do ar, Paulo Gagarin como a cor da terra. Explicável pela lógica de que quanto mais longe um objeto, maior a camada de ar entre o olho e o objeto visto. “Nos países socialistas [europeus] declarou-se o azul como a cor da paz. Nas celebrações são hasteadas três bandeiras: a bandeira nacional, a vermelha do socialismo e uma azul lisa, sem qualquer decoração – é essa a bandeira da paz” (HELLER, 2000, p. 47).

Em um século *hi-tech* ela é sua própria definição, símbolo da alta tecnologia para qualquer cultura atual. Depois dessa breve descrição dos significados de cada cor, pode-se passar para o objeto primordial deste artigo: a cor como papel de significação ideológica nas manifestações partidárias.

### **Cor e a construção cultural nacional**

Logo após o Golpe de 1964, o Brasil passou por momentos de necessidade de afirmação do ufanismo, mecanismo que a Ditadura usou para marcar sua presença. “Este é um país que vai pra frente” e “Ame-o ou deixe-o”, inscritos em verde e amarelo eram uns dos slogans usados para afirmar a obrigatoriedade de se amar um período de tristeza e arrogância militar. Assim, a bandeira nacional, símbolo máximo de uma pátria então subjugada pelos militares, prestou-se a professar uma ideologia de tal opressor.

Músicas que afirmavam essa opressão declamavam as cores. Don e Ravel, uma dupla de cantores popular, compôs a canção “Eu te amo, meu Brasil” que era entoada infinitamente nas rádios e virou *hit* na Copa de 1970. Um dos seus versos diz: “Eu te amo meu Brasil, eu te amo / Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil / Eu te amo meu Brasil, eu te amo / Ninguém segura a juventude do Brasil”.

Desde 1964, as cores da bandeira eram elegia de uma nação submetida às forças militares. O verde-amarelo-azul anil se tornou símbolo da Ditadura. Nesta ocasião, cidadãos com posições progressistas, ou de esquerda, renegavam tais cores – uma forma de se colocarem contra o governo ditatorial.

O que perdurou até o início da década de 1980. Até então apenas dois partidos eram permitidos pela ditadura: Arena (Aliança Renovadora Nacional) e MDB (Movimento Democrático Brasileiro), em uma polarização permitida. Os cidadãos vinculados a entidades comunistas se inseriam no MBD, o partido de esquerda.

Em 1979, restabelecia-se o pluripartidarismo. O MDB se transformou em PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro), e novos partidos surgiram, entre eles o PT (Partido dos Trabalhadores), o PDT (Partido Democrático Trabalhista), o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), o PP (Partido Popular). A Arena se transformou no PDS (Partido Democrático Social), único a apoiar o governo. Neste mesmo ano, há a aprovação da Lei da Anistia.

Em 1982, três anos após a volta dos exilados políticos “absolvidos” por tal Lei, novos acontecimentos fariam o país sair do estado de tristeza. Neste ano, havia acontecido eleições, mas,

depois da quase euforia vivida na campanha eleitoral do ano anterior, a frustração: os governos estaduais eleitos pela oposição em 82, de mãos amarradas ao controle da política econômica exercido pelo governo central, sem recursos, não podiam cumprir suas promessas de mudança. (...) A única bandeira que pintava no horizonte escuro, acenando timidamente, era das eleições diretas – o primeiro passo, para a reconstrução deste rico e belo País, dilapidado, torturado, quase dizimado pela ditadura dos últimos vinte anos, mas ainda de pé, com vergonha na cara (KOTSCHO, 1984, p. 11).

O jornal *Folha de S. Paulo*, então um jornal com posições liberais, assume a posição de seu repórter Ricardo Kotscho e empunha a bandeira das eleições diretas, emenda proposta pelo deputado Dante de Oliveira (PMDB-MT).

Um grupo de artistas e intelectuais criado após o comício da Praça da Sé, que adotou o nome de Comitê 25 de Janeiro, propôs no dia 9 de fevereiro a adoção da cor amarela para simbolizar a campanha das Diretas-Já. “O amarelo é uma cor nacional, a luz, o Sol, a energia, em confronto com a escuridão dos anos de arbítrio” disse a atriz Esther Góes. “É a cor da explosão do túnel”, completou Caio Graco Prado, editor da *Brasiliense*, que teve a ideia ao ver as pessoas de amarelo durante uma manifestação contra a ditadura de Ferdinando Marcos nas Filipinas. “Fiquei impressionado quando vi aquilo. Uma multidão absolutamente amarela”. No dia 12, a *Folha* publicou o editorial “Amarelo, sim”, defendendo a cor pela “necessidade de afastar corajosamente as nuances do espectro político para abraçar apenas uma delas, cristalina como a luz do dia”. Dois dias depois, os presidentes do PMDB, PT e PDT lançaram a campanha “Use amarelo pelas Diretas”<sup>4</sup>.

4 Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/01/1402805-uso-do-amarelo-se-inspirou-em-atos-das-filipinas.shtml>. Acesso em: 18 out. 2015.



Em uma época sem redes sociais, o jornal publicou o número dos telefones de todos os congressistas, a fim de que os leitores tivessem a oportunidade de se comunicar diretamente com os parlamentares, manifestando a eles seu desejo de que a emenda fosse aprovada.

“Eu quero votar pra presidente” foi o slogan usado em adesivos, broches, camisetas, cartazes. Com o fundo amarelo e grafia cursiva – imitando letras manuais – em verde, além de um “x” em um quadrado branco, as peças, ou melhor, a campanha, foi encomendada pelo PMBD à agência paranaense Exclam. Sua veiculação massiva trouxe novamente as cores da bandeira nacional à população, antes envergonhada pelo uso ufanista.

Quando o Congresso rejeitou a emenda, a *Folha de S. Paulo* captou o sentimento popular. “A nação frustrada!” foi a manchete de 26 de abril. No lugar da faixa amarela o jornal colocou uma tarja preta com os dizeres: “Use preto pelo Congresso Nacional”. Na primeira página, a lista com os nomes dos responsáveis pela derrota. Ao lado, o editorial os chamava de “fiapos de homens públicos, fósseis da ditadura”.

A continuação do uso do verde-amarelo se deu imediatamente com a candidatura pelo Colégio Eleitoral (vitoriosa) de Tancredo Neves: “Muda Brasil, Tancredo já”. Reutilizando o mote das Diretas, o slogan foi redigido em preto, mas com dois borrões em verde-amarelo, os quais respingavam no texto. Tancredo, eleito, depois de dias de agonia falece e seu vice, José Sarney, assume a presidência. Ele ainda usará o verde-amarelo em 1986, para convocar a população, os “fiscais do Sarney”, para fiscalização de preços em ações quase cômicas.

Novos leiautes das bandeiras e símbolos partidários surgem e inclusive é criado, em 1988, pelo publicitário mineiro Francisco Bastos, o tucano verde-amarelo para o novo partido, PSDB (Partido da Social Democracia Brasileira). Em 1989, surge o PRN (Partido da Reconstrução Nacional), ex-PJ (Partido da Juventude). Dessa agremiação surge o candidato Fernando Collor, que se elege presidente do Brasil, na primeira eleição Direta do país. Nome irônico – Collor –, para um homem que teria em si o espectro das cores a seu favor. Mas não foi o que lhe aconteceu. Depois de descalabros e escândalos,

(...) no 13 de agosto de 1992 (...) no auge da sua impopularidade, realizou um pronunciamento em cadeia nacional, apelando para que a população desse uma resposta àqueles que ele considerava a minoria baderneira que procurava desestabilizar caluniosamente se governo *collorido*. A resposta, proposta pelo ex-presidente, consistia na população vestir-se de verde e amarelo, as cores nacionais, e ir para as ruas, praças etc., no domingo, 16 (GUIMARÃES, 2001, p. 87-88).

O pronunciamento teve efeito contrário. Em todo o país a população se vestiu de preto, e se manifestou no que foi chamado "Domingo negro". Passeatas, carreatas, crianças, bandeiras, flâmulas emergiram em uníssono. Tudo o que podia ser pintado de preto o foi. Jovens estudantes, no entanto, rabiscaram de verde-amarelo seus rostos como jovens indígenas em luta. Aí se viu a inversão do uso das cores, novamente o verde-amarelo era contrário à vontade nacional. Naquele dia e nos subsequentes, a cor da pátria foi o negro.

### **O vermelho e o verde-amarelo: cores não complementares**

Nas manifestações populares que começaram em 2013, e nas que se seguiram depois destas, vimos que grupos antagônicos usaram cores distintas para suas alegorias, vestimentas, inscrições e bandeiras. A cor vermelha para os manifestantes de esquerda e o verde-azul-amarelo para os opositores ao governo do PT. Vimos que as alianças de esquerda, em sua maioria, têm sua bandeira vermelha, enquanto as de direita, no caso em questão opositora ao governo, têm nas suas o verde-amarelo.

Desde as eleições de 2002 quando o candidato do PT, Luiz Inácio Lula da Silva, e o candidato do PSDB, José Serra, disputaram as eleições presidenciais, houve a guerra das cores. Os eleitores do PT, cuja bandeira é vermelha, assim como a de seus aliados, digladiaram-se contra as bandeiras verdes e amarelas do partido contrário. Aliás, desde que o Partido dos Trabalhadores disputou suas primeiras eleições presidenciais, essa manifestação vermelha *versus* as cores verde e amarela dos adversários acontece. Lula venceu duas eleições e sua sucessora, Dilma Rousseff, as outras duas últimas. O mar vermelho sempre se manifestou nos cenários dessas campanhas, tanto nacional quanto local.

Enquanto isso, na preparação para a Copa do Mundo, realizada no Brasil em 2014, houve outra campanha midiática contra o governo. Opositores, vestidos de verde e amarelo, uniforme oficial da CBF, gritavam que "não haveria Copa". No entanto, o Brasil, apesar de sofrer a derrota esportiva, se viu como anfitrião de primeira qualidade, mesmo deixando de ser o "país do futebol".

Em junho de 2013, tendo como estopim o Movimento Passe Livre (MPL), parte da população voltou às ruas. Outras cores levantaram bandeiras, inclusive o preto dos Black Blocs, grupos que se definem como anarquistas e se "mostram" com rostos tampados. A partir dessas manifestações, a Grande Mídia Nacional entrou em ação de uma forma mais agressiva que esses militantes citados acima. Alimentando divergências e se colocando claramente a favor dos candidatos de direita, tomou as rádios e TVs, colocando seus programas e comentaristas contra qualquer ato do governo.

Na campanha eleitoral de 2014, enquanto Dilma Rousseff concorria ao seu segundo mandato, revistas e jornais de maior tiragem como *Veja*, da Editora Abril; *Época*, da Editora Globo; *IstoÉ*, da Editora Três; e os jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, além de jornais locais, colocaram-se, inclusive editorialmente, contra a presidenta. Carta Capital foi a única publicação que se manteve em uma posição de centro-esquerda. Na história da democracia brasileira, nunca se havia visto um massacre como o do "PIG" (Partido da Imprensa Golpista), como o denominou Paulo Henrique Amorim.

Importante lembrar que os grandes grupos midiáticos estão nas mãos de uma minoria inexpressiva em números e bilionária em finanças, mas que circula absurdamente em todo o território nacional. A televisão aberta ainda é assistida pela maioria da população, a qual acredita com veemência no que lhe é transmitido. A Rede Globo, através do Jornal Nacional, do Programa do Faustão e similares, tornou-se porta-voz de críticas contra o governo, assim com as demais redes de comunicação. As passeatas convocadas pela direita tiveram cobertura e convocações implícitas. Como esses "bastiões" se trajavam de verde e amarelo, as telas das TVs eram verdes e amarelas.

A oposição tomou para si as cores da bandeira nacional, assumindo o discurso de quem se vestisse de vermelho era o inimigo "comunista". Como a maioria dos leitores e espectadores da Grande Mídia são parte daqueles que foram privilegiados por uma política de ascensão social, refletiram-se na classe mais, bem mais alta. Esta, sim, crítica feroz de um partido contrário a ela, seu adversário há doze anos. E sempre vitorioso. Logo, o vermelho passou a ser a cor que traria o medo e a desesperança.

O PSDB, junto com seus partidos aliados, mesmo perdendo as eleições de 2014, trouxe um discurso de crítica tão assustador que levou para sua pós-campanha – denominada terceiro turno –, o símbolo da bandeira nacional como se o Brasil tivesse sido engolido por um dragão vermelho de ódio.

Nos eventos mais recentes, o embate midiático perdura, o PIG mantém dia-a-dia as críticas e manifestações são convocadas continuamente. Enquanto a Grande Mídia mostra as ruas tomadas pelo verde e amarelo, as redes sociais e os blogs progressistas tomaram para si as convocações da esquerda mostrando o vermelho das bandeiras tingindo as ruas paralelas.

Cartazes inscritos nas cores da bandeira nacional disputam com os pintados de vermelho. A disputa política e o ódio ao adversário têm, portanto, sua representação nas cores.

## O dono das cores da bandeira nacional

Através da História, vimos um pouco da psicodinâmica das cores, para se chegar ao uso da pigmentação da nossa bandeira. Ao discorrer sobre seu uso político é visível que há um sentido camaleônico na sua utilização. A conjugação das cores verde, amarelo e azul é usada conforme o movimento político que interessa. Tanto pode servir como representação ufanista de uma Ditadura, quanto pode ser usada por movimentos pela Democracia.

Interessante é que nossa bandeira tem certa cinesia na representação de suas unidades federativas, vide a quantidade de estrelas brancas no círculo azul. Em 1889, eram 21 unidades federativas e hoje são 27. Quanto mais estados se cria, mais estrelas se apresentam, criando uma mobilidade estética. Como um zangaburrinho, representa sentimentos contraditórios, ora a favor, ora contra o país.

Mesmo no propósito cultural de símbolo nacional seu uso sempre foi emocional. Não obstante, vimos que se as cores verde-amarelo são de quem lhes necessita para uso social, político, cultural, elas não tem apenas um dono. São de todos os brasileiros e de nenhum. O vermelho, no entanto não tem seu lugar neste símbolo de representação nacional, mas permanece como significado e significante universal na representação da esquerda.

## Qual a cor do Brasil?

Para finalizar precisamos falar sobre a palavra Brasil. Desde que Alexander von Humboldt defendeu, em seu *Examen critique de l'histoire de la geographie du nouveau continent* (CANTARINO, 2004, p. 14), que nosso país havia recebido tal nome pela predominância da árvore pau-brasil (*caesalpinia echinata*), valorizada mundialmente por causa da tinta vermelha que era extraída de sua madeira, não nos coube dúvidas.

Entretanto, o pesquisador irlandês O'Connor Daunt defende que o nome Brasil vem do topônimo Hy-Brazil, ilha do Atlântico referência idílica dos antigos irlandeses. Outro estudioso, Adelino José da Silva Azevedo, reforça O'Connor afirmando que a origem celta lhe parece indiscutível. Segundo tal autor,

(...) os fenícios, notáveis navegadores e comerciantes, mantinham intenso comércio de óxido de estanho, de corante vermelho mineral, com os celtas, povo metalúrgico e mineiro, que extraía esse produto desde a Ibéria até a Irlanda. Nesse intercâmbio, os fenícios foram seguidos pelos gregos, que designavam o óxido de estanho e o vermelhão dele obtido por *kínnabar*, *kinnábari*, (...) denominação aplicada depois ao tom vermelho de qualquer matéria-prima. O Gr. *Kínnabar*, *kinnábari* forma-se da raiz *kínn*, que traduz a idéia de

'metálico e rubro', de *na*, 'qualidade de ser metal, de ser rubro', e da *partículabar*, 'sobre, em cima de, superioridade'. Uma característica do céltico era a próclise das partículas, em oposição à ênclise grega. Assim, entende-se como o Gr. *Kínnabar*, *kinnábari* corresponde ao *barcino*, *brakino*, *breazail* céltico, também nome do vermelhão (d'AZEVEDO, 1967 apud CANTARINO, 2004, p. 99).

Prossegue estabelecendo que não existe dúvida, "duma vez por todas, que o *brazil*, é radicalmente, o nome dum corante 'vermelho'". Entretanto, segundo d'Azevedo, esse corante seria de origem mineral e muito anterior à tintura avermelhada de origem vegetal. O termo *brazil* estaria, então, relacionado ao rubro óxido de estanho que, do latim *cinnabar*, acabou gerando a palavra *cinábrio*. O *Dicionário Houaiss* (2001) informa que cinábrio é um sulfeto de mercúrio trigonal, vermelho e brilhante, que constitui a principal fonte de extração desse metal.

Ao evoluir sua busca em dicionários de irlandês-inglês, Cantarino afirma que a palavra *bresal* é o nome de um pigmento, do latim *breasal*, e está associada ao ocre vermelho, "às expressões 'rubro', 'mancha vermelha'. (...) Outras palavras que chamam a atenção são: *brásáil*, que quer dizer abraçar, e *Brasáíleach*, brasileiro" (CANTARINO, 2004, pp. 100-101). Vê-se que o verde, o amarelo e o azul são as cores da bandeira brasileira, mas a origem do nome que ela representa e que vem abraçar este artigo mostra que o Brasil é vermelho.

## Referências

CANTARINO, G. *Uma ilha chamada Brasil: o paraíso irlandês no passado brasileiro*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COLE, A. *Cor: o guia visual essencial à arte da cor, desde a pintura na Renascença até os meios modernos atuais*. Singapore: Painettu Singaporessa, 1994.

EINSENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FOLHA DE S. PAULO. "Uso do amarelo se inspirou em atos das Filipinas". Poder, 25 Jan. 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/01/1402805-uso-do-amarelo-se-inspirou-em-atos-das-filipinas.shtml>. Acesso em: 18 out. 2015.

GUIMARÃES, L. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.

HOUAISS, A. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BUARQUE DE HOLANDA, S. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

HELLER, E. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. Barcelona: Garamond, 2012.

KOTSCHO, R. *Explode um novo Brasil: diário da campanha das diretas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MANUAL NACIONAL DE CAMPANHA. *Muda Brasil! Tancredo já*, 1984.

PEDROSA, I. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1982.

WILLIAMS, R. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

submetido em: 06 mar. 2016 | aprovado em: 04 mai. 2016

## **Dilma no Jô: o papel do *talk show* e a crítica em uma sociedade polarizada**

### **Dilma's participation in Programa do Jô: the role of talk shows and criticism in a polarized society<sup>1</sup>**

*Júlia Lery*<sup>2</sup>

---

1 A primeira versão deste texto foi apresentada no seminário Polarizações, promovido pelo Grupo de Pesquisa Mídia e Narrativa, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), em Belo Horizonte, de 3-5 de novembro de 2015.

2 Mestra em Comunicação Social pela PUC Minas e integrante do Grupo de Pesquisa Mídia e Narrativa. E-mail: [lery.julia@gmail.com](mailto:lery.julia@gmail.com).



### Resumo

A presença de Dilma Rousseff no Programa do Jô em um momento de crise econômica e de baixa popularidade causou uma repercussão negativa e discursos de ódio voltados não só para a figura da presidenta, mas também contra Jô Soares. Neste artigo estudamos, usando o gênero televisivo como categoria analítica, as interações produzidas por essa edição do programa a partir das promessas e expectativas geradas pelo *talk show* – que mais do que um formato televisivo é uma maneira de mediação. Analisamos, por esse viés, a descaracterização do programa que recebe Dilma Rousseff e as críticas negativas que repercutiram na mídia tradicional, nas redes sociais e até por meio de ameaça ao apresentador.

### Palavras-chave

*Talk show*, gêneros televisivos, Programa do Jô, Dilma Rousseff, crítica televisiva.

**Abstract**

Dilma Rousseff's presence in Programa do Jô in a time of economic crisis and low popularity caused a negative repercussion and hate speech directed not only to the president, but also against Jô Soares. Using the television genre as an analytical category, this article intends to study the interactions produced by her participation in the program considering the promises and expectations generated by the talk show – that more than a television format is a way of mediation. The point is to analyze, from this angle, a distortion of the TV program to interview Dilma Rousseff as well as the negative criticism that came from the traditional media, from social networks and even through a threat to the presenter.

**Keywords**

Talk show, television genre, Programa do Jô (TV show), Dilma Rousseff, television criticism.

No dia 12 de junho de 2015, dia em que foi ao ar o Programa do Jô que teve como entrevistada a presidenta Dilma Rousseff, o clima era de crise política. A última longa aparição da presidenta na televisão havia ocorrido em 8 de março, em um pronunciamento comemorativo do dia da mulher, e motivado pannels como sinal de insatisfação entre seus opositores. Até o tradicional pronunciamento presidencial do dia do trabalho teve sua transmissão televisiva cancelada no ano de 2015, e circulou apenas pela internet<sup>3</sup> como forma de evitar esse tipo de manifestação contrária, que acontecia mesmo quando o Jornal Nacional da Rede Globo trazia pequenos trechos de falas da governante. O fim do silêncio de Dilma na televisão aconteceu, porém, não em forma de pronunciamento ou entrevista em um telejornal, mas com a participação da presidenta no Programa do Jô, *talk show* que está no ar pela Rede Globo desde o ano 2000<sup>4</sup>.

A proposta deste artigo é, portanto, analisar a aparição de Dilma no programa de Jô Soares, usando como operador crítico o conceito de gênero televisivo e os moldes do *talk show*. O que buscamos é uma avaliação dessa participação a partir das promessas estabelecidas pelo gênero, que funciona como um mediador e cria um sistema de expectativas acerca de um produto televisivo. Tentaremos, assim, compreender a relação entre as críticas direcionadas ao programa e a falha na operacionalidade dessa mediação, com a descaracterização da edição do dia 12 de junho de 2014 do Programa do Jô.

### **O *talk show* e as formas do Programa do Jô**

Para compreendermos o *talk show* e analisarmos suas características como lugar de discursos e como espaço de visibilidade midiática, é necessário que passemos pela ideia de gênero televisivo. O uso do conceito de gênero garante uma certa operacionalidade na análise de produtos televisivos – desde que se tenha em mente que o conceito deve ser aplicado para possibilitar o posterior estudo dos programas, e não como uma simples taxonomia que tende a se tornar infértil e taxativa. Através do reconhecimento das marcas discursivas compreendidas como pertencentes a um determinado gênero televisivo é possível que se pense sobre um sistema de expectativas gerado por um produto – sistema este que é acordado entre produtores e público a partir do momento em que o consumo do programa é precedido por uma classificação genérica.

3 G1. Dilma fala nessa sexta 1º de maio por meio de vídeos nas redes sociais. 01 de maio de 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2015/05/dilma-fala-nesta-sexta-sobre-1-de-maio-por-meio-de-videos-nas-redes-sociais.html>. Acesso em: 04 jun. 2016.

4 O Programa do Jô pode ser entendido ainda, conforme será explicitado adiante, como uma continuidade de Jô Soares Onze e Meia, que foi exibido pelo SBT entre os anos de 1988 e 1999, devido à sua forma e conteúdo, e especialmente por causa da centralidade da figura de Jô Soares, que dá cara ao programa.

O *talk show*, além de ser compreendido como gênero híbrido de informação e entretenimento, tem características e matrizes culturais inerentes que o diferem de outros produtos classificados como *infotainment*. Ele obedece a uma lógica própria de consagração de famosos e regulação dos regimes de visibilidade midiáticos, sendo parte de um modelo de retroalimentação da fama: ao mesmo tempo em que o programa depende das celebridades para ter audiência, ele funciona como espaço em que essas celebridades são vistas e realizam a manutenção de seus *status*.

Para Fernanda Silva (2009), os primeiros *talk shows* que surgiram nos Estados Unidos tinham a intenção de educar a população:

Nesses casos, os *talk shows* eram tidos como representantes do campo jornalístico, comprometidos com o interesse público, a dimensão da vigilância e com a esfera pública num sentido mais habermasiano. (...) os *talk shows* viveram a fase do “debate cortês”, cuja finalidade era educar a população. Para isso, políticos, representantes de organizações, jornalistas e professores compartilhavam seu conhecimento a fim de ampliar o repertório cultural da audiência (SILVA, 2009, p. 2).

Segundo a autora, as crescentes hibridações do *talk show* com o entretenimento vieram em um segundo momento, por afetação de outros programas que compunham a grade de programação das emissoras. O entretenimento passa, então, a se fazer mais presente no *talk show* por influência do fluxo televisivo, que, de certa forma, uniformiza os programas. O hibridismo com programas de variedades trouxe apresentadores-estrelas do *stand-up comedy*, gênero de comédia teatral, para as bancadas da televisão. Os jogos, desafios e até gincanas se tornam mais comuns nos roteiros, mostrando influências dos programas de *games*. As entrevistas, embora continuem sendo elementos centrais no *talk show*, têm nova função: já não se busca a formação do público através de comentários qualificados, mas a divulgação de artistas, a promoção do *star system* e o divertimento dos espectadores. Essa entrevista, que inicialmente definia o gênero *talk show*, hoje é apenas um dos seus núcleos.

No Brasil, a chegada desse gênero que mistura humor e entrevistas se deu na segunda metade da década de 1980, com a importação do modelo estadunidense. Embora a importância do *talk show* em um momento de redemocratização tenha sido amplamente reconhecida pela crítica (SILVA, 2013), dada a relevância do livre debate de ideias naquele contexto político, o gênero nunca chegou a se confundir com o programa de entrevistas – este segundo pertencente ao gênero jornalístico.

No Brasil, a ligação histórica entre os programas de entrevista e as questões políticas como forma de abrir espaço para discussão de assuntos proibidos ao jornalismo em tempos de censura nos leva a reconhecer socialmente os programas de entrevista como um subgênero do telejornalismo, reservando ao *talk show* um lugar mais próximo à esfera do entretenimento – a ênfase no entretenimento que o termo *show* convoca para nós é central na disputa de valor e reconhecimento entre programas de entrevista e *talk shows* (GOMES; ARAÚJO, 2015, p. 177).

Jô Soares Onze e Meia<sup>5</sup>, primeiro programa de *talk show* a se popularizar no Brasil, foi aclamado pela crítica e pelo público. Apontava-se especialmente a qualidade do que parecia ser “o elemento central do gênero [*talk show*] – a informação com humor” (SILVA, 2009, p. 6). Além disso, o programa estava em alguma conformidade com o telejornalismo. Buscava-se, por meio da credibilidade da figura de Jô Soares, e também de convidados que eram pouco explorados midiaticamente até então, mas que tinham algo a acrescentar na discussão política, um tipo de aprofundamento – leve e bem humorado, porém crítico – nos assuntos dos telejornais.

As características que dão forma ao programa se mantiveram mesmo com a mudança de emissora e de nome do *talk show* apresentado por Jô Soares, de Jô Soares Onze e Meia para Programa do Jô. Uma série de piadas em estilo *stand-up* fazem uma introdução ao programa, que continua com uma entrevista a algum famoso: um ator, um músico, um humorista, um esportista, um profissional de outras áreas que tenha conquistado visibilidade midiática e, eventualmente, algum nome que esteja em evidência na política. A participação no programa de Jô Soares é apontada por alguns artistas como um ritual de iniciação no mundo da fama, bem como reconhecimento importante à sua manutenção nesse universo. É comum ouvirmos pessoas dizerem que sonham em serem entrevistadas pelo Gordo, como se isso atestasse seu sucesso profissional. Comentários espirituosos feitos por Jô Soares, sentado em uma bancada de lado para o entrevistado no sofá, causam um efeito cômico às entrevistas, que na maior parte das vezes não é derrisório e nem ligado ao escárnio. O apresentador é reconhecido pela crítica como alguém muito elegante ao fazer humor, raramente ofendendo seus entrevistados ou público. A maior parte da graça fica por conta de casos anedóticos contados pelos entrevistados, que, mostrando um *briefing* rigoroso feito pela produção, Jô Soares solicita através de deixas para que os convidados falem de determinado assunto.

---

5 No ar pelo SBT de 1988 a 1999. Em 2000 Jô Soares foi contratado pela Rede Globo e deu continuidade à apresentação de um *talk show* diário, então renomeado Programa do Jô, que continua no ar até 2016.

Tanto apresentador quanto entrevistado ficam o tempo todo virados para uma plateia, que é convidada a se manifestar em alguns momentos: quando Jô Soares faz uma piada, a plateia ri; quando algum entrevistado encena ou canta, a plateia aplaude; quando apresentador e entrevistado querem constatar a maneira como o público pensa, convocam a plateia e promovem enquetes entre aquelas pessoas. A plateia é a representação do público no estúdio: as câmeras se posicionam de modo que o espectador da televisão tenha um ângulo de visão parecido com o dos integrantes da plateia. A presença dessa parcela do público no momento da gravação estimula a teatralidade do apresentador, que antes de ser um entrevistador, é um humorista. O grupo de *jazz* que acompanha Jô Soares toca na abertura e no final, e faz trilhas sonoras quando solicitado, “para criar um clima” a determinadas falas.

Essas características básicas permitem a identificação do programa como pertencente ao gênero dos *talk shows*, mas também trazem algumas especificidades que se dão por causa do forte personalismo e liberdade criativa e interpretativa do apresentador – algo que Gomes e Araújo (2015) identificam como particularidade do gênero. O estilo de Jô Soares é marcante: do texto ao figurino, as interrupções, a locução, a expressão de opiniões e gostos pessoais (que são tomados como curiosidades sobre sua figura), a postura íntima frente aos entrevistados, o nome do apresentador como parte do nome do programa, tudo isso aponta para o fato de que Jô Soares é uma personalidade centralizadora naquele ambiente. O logotipo do Programa do Jô da Rede Globo é o nome do apresentador em letras gordas, formando uma lua: um grande astro que se destaca entre as muitas estrelas o cercam.

### **Dilma no Jô**

No Programa do Jô do dia 12 de junho de 2015, porém, não há cenário. Não há a grande lua de Jô Soares no alto do estúdio, porque não há sequer estúdio. O programa especial gravado com Dilma Rousseff se passou na biblioteca do Palácio do Planalto, e o apresentador se deslocou até Brasília para fazer a entrevista. Em vez de se sentar no sofá do Programa do Jô, Dilma grava a entrevista em uma cadeira, atrás de uma mesa, em posição igual à do apresentador. Apenas as tradicionais canecas do programa em cima da mesa identificam se tratar do *talk show*. As gravatas borboletas, os pulôveres extravagantes e os lenços coloridos que Jô Soares costuma usar no bolso dão lugar a um terno mais sóbrio, preto, com camisa e gravata cinzas. Não há monólogo com piadas na abertura, como acontece em todos os programas feitos no estúdio. O clima, porém, é amigável para a presidenta: o primeiro movimento do entrevistador foi dizer que tinha ganhado

“fama de petista fanático” por defendê-la no quadro Meninas do Jô, em que ele e as jornalistas Cristina Serra, Lillian Witte Fibe, Cristiana Lôbo, Ana Maria Tahan, Natuza Nery e Lúcia Hippolito (alternadamente, em grupos de quatro) discutem temas políticos.

A condução da entrevista segue como é comum nos *talk shows*: o apresentador fala um pouco sobre tê-la entrevistado em um outro momento e aborda uma questão biográfica sobre a entrevistada, dando uma deixa para que ela conte um caso anedótico sobre si, anteriormente combinado em um *briefing*. Jô Soares pede então que a presidenta conte a “história da bíblia”, de quando estava presa pelo regime militar. O entrevistador escuta com atenção e ajuda Dilma a encontrar palavras nos momentos em que ela gagueja. Não satisfeito com a parte da história contada, neutra e pouco pessoal, o apresentador insiste. Dilma por fim conta toda a história de como convenceu o guarda das celas a levar a bíblia para todos os presos que queriam lê-la.

Entre as perguntas políticas, que abordam a crise econômica, o dólar e os ajustes fiscais, Jô Soares tenta dar um tom mais pessoal e biográfico à entrevista. Pergunta à presidenta se ela tem pavio curto, se fica triste com as críticas que tem recebido (e quando ela finalmente admite que sim, o apresentador afirma “eu também”), e faz algumas piadas. “Olhando para Eduardo Cunha e Ranan Calheiros a gente sabe que de cara feia você não tem medo. O que te amedronta?”, pergunta Jô Soares. A ausência da plateia é incômoda neste momento: como Dilma não ri, mas se prepara para responder a pergunta que lhe foi direcionada, a piada parece fora do lugar, mesmo que seja característica do *talk show* tratar dos assuntos atuais com uma dose de humor.

Embora deixe a presidenta responder livremente, sem pressão de tempo ou interrupções, Jô Soares rejeita as tentativas de Dilma de tomar frente da entrevista. Em uma resposta a outra pergunta, a entrevistada começou a falar sobre a saúde pública no Brasil, mas Jô a interrompe e diz que vai abordar a saúde depois. Ela insiste: “vamos abordar agora?”. Ele calmamente responde que não, porque vai fazer um *break*. Antes do dito *break*, ainda faz uma piada e uma pergunta sobre Michel Temer à frente da articulação política do governo (“ele foi escolhido pela habilidade política ou pela aparência?”).

O estranhamento causado pela aparição da presidenta em um *talk show* e não em um telejornal ou pronunciamento oficial talvez tenha se dado mais pelo momento de acirramento crise política do que pelo cargo que ocupa ou pela crise econômica. O presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, é presença constante nos sofás de *talk shows* no país. Em 2009, auge da crise econômica no país, Obama foi o primeiro presidente estadunidense a participar de um *talk show* durante o



mandato. Mesmo no Brasil, não foi novidade a presença de um presidente da República entre os entrevistados de um *talk show*. O próprio Jô Soares lembra<sup>6</sup> que entrevistou Fernando Henrique Cardoso também em um período conturbado: na época em que ele tentava passar no congresso a emenda constitucional da reeleição, que permitiria que ele se candidatasse à presidência novamente.

O deslocamento dos assuntos políticos para os biográficos promovido pelos *talk shows* é, de fato, uma estratégia propícia para a comunicação de políticos em momentos de crise, o que justifica a escolha feita pela equipe de comunicação do governo. O Programa do Jô cria um ambiente favorável, desde o horário que ocupa na grade, que evita panelaços, até o tom costumeiramente amigável do entrevistador. No segundo mandato de Dilma Rousseff, em que o ajuste econômico e as concessões em nome da governabilidade permitem que se veja no governo muito pouco da ideologia de esquerda que a elegeu, os relatos sobre a vida da presidenta e sobre o momento em que ela foi presa lutando pela redemocratização do país resgatam uma imagem favorável e que condiz com a que seus eleitores buscam. Quando as ações políticas atuais não falam em nome da ideologia afirmada, o resgate do passado vem em boa hora.

O *briefing* aprofundado característico da produção do *talk show* também é favorável para a estratégia dos responsáveis pela comunicação do governo, pois evita perguntas-surpresa. Nesse gênero de programa, híbrido de entretenimento, uma boa história vale mais do que uma resposta despreparada. As perguntas são previamente acordadas para que se consiga extrair o máximo da entrevista: um bom desempenho tanto do apresentador quanto do convidado são positivos para o produto final. Não se busca o dissenso ou o embate de ideias, como em um programa de entrevista, mas uma conversa agradável que exponha pontos de vista, mas principalmente que seja descontraída e sirva para entreter, com piadas, casos anedóticos e incursões a curiosidades da biografia do entrevistado.

O clima de consenso prescrito pelo formato e respeitado por Jô Soares na entrevista com Dilma Rousseff, porém, foi muito mal recebido por parte do público. Se faz necessário, portanto, que se compreenda o que leva à criação de novas expectativas a respeito do tom adotado por Jô Soares no programa quando a entrevistada é a presidenta. Por que não se esperava o usual tom ameno?

É possível que a descaracterização visual do programa e do gênero tenha influenciado no que os espectadores esperam do programa. A biblioteca do Planalto transformada em estúdio é o mesmo cenário em que a presidenta foi entrevistada por William Bonner e Patrícia Poeta na ocasião em que era candidata à reeleição.

---

<sup>6</sup> No quadro Meninas do Jô do dia 17 de junho de 2015.

Naquela série de entrevistas aos candidatos, os jornalistas optaram por muitos confrontos, limite rígido de tempo (prescrito pelo TSE para que todos tivessem o mesmo espaço), interrupções e abordagem do escândalo político como valor-notícia. Assim como nessas entrevistas do Jornal Nacional em 2014, a interpretação hegemônica da crise econômica e política na grande mídia tem tendido a se voltar para a questão do escândalo. A mudança de entrevistador e de programa, mas não de *mise-en-scène* ou de emissora, acabou por se revelar muito sutil. A figura de Jô Soares, tão centralizadora em seu programa, aparece de forma diferente no cenário improvisado no Planalto. Enquanto atrás de sua bancada o apresentador aparece orquestrando um *show* (como fica claro no momento de abertura do programa quando, em um gesto, Jô Soares faz com que a banda pare de tocar), na mesa ao lado de Dilma ele fica menor – até em estatura.

Com o abandono do *stand-up comedy* na abertura dessa edição do Programa do Jô, o ar de seriedade colaborava para a descaracterização do *talk show*. A ausência da banda e da plateia também foi sentida. A banda por ser responsável por boa parte da carga de entretenimento do programa e pela trilha sonora dos momentos de dramatização: sem ela, a entrevista parece seca e muito jornalística. A plateia por seu papel legitimador. Ela funciona como uma amostra da audiência, com a qual se pode interagir. Sua aprovação ao que está sendo discutido, que é quase que incondicional, já que em geral o público convidado do estúdio se mostra bastante dócil, é manifesta por aplausos, risos e alguns comentários, e funciona como uma manifestação de condescendência do espectador.

Sem esses elementos, o *talk show* acaba por ser descaracterizado. O gênero não se define apenas pelo bate-papo (embora este núcleo seja importante) mas também, e em grande parte, por todos os aspectos fixos que constituem o programa: cenário, monólogo, piadas, banda, plateia. Neste momento, o que se observa é uma falha do gênero: as alterações drásticas promovidas no programa para a entrevista com Dilma Rousseff aparentemente alteraram o sistema de expectativas que rege a recepção.

### **Críticas e aceitação**

Não houve panelaço durante a entrevista de Jô Soares com a presidenta, que ocorreu na madrugada do dia dos namorados. A *hashtag* #DilmaNoJô esteve entre os *trending topics* do *twitter* durante a exibição do programa. Mesmo que Jô Soares tenha feito uma avaliação positiva da repercussão do programa em entrevista à Folha de S. Paulo<sup>7</sup>, as críticas mais duras não tardaram a aparecer, especialmente direcionadas para a figura do apresentador – e não, como seria de se esperar, à escolha de Dilma e sua equipe pela aparição em um programa de entretenimento.

<sup>7</sup> Lígia Mesquita e Mônica Bergamo. "Intelectualmente sou anarquista" diz Jô Soares sobre entrevista com Dilma. *Folha de S. Paulo*, 16 de junho de 2015.

O tom ameno adotado na entrevista, embora comum no *talk show* e condizente com o estilo de Jô Soares, foi o maior alvo de críticas. Quase todos os blogueiros da revista *Veja* trouxeram essa questão, enfatizando especialmente a revolta de seus leitores, em nome dos quais afirmavam falar. Reinaldo Azevedo<sup>8</sup> escreveu uma coluna questionando a afirmação de Jô Soares de que o resultado das eleições precisava ser respeitado; Celso Arnaldo, em espaço na coluna do Augusto Nunes, afirmava que Jô Soares sempre tinha sido um mau entrevistador<sup>9</sup>; Felipe Moura Brasil<sup>10</sup> trazia uma coluna que reunia todos os seus *twitts* na noite de 12 de junho, entre os quais afirmava que Dilma era uma guerrilheira comunista e que Jô Soares estava marcando o fim de sua carreira com aquela entrevista; o blog *Pop! Pop! Pop!*<sup>11</sup>, único que usualmente se dedica a crítica televisiva, trouxe o vídeo de um momento de gafe de Dilma, em que ela se dirige a Jô Soares como João (o nome do apresentador é José) e juntou *twitts* que criticavam o desempenho da presidenta e do apresentador, desde os que foram postados por perfis falsos com muitos seguidores, como @OCriador (perfil falso de Deus), passando pelas contas de algumas celebridades, até opiniões de pessoas comuns, anônimas, que têm poucos seguidores na rede social.

No Facebook, circularam memes<sup>12</sup> (Fig. 1 e Fig. 2) satirizando Jô Soares e a entrevista com Dilma. Tomamos dois deles como exemplo para uma análise mais detalhada. O *meme* que traz a foto de Jô Soares beijando a mão de Dilma (Fig. 1) afirma que todo tirano medieval tinha um bobo da corte para cortejá-lo em tempo de guerra e miséria. À parte o fato do bobo da corte ser uma figura identificada hoje por historiadores como o único responsável pelos momentos de franqueza e verdade para com o rei, revestido pela máscara da loucura e do riso (MINOIS, 2003), vamos analisar primeiro a presumida intenção derrisória da imagem: a ideia é rebaixar a figura do entrevistador, considerando-o submisso à entrevistada, bem como comparar de maneira hiperbólica (mas nem por isso menos importante) Dilma a um monarca tirano e medieval, e a crise econômica com tempos de miséria e guerra.

8 Reinaldo Azevedo. Dilma e Jô Soares: Na democracia absurdo é ficar calado diante dos descabros. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/dilma-e-jo-soares-na-democracia-absurdo-e-ficar-calado-diante-dos-descabros/>. Acesso em: 04 jun. 2016.

9 Celso Arnaldo. Jô Soares volta ao humor com programa Viva a Dilma. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/augusto-nunes/direto-ao-ponto/celso-arnaldo-jo-soares-volta-ao-humor-com-o-programa-viva-a-dilma-a-presidenta-que-nao-sabe-responder-recebe-o-entrevistador-que-nao-sabe-perguntar-e-enfim-descobre-o-paradeiro-do-cachorro-ocu/>. Acesso em: 04 jun. 2016.

10 Felipe Moura Brasil. O horário eleitoral de Dilma disfarçado de Programa do Jô. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/felipe-moura-brasil/2015/06/13/o-horario-eleitoral-de-dilma-disfarçado-de-programa-do-jo/>. Acesso em: 04 jun. 2016.

11 Veja SP. Entrevista de Dilma a Jô Soares rende piadas e críticas na internet. <http://vejasp.abril.com.br/blogs/pop/2015/06/13/dilma-jo-soares-gafe-piadas/>. Acesso em: 04 jun. 2016.

12 Termo muito utilizado na internet para se referir a um conteúdo que viraliza, sendo reproduzido e se espalhando pela rede.

O apagamento do sistema democrático que elegeu a presidenta ocorre quando ela é comparada a um rei, cujo direito ao governo eram assegurados por laços sanguíneos e direito divino. Sobre a figura de Jô Soares, a ideia parece ser diminuí-lo, considerando-o bobo ou ingênuo, mas quem criou a imagem foi traído pela escolha das palavras: o papel de bobo da corte, de “contrapartida à exaltação do poder, porque ele é o único que pode dizer tudo ao rei” (MINOIS, 2003, p. 231), parece uma função muito apropriada para um apresentador de *talk show*.

Todo reino tirano da Idade Média  
 tinha seu bobo da corte, que  
 cortejava a Rainha mesmo em  
 tempos de miséria e guerra



13/06/15 02:17

Figura 1: Meme chamando Jô Soares de bobo da corte e Dilma de tirana. Fonte: facebook.com busca por #DilmaNoJô.

O segundo *meme* a ser analisado (Fig. 2) é o que simula um obituário de Jô Soares, afirmando que o apresentador sofreu um “infarto agudo de credibilidade”. O texto, que circula junto com uma fotografia de Jô, afirma uma longa deterioração da carreira do entrevistador como uma maneira de afrontá-lo pessoalmente, e compara a entrevista com Dilma à sua morte. Afirma ainda que ele trabalhava em um projeto “bem remunerado, apesar de polêmico e contrário ao interesse público”. O texto, embora irônico, indica a incompreensão de parte do público acerca dos valores de noticiabilidade e visibilidade que regem a televisão: o *talk show* se apoia na visibilidade de seus entrevistados, e por isso uma entrevista com

a presidenta não precisa ser diretamente remunerada para ser relevante. O *talk show* é pautado por uma lógica própria do infotimento identificada por Fabiana Moraes da Silva (2008): passa-se a abrir mão da necessidade de que uma notícia “aconteça”, e os próprios fatos gerados pela mídia se tornam notícias. No caso do *talk show*, a presença de alguém célebre naquela edição do programa é razão suficiente para que a entrevista se realize. Alguém que ocupa o cargo de chefe do poder executivo no Brasil certamente preenche o requisito – mesmo que em um momento de baixa popularidade.



Figura 2: Meme obituário Jô Soares. Fonte: facebook.com busca por #DilmaNoJô.

Na mesma linha de remeter à morte do apresentador – embora de maneira bem menos humorística –, a rua em que mora Jô Soares foi pichada com os dizeres “Jô Soares morra” uma semana depois da entrevista com Dilma Rousseff (Fig. 3), mostrando como uma parcela do público direcionou para o apresentador, depois da entrevista, parte do ódio que se fez em torno da figura da presidenta. Posteriormente, no Programa do Jô do dia 24 de junho, Jô Soares abordou a questão da pichação, inicialmente ironizando e dizendo que aquilo assustou apenas as crianças do bairro, para as quais ele se justificou dizendo que estava envolvido em uma “briga de torcidas”, e depois pontuando a seriedade do tema e lembrando das



ameaças que sofreu no período militar pelo Comando de Caça aos Comunistas<sup>13</sup>, que entrou em sua casa.



Figura 3: Pichação na rua em que mora Jô Soares. Fonte: [www.politica.estadao.com.br/](http://www.politica.estadao.com.br/).

Por fim, para empreender uma análise das críticas direcionadas a Jô Soares por causa da entrevista com Dilma, é relevante observar o vídeo lançado na internet por Danilo Gentili, apresentador do *talk show* concorrente (The Noite, do SBT), parodiando a entrevista com a presidenta. Gentili editou as imagens da entrevista, colocando-se no lugar de Jô Soares, cortando e montando trechos da fala da presidenta, fazendo parecer que ela respondia a suas perguntas. O vídeo leva o título de "Entrevista histórica com Dilma Rousseff" e está dividido nas partes 1, 2 e 3, veiculadas no canal de Danilo Gentili no YouTube. A parte 1 tem aproximadamente 57.500 visualizações<sup>14</sup> no canal de Gentili, e mais de 46.800 no canal de Felipe Moura Brasil, blogueiro da revista Veja que divulgou o vídeo sob o título de "Aguardando a censura" e prometendo "uma entrevista mais sincera com a petista" – em detrimento do fato de não ser Dilma a responsável pelas respostas, mas a própria edição da peça, que recortou e descontextualizou suas falas para obter um efeito cômico.

As críticas de Danilo Gentili, feitas por meio de sátiras, foram direcionadas especialmente ao tom das perguntas de Jô Soares. Em sua versão da entrevista,

<sup>13</sup> Organização paramilitar favorável à ditadura e responsabilizada por diversos homicídios, especialmente entre os anos de 1968 e 1969.

<sup>14</sup> Números do dia 8 de outubro de 2015.

Gentili adota um tom diferente, debochado, quando se volta para sua “entrevistada”: a imagem editada da presidenta. A ideia que o vídeo passa é de que a derrisão, a espetacularização de temas da vida privada e o confronto constante são necessários para que uma entrevista seja, conforme definiu Felipe Moura Brasil, “sincera”. As piadas de Gentili apontam para as diversas críticas que ele faz à presidenta: desde o fato de ela ser mulher (o que fica claro quando o humorista decide chamá-la de “senhor presidente”), passando pela “acusação” de que ela seria ateia e pela sugestão de que seria também bissexual. Com relação à forma da entrevista feita por Jô Soares, a paródia de Gentili critica a ausência de afrontas e o espaço dado para que Dilma se promovesse, contando um caso anedótico sobre a leitura da bíblia – segundo Gentili, uma orientação dos marqueteiros para tentar melhorar a popularidade. A questão da vida particular só interessaria, portanto, se fosse voltada para o escândalo e para a derrisão.

Essa postura de confronto não é, porém, adotada por Danilo Gentili em seu próprio *talk show* (LERY, 2015), o que confirma sua inadequação ao formato. *The Noite* é um programa com muitas encenações, *stand-up comedy* e entrevistas que normalmente servem à divulgação de um trabalho artístico, de um programa da emissora ou de alguma celebridade, mas com muito pouco confronto de opiniões. O uso de casos anedóticos para o entretenimento e para a promoção dos entrevistados é igualmente comum. O recorte ideológico se dá, em geral, no momento da escolha dos entrevistados, e não durante a entrevista, que tende a ter um tom consensual.

### **Algumas considerações**

A própria análise do programa *The Noite*, apresentado por Danilo Gentili, que satirizou a entrevista de Jô Soares com Dilma Rousseff, aponta para a questão central defendida neste artigo: o tom abordado por Jô Soares na entrevista com Dilma Rousseff, embora muito criticado, é característico, além do estilo pessoal de Jô, do gênero do programa que ele apresenta. Em um momento de forte polarização entre os defensores de Dilma Rousseff e a oposição, uma entrevista à presidenta em tom moderado pode, por vezes, ser considerada uma afronta.

A descaracterização do Programa do Jô no momento da entrevista com Dilma também parece ter tido alguma influência na promessa que o gênero faz aos espectadores: o sistema de expectativas prescrito pelo *talk show* falhou, uma vez que apenas o horário, a figura de Jô Soares e uma vinheta de abertura existiam para sustentá-lo. Um grupo de espectadores certamente esperava de Jô Soares



uma postura diferente da que ele adota na apresentação do programa em outras ocasiões, e é possível que isso se dê (ou ao menos seja reforçado) pela ruptura entre essa edição e as outras do Programa do Jô, imposta pela ausência do cenário, do monólogo, da plateia e da banda.

É possível indicar ainda a forte personalização *do talk show* e a centralidade da figura de Jô Soares como responsáveis, ao menos em parte, pelo direcionamento das críticas não só à presidenta, mas também ao entrevistador. É atribuída à figura do apresentador de *talk show* uma liberdade intelectual e crítica, e portanto a responsabilidade sobre o entrevistado recai sobre ele. As ofensas pessoais e o discurso de ódio contra Jô Soares são também, de certa forma, um reconhecimento de seu papel centralizador no programa, e portanto uma imputação por contrariar a parte do público que se opõe ao governo.

## Referências

GOMES, I.; ARAÚJO, V. "Ai que infortúnio! Disputas de gênero em um produto da indústria pop". In: SÁ, S. P.; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (Orgs.). *Cultura pop*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015.

LERY, J. "(Não) é só uma piada: cinismo, ironia e entretenimento nos *talk shows* *The Noite* e *Agora é Tarde*". Belo Horizonte: PUC Minas, 2015. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Comunicação e Artes, Belo Horizonte, 2015.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SILVA, F. M. "A não-notícia, um produto do infotimento". *Revista Estudos em Jornalismo e Mídia*. Ano V, n. 1, jan.-jun. 2008, p. 99-108.

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

SILVA, F. M. "Marcos históricos do *talk show* no Brasil: uma análise dos programas Globo Gente e Jô Soares Onze e Meia". *Galáxia*, n. 25, jun. 2013, p. 123-134.

WILLIAMS, R. *Television*. London, New York: Routledge, 2003.

## Referências audiovisuais

DILMA ROUSSEFF. Programa do Jô. Rede Globo, 12 de junho de 2015. Disponível em: <http://globo.com/rede-globo/programa-do-jo/v/programa-do-jo-programa-de-sexta-feira-dia-12062015-na-integra/4250020/>. Acesso em: 04 jun. 2016.

MENINAS DO JÔ. Programa do Jô. Rede Globo, 17 junho de 2015. Disponível em: <http://globo.com/rede-globo/programa-do-jo/v/programa-do-jo-programa-de-quarta-feira-dia-17062015-na-integra/4260691/>. Acesso em: 04 jun. 2016.

MENINAS DO JÔ. Programa do Jô. Rede Globo, 24 de junho de 2015. Disponível em: <http://globo.com/rede-globo/programa-do-jo/v/programa-do-jo-programa-de-quarta-feira-dia-24062015-na-integra/4276766/>. Acesso em: 04 jun. 2016.

DANILO GENTILI. Entrevista Histórica com Dilma Rousseff parte 1. YouTube, 18 de junho de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xjTDHMLFpUw>. Acesso em: 04 jun. 2016.

submetido em: 20 jan. 2016 | aprovado em: 04 mai. 2016

# **A (in)visibilidade dos acontecimentos e a lógica do condomínio na sociedade brasileira contemporânea<sup>1</sup>**

## **(In)visibility of events and the condo logic in contemporary Brazilian society**

*Paula Guimarães Simões<sup>2</sup>*

---

1 Uma primeira versão do artigo foi apresentada no seminário Polarizações, promovido pelo Grupo de Pesquisa Mídia e Narrativa, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), em Belo Horizonte (03-05/11/2015).

2 Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG. Doutora em Comunicação Social pela mesma instituição. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade. E-mail: [paulaguimaraessimoes@yahoo.com.br](mailto:paulaguimaraessimoes@yahoo.com.br).

**Resumo**

O objetivo deste texto é refletir sobre o cenário de polarizações que marca o contexto brasileiro a partir do cruzamento entre dois acontecimentos ocorridos em agosto de 2015: a chacina que vitimou 18 pessoas em Osasco e Barueri, no dia 13, e as manifestações contra o governo Dilma, no dia 16. A associação entre os dois acontecimentos trouxe à tona algumas polarizações que constituem a cena pública contemporânea: entre os pró e os contra o governo do PT, entre centro e periferia, entre ricos e pobres. A análise revela traços da "lógica do condomínio" (DUNKER, 2015) que caracteriza nossa sociedade: uma forma de vida marcada pela segregação, em que "muros" impedem o diálogo e a compreensão entre os diferentes – o que é central na construção de uma sociedade democrática.

**Palavras-chave**

Morte, acontecimento, polarizações, lógica do condomínio.

**Abstract**

This paper aims at discussing the polarizations scenario which marks the Brazilian context from the crossing between two events that occurred in August 2015: the slaughter that killed 18 people in Osasco and Barueri (São Paulo), on the 13<sup>th</sup>, and the manifestations against Dilma Rousseff government, on the 16<sup>th</sup>. The association between both events brought some polarizations which constitute the contemporary public scene: between pro and anti-government people, between center and periphery, between rich and poor people. The analysis reveals features of a kind of “condo logic” (DUNKER, 2015) that characterize our society: a life form marked by segregation, in which “walls” prevent the dialogue and the comprehension between different people – what is central in the building of a democratic society.

**Keywords**

Death, event, polarizations, condo logic.

## Introdução

A temática discutida no presente texto parte da pesquisa “Da morte à biografia: acontecimentos, celebridades e vida social”<sup>3</sup>. Nela, analisamos a morte de figuras públicas como o político Eduardo Campos, o líder sul-africano Nelson Mandela, o jogador de futebol Sócrates, além dos atores Robin Williams, José Wilker e Walmor Chagas. De modo geral, o que percebemos ao analisar a morte de tais personalidades?

Em primeiro lugar, tais mortes de figuras públicas se configuram como um acontecimento que recebe ampla visibilidade midiática (com diferentes dimensões em cada caso). Em segundo, como outros acontecimentos, tais mortes têm um “poder hermenêutico” (QUÉRÉ, 2005), ou seja, podem revelar traços do contexto em que se inscrevem ou iluminar certos campos problemáticos (a morte de Robin Williams, por exemplo, trouxe à tona a questão da depressão e do suicídio, enquanto a de Sócrates problematizou o alcoolismo). Em segundo lugar, elas afetam as pessoas de diferentes maneiras, dependendo: a) do tipo de morte (um suicídio, um desastre de avião ou uma morte por idade, que segue o curso natural da vida, afetam diferentemente os sujeitos); b) da biografia do morto (sua trajetória profissional e pessoal, bem como os valores agregados à sua imagem, sensibiliza o público diante desse acontecimento derradeiro de uma vida).

Ao investigar essas mortes, começamos a refletir sobre outras que não recebem o mesmo tratamento pela mídia e, muitas vezes, não sensibilizam tanto a sociedade: a dos anônimos. Quando a morte destes pode ganhar o espaço de visibilidade pública? Segundo Antunes, é quando “a morte aparece pelo aspecto do trágico, das tragédias pessoais. É quando a morte de pessoas comuns adquire alguma visibilidade pública” (ANTUNES, 2012, p. 62). Ou, podemos acrescentar, quando se trata de um crime que envolve uma figura de destaque, como ocorreu no assassinato de Eliza Samúdio e o envolvimento do então goleiro do Flamengo, Bruno Fernandes – acontecimento analisado em um dos recortes da pesquisa<sup>4</sup>. Ou, ainda, quando são muitos os envolvidos em uma tragédia (como um desastre aéreo, um acidente com muitas vítimas). Como destaca Antunes, “os números são uma poderosa maneira de reportar a morte” (2012, p. 58). De modo geral, as mortes dos anônimos são noticiadas e logo caem no esquecimento, suplantadas por outras notícias diariamente (o caso Eliza Samúdio é uma exceção nesse contexto).

É para esse tipo de morte – dos anônimos – que gostaríamos de voltar nosso olhar nesta reflexão e, mais especificamente, para um acontecimento que

<sup>3</sup> Agradeço o apoio do CNPq, da FAPEMIG e da PRPq/UFMG ao desenvolvimento desta pesquisa.

<sup>4</sup> Monografia desenvolvida pela bolsista de iniciação científica Laura Lima.



chamou nossa atenção ao pensar sobre a relação entre a morte de célebres e anônimos, no contexto brasileiro contemporâneo: a chacina ocorrida no dia 13 de agosto de 2015 que vitimou 19 pessoas em Osasco e Barueri. Discutiremos esse acontecimento e algumas de suas repercussões que o conectaram a outro acontecimento no mesmo mês: as manifestações contra o governo Dilma, no dia 16. O objetivo é apreender o “poder de revelação desse acontecimento”, como sugere Hannah Arendt, pois ele pode revelar uma “inesgotável paisagem de ações, sofrimentos e novas possibilidades” (ARENDR, 2008, p. 343). Nesse sentido, buscamos compreender o que ele pode elucidar da sociedade em que vivemos – e das polarizações que a constituem no contexto contemporâneo.

Assim, o texto está dividido em duas partes: na primeira, apresentamos sucintamente os dois acontecimentos e apreendemos alguns de seus cruzamentos em três espaços: 1) um texto da jornalista e escritora Eliane Brum; 2) um relato do fotojornalista Matheus José Maria; 3) uma charge da cartunista Laerte. Certamente, os acontecimentos se cruzaram em outros textos disponíveis, e o recorte assim construído apresenta limitações. Entretanto, acreditamos que eles ajudam a refletir sobre o cruzamento entre os dois acontecimentos aqui em análise e as polarizações, que são o tema deste artigo. Na segunda parte, para concluir, apontamos dois eixos configuradores desse contexto brasileiro contemporâneo que podem ser apreendidos a partir do material analisado.

### ***A chacina: o que aconteceu?***

Era noite de quinta-feira, 20h30. A chacina começou com dez pessoas baleadas por indivíduos encapuzados em um bar em Osasco. Outros tiros seriam dados em diferentes lugares da região, dirigidos a homens, mulheres e até crianças. A 19ª vítima fatal dessa chacina foi contabilizada no fim do mês de agosto: uma menina de 15 anos, que não resistiu a uma infecção abdominal resultante dos ferimentos (ALESSI, 27/08/2015). As investigações não foram concluídas, mas apontam que a chacina seria uma retaliação de policiais militares em virtude da morte de um colega dias antes na mesma região.

### ***As manifestações na Avenida Paulista***

No domingo, 16 de agosto, milhares de pessoas foram para a Avenida Paulista, em São Paulo, protestar contra o Partido dos Trabalhadores (PT) e o governo Dilma Rousseff. Segundo o Datafolha, foi 135 mil o número de manifestantes que reivindicavam a queda da presidenta eleita (CARTA CAPITAL, s./d.). O ato deu sequência a outros protestos que aconteceram não apenas em São Paulo, mas em outras cidades do Brasil, e que haviam começado a surgir desde março de 2015.

### **Como esses acontecimentos se cruzaram?**

Uma chacina. Uma manifestação contra o governo. Como dois acontecimentos tão distintos se cruzaram e como eles podem iluminar esse cenário de polarizações que vem marcando nossa sociedade? Talvez eles tenham se entrelaçado em outros discursos, mas vou me limitar aqui a três espaços que nos ajudam a refletir sobre a questão das polarizações.

#### **Texto de Eliane Brum**

Em um instigante texto sobre a chacina, a escritora e jornalista Eliane Brum questiona em seu título: “Quando a periferia será o lugar certo na hora certa?”. Brum relata que o comentário “Estava no lugar errado e na hora errada” foi o mais frequente dos familiares dos mortos e feridos na maior chacina ocorrida em São Paulo em 2015. Ela lembra que essa “expressão dá conta de uma máxima: ‘na periferia há preto ladrão, branco ladrão e aquele que está no lugar errado e na hora errada’. A frase também culpa, ainda que indiretamente, aquele que morre”. Assim, para escapar do que seria o “lugar errado, na hora errada”, as pessoas da periferia se trancam em casa. “Cada vez mais acuados, aqueles que não querem morrer se resignam a desistir do espaço público”, escreve a jornalista.

É a vida dos escravos, sonhada por seus senhores: de casa pro ônibus lotado, do ônibus lotado pro trabalho, do trabalho pro ônibus lotado, do ônibus lotado pra casa. Gente pobre não precisa de lazer ou o lazer é ver TV em casa, preferencialmente programas em que apresentadores, alguns deles com ambições eleitorais, criminalizam pobres e ofertam a imagem de seus corpos no altar midiático. Quem frequenta bar, sabe que pode morrer, é este o recado. Como na noite de 13 de agosto, como em tantas outras noites. Ser encurralado por homens encapuzados e executado a tiros nunca é a possibilidade no lugar certo e na hora certa (BRUM, 19/08/2015).

No texto de Eliane Brum, apreendemos um dos traços dessa forma de vida que Christian Dunker (2015) nomeia como a “lógica do condomínio” na sociedade brasileira. Em seu recente livro *Mal-estar, sofrimento e sintoma*, o autor usa essa metáfora do condomínio para pensar a segregação entre muros que se constrói a partir do encolhimento do espaço público e que busca afastar o risco e a indeterminação de uma sociedade marcada pela hiperindividualização. No condomínio da periferia, assim, os muros encerram aqueles que não querem estar “no lugar errado, na hora errada”.

Oposto a esse “condomínio” da periferia, podemos situar um outro que se constrói em absoluto contraste: formado por aqueles que ignoram o que se passa no condomínio ao lado ou que, mesmo que tomem conhecimento da violência de uma chacina como essa, aparentam não se importar com a tragédia. Membros desse outro grupo podem ser identificados entre os manifestantes daquele 16 de agosto, na Avenida Paulista, como relata Eliane Brum:

Na larga Paulista, a avenida-símbolo da pujança de São Paulo, ocupada por cerca de 135.000 manifestantes, a maioria deles homens, autodeclarados brancos e com curso superior, segundo pesquisa do Datafolha, era como se nada tivesse acontecido do outro lado do rio, as pontes dinamitadas também por mais esse gesto. Era como se não existissem 18 corpos furados à bala e chorados por dezenas nos cemitérios das periferias da Grande São Paulo (BRUM, 19/08/2015).

Indiferentes à tragédia de poucos dias antes, milhares de pessoas se vestiram de verde e amarelo para protestar contra a corrupção, o PT e o governo de Dilma Rousseff. Ao lado de policiais militares, tiraram *selfies* que nada diziam do provável envolvimento de policiais na chacina ignorada naquela manifestação. Como destaca Brum:

As pessoas “de bem” que se manifestavam pelo impeachment da presidente Dilma Rousseff reeditavam sua admiração e confiança em uma das polícias que mais mata no mundo. Apertavam a mão de policiais, davam parabéns pelo bom trabalho. Depois, tiravam *selfies*. Abraçadas aos PMs, fazendo sinal de positivo (BRUM, 19/08/2015).

O relato de Eliane Brum e a aproximação entre os dois acontecimentos – a chacina e a manifestação – nos fazem lembrar uma pergunta colocada por Hans Joas (2012) em sua genealogia dos direitos humanos: como e quando uma instituição (como a escravidão, na reflexão do autor) pode se tornar objeto de nossa indignação moral? A chacina não sensibilizou a sociedade a ponto de indignar amplamente as pessoas e impulsionar grandes protestos contra a violência na periferia ou a violência dos policiais. Inscrevendo-se nesse campo problemático da

violência, esse acontecimento revela o *estado de terror* que reina nas periferias de São Paulo e outras capitais do país, como destaca Brum: "O 13 de agosto prova, mais uma vez, que as periferias paulistas vivem sob estado de terror, provocado por uma guerra não declarada. Nela, tombam os mais pobres, a maioria deles negros" (BRUM, 19/08/2015).

### **No relato do fotógrafo Matheus José Maria**

O segundo espaço em que pudemos perceber o cruzamento entre os dois acontecimentos é um relato escrito pelo fotógrafo Matheus José Maria, em 17 de agosto de 2015, que narra esse entrecruzamento na própria manifestação da Avenida Paulista. De acordo com o texto, um grupo formado por membros dos Jornalistas Livres realizou um protesto contra a violência na periferia ocorrida no mesmo fim de semana: uma atriz, ensanguentada de *ketchup*, encenava a própria morte enquanto outra atriz chorava em prantos sobre seu corpo.

Diante da cena, o que os manifestantes fizeram? Alguém usou tinta verde e amarela para escrever em sua testa (e, possivelmente, para fazer contraste com todo o vermelho que sujava suas roupas); outro manifestante atirou tintas em sua direção; outro, ainda, colou um adesivo em sua testa. A atriz, relata o fotógrafo, "como uma boa morta, não se mexia, não reclamava, apenas ficava ali inerte, cumprindo o seu papel e jogando na cara deles uma realidade que praticamente todos ali faziam questão de ignorar". No fim da intervenção, a atriz se levantou e parecia ignorar os gritos de bandida, vagabunda, ladrão (sic), segundo o mesmo relato.

Matheus José Maria tentou conversar com esses manifestantes e nos chama a atenção, sobretudo, o posicionamento da senhora das tintas. Conforme o fotógrafo,

A dama da paulista disse que fez isso porque era uma provocação dos petistas, quando retruquei dizendo que aquele ato não tinha relação com o PT e era uma crítica aos assassinatos do final de semana. Com toda a educação do mundo (e arrogância de um burguês no sentido literal da palavra) ela me disse que "Ali não era lugar pra fazer isso. Se quisessem protestar que fossem fazer isso lá em Osasco e não ali na Paulista". Com um profundo pesar (pelo tipo de ser humano que ela era) perguntei se a violência na periferia não era uma pauta que merecia ser levada às ruas, mas ela disse que "não, coisa da periferia tem que ser resolvida na periferia" e após proferir essa frase abundante em bondade, democracia e justiça (vale lembrar que virava e mexia se ouvia nos trio elétricos alguém dizendo que eles não estavam lá por se preocuparem com seus próprios umbigos,

mas sim por querer o melhor para o país todo. Aham... senta lá Cláudia!) ela encerrou o assunto dizendo "Você não concorda comigo e eu não concordo com você, então não tem porque conversarmos". Não sei se só para mim isso soou como você está comigo ou está contra mim (MARIA, 17/08/2015).

É um posicionamento de uma manifestante entre os milhares que foram às ruas naquele domingo de agosto, narrado por um jornalista, entre os muitos que lá também estiveram. Sem pretensão de generalizações, acreditamos que é possível apreender nesse relato de Matheus José Maria alguns elementos configuradores desse cenário de polarizações que estamos discutindo aqui (e da lógica do condomínio apontada anteriormente).

O protesto realizado pelos Jornalistas Livres não conseguiu sensibilizar aquelas pessoas, não impulsionou a indignação delas diante das mortes em Osasco e Barueri, diante da violência na periferia contra a qual a intervenção protestava. Ao contrário, o protesto parece ter impulsionado outra indignação: contra a invasão daquele espaço (a Paulista) pela periferia ou por pessoas que falavam em nome dela; contra a ocupação daquela manifestação por outras vozes que não estavam ali para levantar as mesmas pautas: o lugar da periferia é na periferia. Além disso, o relato exhibe a dificuldade ou mesmo a impossibilidade do diálogo entre os que pensam de forma diferente – ou os membros de "condomínios" distintos. Isso é muito evidente na fala da senhora da Paulista: "Você não concorda comigo e eu não concordo com você, então não tem por que conversarmos".

### ***Na charge de Laerte<sup>5</sup>***

Um terceiro e último espaço em que esses dois acontecimentos se cruzaram que gostaríamos de destacar aqui é uma charge de Laerte, publicada pela *Folha de S. Paulo* no dia 18 de agosto. Nela, a cartunista associa os dois acontecimentos, a chacina e as manifestações da Paulista, em que diferentes indivíduos tiraram *selfies* com os policiais: dois manifestantes estampando camisetas "Fora Dilma" abraçam-se a sujeitos encapuzados e armados saindo de uma porta em que o sangue jorra pelo chão.

Segundo a *ombudsman* da Folha, Vera Guimarães Martins, "nestes tempos beligerantes" em que vivemos, nenhuma charge "havia provocado até agora tanta reação" (MARTINS, 23/08/2015) como esta. A charge gerou uma versão modificada em que manifestantes pró-PT seriam coniventes com a corrupção.

<sup>5</sup> Publicada na Folha de S.Paulo, no caderno Opinião, em 18 de agosto de 2015.

Na charge e na contra-charge, percebemos a oposição que vem marcando o cenário político desde as eleições entre os pró e os contra Dilma e o governo do PT. Em cartas de leitores reproduzidas pela própria *ombudsman* e publicadas no Painel do Leitor, sujeitos manifestam sua indignação com a articulação realizada por Laerte na charge:

A charge de Laerte ("Opinião", 18/8) é execrável, de extremo mau gosto. O cartunista demonstra que já condenou a PM pela chacina, antes mesmo da investigação concluída, e que generalizou, ao sugerir que todo policial militar é criminoso. Além disso, insinua que os manifestantes anti-PT, cansados de sofrer com as monstruosidades políticas, econômicas e administrativas do atual (des)governo, são a favor da chacina. Deplorável! Leonardo Basilio Lourenço, historiador (São Bernardo do Campo, SP)

Registro a minha repulsa à charge de Laerte, que há muito cruzou a fronteira entre o humor crítico e a mais vulgar militância.

Alexandre A. Rocha (Brasília, DF)

Qual foi a intenção de Laerte? Associar protestos legítimos contra a corrupção e a incompetência do governo do PT a crimes? Crimes são fatos contra os quais a maioria significativa da população se manifesta neste momento de "Fora, Dilma", desde o estelionato eleitoral, destruição das condições de desenvolvimento econômico e social até a institucionalização da corrupção.

Marco Milani, professor universitário (São Paulo, SP)

O que esperar de alguém que, como cartunista já foi bom, mas no domingo (16) vai ao churrasquinho da CUT em frente ao Instituto Lula e na terça (18) publica aquela charge infeliz, tentando ligar os manifestantes de domingo com a tragédia de Osasco e Barueri? Senhor Laerte, peça desculpas às famílias das vítimas. Não politize a desgraça.

Hélio Araújo Cardoso (São Carlos, SP)

Houve, porém, duas manifestações selecionadas para publicação pelo jornal que destoaram da indignação mostrada anteriormente:

Excelente a charge de Laerte. Mostra a alienação de grupos que se apresentam nas passeatas como defensores de um Brasil com menos corrupção, focando, para isso, quase exclusivamente o "Fora, Dilma" e o "Fora, PT".

Maria Elvira Nóbrega Zelante (Marília, SP)

Creio que a charge do Laerte ("Opinião", 18/8) chame a atenção para o fato de que, para os paulistanos, todos os problemas se concentram na esfera federal. Não há uma só queixa contra o governo do Estado. Mesmo diante da crise na segurança pública, casos de corrupção etc.

Carlos Alberto dos Santos (São Paulo, SP).

Na charge, na contra-charge e nessa breve repercussão lembrada aqui, podemos ver claramente a polarização que vem marcando o contexto brasileiro contemporâneo entre aqueles que reconhecem o governo legitimamente eleito de Dilma, por um lado, e aqueles que veem tal governo como o institucionalizador da corrupção, por outro. Nesse pequeno universo de discursos, chama a atenção que a própria chacina e a violência que a gerou quase desapareçam. A indignação tem seu objeto aqui na charge, na militância política de Laerte e no governo de Dilma; a polícia militar e suas ações não se configuram como tal. É curioso notar que há uma reivindicação de que a PM não seja condenada pela chacina antes de a investigação ser concluída – mas o mesmo argumento não vale para a destituição de Dilma de seu mandato.

### **Como compreender?**

Nossa reflexão foi iniciada aqui com uma tentativa de compreender o cruzamento entre dois acontecimentos marcantes no cenário brasileiro contemporâneo, sem qualquer pretensão de chegar a generalizações ou esgotar os sentidos que tais fenômenos poderiam indicar. Ao revisitar três espaços em que a chacina e a manifestação contra o governo foram associadas, procuramos evidenciar alguns traços da sociedade brasileira que podem ser percebidos a partir dos discursos explorados nessa breve análise. Nesse sentido, para concluir, procuramos apontar dois eixos configuradores de nosso contexto que dizem do "poder de revelação", conforme Arendt, ou do "poder hermenêutico" (QUÉRÉ, 2005) desses acontecimentos.



Em primeiro lugar, esses acontecimentos e seus cruzamentos evidenciam a “lógica do condomínio” que constitui a sociedade brasileira contemporânea, conforme a reflexão do psicanalista Christian Dunker (2015). Como explicitado anteriormente, trata-se de uma forma de vida construída a partir da segregação entre grupos que se isolam entre muros: a ideia do “cada um no seu quadrado”. É uma forma de vida marcada pela individualização excessiva, em que cada grupo (ou cada indivíduo dentro dele) se preocupa com seu próprio universo, insensível e/ou indiferente ao condomínio ao lado.

Percebemos essa lógica na segregação entre a periferia e o centro marcada em posicionamentos como o da senhora das tintas durante a manifestação na avenida Paulista, em São Paulo, que reitera a marcação desses espaços: “coisa da periferia tem que ser resolvida na periferia”. É uma lógica que evidencia um traço constituidor da sociedade brasileira, apesar dos inúmeros avanços conquistados nos últimos anos: a desigualdade social. Como destacam Lilia Schwarcz e Heloisa Starling no recente *Brasil: uma biografia*, apesar do crescimento espantoso que faz com que o país se comporte como a sétima potência mundial, ele “segue sendo campeão em desigualdade social e pratica um racismo silencioso mas igualmente perverso” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 14).

A mesma lógica do isolamento de grupos pode ser percebida na polarização entre os pró e os contra o governo do PT. Como explica Dunker em sua análise dessas polarizações, conforme entrevista concedida à Folha de S. Paulo em 21 de março de 2015, “As partes envolvidas traduzem o conflito em termos de dois condomínios – o vermelho e o azul, sem entender que existe um espaço em comum chamado Brasil” (DUNKER apud LUCENA, 21/03/2015). O próprio sentido do “comum” parece se esvaziar aos poucos, quando vemos em que direção a indignação dos sujeitos avança.

Em segundo lugar, chama a atenção a impossibilidade do diálogo entre sujeitos pertencentes a “condomínios” distintos: periferia e centro, pobres e ricos, pró e contra governo. Tal impossibilidade pode ser apreendida na indiferença de muitos diante da tragédia de Osasco e Barueri: como se o que acontece na periferia não tivesse lugar fora dela, nem mesmo as vozes que falam em nome dela. Isso pode ser apreendido, ainda, em frases como a da mesma senhora da Paulista: “Você não concorda comigo e eu não concordo com você, então não tem porque conversarmos”. Ao mesmo tempo em que há uma valorização da liberdade de falar e de se expressar (em um protesto pacífico e democrático, como reivindicaram muitos manifestantes naquele 16 de agosto de 2015), há uma indisposição na escuta aos posicionamentos dos outros – o que dificulta a própria construção de uma sociedade democrática.

Como bem evidencia Mendonça (2013), ao retomar contribuições de pensadores pragmatistas como J. Dewey e G. H. Mead, a democracia se constrói na garantia do exercício desse duplo direito: de falar e de ser ouvido. É o diálogo – ou a discussão pública em torno de questões que dizem respeito ao bem comum – o grande alicerce na construção de uma sociedade democrática. Nesse sentido, a violência na periferia, o papel e as ações da PM, bem como a segregação de espaços e grupos em nossa sociedade devem ser alçados ao centro do debate para que os problemas públicos possam ser tematizados, discutidos e amplamente enfrentados.

## Referências

- ALESSI, G. "Adolescente de 15 anos é a 19ª vítima fatal da chacina de Osasco". *El País*. 27 de agosto de 2015. Disponível em: [http://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/27/politica/1440693639\\_365701.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/27/politica/1440693639_365701.html). Acesso em: 30 mai. 2016.
- ANTUNES, E. "Noticias depois da morte: visibilidades e ausências no jornalismo". In: MAROCCO, B.; BERGE, C.; HENN, R. (Org.). *Jornalismo e acontecimento diante da morte volume 3*. 1ª ed. Florianópolis: Insular, 2012, pp. 49-69.
- ARENDDT, H. "Compreensão e Política". In: *Compreender: formação, exílio e totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- BRUM, E. "Quando a periferia será o lugar certo, na hora certa?". *El País*. de agosto de 2015. Disponível em: [http://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/17/opinion/1439819813\\_934995.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/17/opinion/1439819813_934995.html). Acesso em: 30 mai. 2016.
- CARTA CAPITAL. "Manifestações no dia 16/8". *Carta Capital*. s./d. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/manifestacoes-no-dia-16-8>>. Acesso em: 30 mai. 2016.
- DUNKER, C. *Mal-estar, sofrimento e sintoma*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- JOAS, H. *A sacralidade da pessoa: nova genealogia dos direitos humanos*. São Paulo: UNESP, 2012.
- LUCENA, E. "'Lógica de condomínio' traz cisão ao país, diz psicanalista". *Folha de S. Paulo*. 21 mar. 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/03/1605857-logica-de-condominio-traz-cisao-ao-pais-diz-psicanalista.shtml>. Acesso em: 30 mai. 2016.
- MARIA, M. J. "O dia em que me tornaram petista". *Medium*. 17/08/2015. Disponível em: <https://medium.com/@matheusjosemaria/o-dia-em-que-me-tornaram-petista-e5faa2b4e91#.sw78zbi74>. Acesso em: 30 mai. 2016.
- MARTINS, V. G. "A vida em preto e branco". *Folha de S. Paulo*, 23 de agosto de 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/veraguimaraesmartins/2015/08/1672317-a-vida-em-preto-e-branco.shtml>. Acesso em: 30 mai. 2016.
- MENDONÇA, R. F. "A liberdade de expressão em uma chave não dualista: as contribuições de John Dewey". In: LIMA, V.; GUIMARÃES, J. (org.). *Liberdade de expressão: as várias faces de um desafio*. São Paulo: Paulus, 2013, v. 1, p. 41-63.

QUÉRÉ, L. "Entre o facto e o sentido: a dualidade do acontecimento". *Trajectos. Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, n. 6. Lisboa, 2005, p. 59-75.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

submetido em: 14 mar. 2016 | aprovado em: 04 mai. 2016

## **Estética e informação em um vídeo de violência policial na periferia<sup>1</sup>**

## **Aesthetics and information on a video of police violence in the suburbs**

*Felipe Polydoro<sup>2</sup>*

---

1 A primeira versão deste texto foi apresentada no seminário Polarizações, promovido pelo Grupo de Pesquisa Mídia e Narrativa, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), em Belo Horizonte, de 3-5 de novembro de 2015

2 Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP. E-mail: [felipepolydoro@gmail.com](mailto:felipepolydoro@gmail.com).

### Resumo

Neste artigo, analisamos detidamente um vídeo amador que documenta um episódio de violência policial em uma favela carioca, um entre tantos exemplos de registros amadores contemporâneos a revelar casos de abusos policiais nas periferias brasileiras. Este tem como traço singular o fato de que a vítima é o próprio cinegrafista. Nesta análise, tomamos como base um modo de observação exposto por Didi-Huberman (2012), que interliga aspectos documentais e estéticos na análise de imagens captadas em condições extremas, numa aproximação que enfatiza seu estatuto de acontecimento.

### Palavras-chave

Vídeo amador, política das imagens, análise da imagem.

**Abstract**

In this paper, we analyze an amateur video that records a case of police violence in a slum [“favela”] located in Rio de Janeiro. It’s one of many examples of contemporary amateur recordings that reveal abuses committed by policemen in Brazilian suburbs. This one has one singular detail: the victim of the violence is the cameraman. We use a method of analysis developed by Didi-Huberman (2012), which connects aesthetics and documentary aspects to observe images shot in extreme conditions, an approach that emphasizes its status of event.

**Keywords**

Amateur video, politics of image, image analysis.



Quatro rapazes conversam em clima descontraído. Um deles registra a brincadeira na câmera de celular. É noite, está escuro, vê-se aquilo que o *flash* da câmera ilumina: os corpos dos garotos saturados pela luz, um aparece de cada vez, todos próximos da câmera. Estão na rua, mas quase não se enxerga o fundo. Pontos de iluminação pública dão alguma profundidade ao campo. A câmera não se limita a documentar a diversão. Ao criar uma cena, o dispositivo também medeia e agencia a brincadeira. É ciente da câmera, mas sem olhar para ela, que um dos garotos conta uma piada para os outros dois situados fora de campo. Solicita ao operador que os enquadre. O que ele faz é desempenhar uma singela encenação para a tela. O cinegrafista aproxima a câmera de um, de outro, quase encosta a lente no garoto que conta a piada, toca seu pescoço com a mão (esta é uma das duas vezes em que algum fragmento do corpo do operador aparecerá na tela; mais adiante, veremos um vislumbre do pé). Os rapazes são negros e o cenário sugere que a cena desenrola-se numa periferia. Na verdade, dificilmente algum espectador irá assistir a este vídeo<sup>3</sup> sem saber que se passa na favela da Palmeirinha, no Rio de Janeiro, e que o cinegrafista adolescente, Alan de Souza Lima, será baleado e morto durante a filmagem. Estas informações constam no título da página que exibe o vídeo no YouTube e também o acompanham uma vez compartilhado em redes sociais como Facebook ou Twitter.

Trata-se de um entre tantos exemplos de registros amadores contemporâneos a revelar casos de violência policial nas periferias brasileiras, episódios que só ganham visibilidade nas mídias na medida em que são documentados na forma de vídeo e distribuídos nos meios digitais. São imagens da alçada de não-profissionais a enfrentar a anestesia da mídia tradicional (CAPRIGLIONE, 2015) diante dos abusos contra populações de periferia. “A invisibilidade da realidade da periferia é parte do mecanismo que permite a supressão de direitos. Só reivindica direitos quem é visível no campo do debate democrático” (CAPRIGLIONE, 2015, p. 57).

Dessa forma, conseguem adentrar o espaço público e incitam um debate invariavelmente polarizado entre apoiadores da polícia e defensores de direitos humanos. Além disso, esses flagrantes audiovisuais que evidenciam abusos por parte de policiais têm a capacidade de interferir no desfecho de casos específicos, sobretudo quando há a tentativa de forjar tiroteios ou “plantar” armas nas vítimas. No flagrante da Favela da Palmeirinha, os rapazes foram acusados de trocar tiros com a polícia. Um deles foi preso. O vídeo mostra que, no instante dos disparos, os rapazes apenas conversavam entre si. Esta conversa amistosa é interrompida e atravessada por tiros que irrompem abruptamente. Não vemos os policiais chegando, nem as armas no momento dos disparos.

<sup>3</sup> Uma versão do vídeo está disponível neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=Mm5E0zuZemE>. Acesso em 18 mar. 2016.

Ouvimos os tiros, mas, em termos visuais, percebemos, na imagem, apenas os efeitos dos tiros que atingem o rapaz que segura o celular-câmera. O aparelho desaba e a câmera segue ligada, estática, por mais sete minutos e meio, quando grava sobretudo o som das ocorrências situadas fora de campo. Embora não dê a ver diretamente os fatos registrados, o vídeo revelou o suficiente para provar a inocência dos rapazes e desencadear um processo contra os policiais envolvidos – processo ainda sem um desfecho.

Neste artigo, produzimos uma análise deste vídeo de evidência cujas ocorrências trágicas não estão transparecidas na dimensão visível. Tomando como base o modo de observação exposto por Didi-Huberman no livro *Imagens apesar de tudo* (2012), interligamos os aspectos documentais aos estéticos, de maneira a tirar todas as consequências de se abordar imagens captadas em condições extremas, numa abordagem que enfatiza seu estatuto de acontecimento.

### **Uma imagem atravessada pelo acontecimento**

Começamos analisando a imagem mais demoradamente. Embora fruto de uma única tomada, este longo plano parece dotado de montagem: temos pelo menos três momentos distintos separados por modificações substanciais na imagem; uma montagem interna. Na primeira parte, com duração de 1min14seg, é quando efetivamente vemos as ações desempenhadas pelo corpos e objetos filmados. Aqui os quatro rapazes brincam em posições relativamente fixas. A amplitude da cena está delimitada pelos corpos – um deles à direita, os outros dois à esquerda do operador. Este permanece fixo, apenas a câmera se mexe.

A câmera se desloca sobretudo em duas direções: lateralmente, variando o rapaz enquadrado e estabelecendo algo como uma linha de diálogo; e na profundidade, aproximando-se e afastando-se de cada um deles (por vezes, quase os toca). Traz a instabilidade típica do registro audiovisual amador com a câmera na mão, um movimento que pode ser definido como a síntese da ação estratégica da filmagem com o balançar espontâneo da mão, braço e corpo. Este trecho é todo proximidade. Aliás, o vídeo como um todo caracteriza-se por uma imagem de feição bidimensional e por um encaixotamento claustrofóbico, efeito agravado pela materialidade pixelada e pelas duas faixas escuras verticais que emolduram a imagem, como é típico na reprodução de vídeos de celular. Impossível não pensar na correspondência entre a organização espacial interna a esse objeto audiovisual e a “arquitetura” da favela.

Os planos variam entre primeiro plano e plano americano. No entanto, mesmo quando a câmera distancia-se ligeiramente dos rapazes, o reflexo da luminosidade acentuada do *flash* em contraste com o fundo escuro elimina a profundidade.

Há recorrência de um movimento de câmera em direção aos rapazes, como se esta fosse atingi-los. A câmara é um personagem e um agente: não se trata de um olho situado a certa distância que contempla e registra a cena, a descrever uma ocorrência tal como vê. Agencia os diálogos, faz falar, intervém, realiza uma mediação. Está posicionada – literalmente – em meio à conversa.

Ao mesmo tempo em que agencia o clima amistoso, a câmera impõe-se de modo agressivo: a luz forte satura os corpos e incomoda o olho; uma vez enquadrados, a primeira reação de cada rapaz é tapar o rosto. A relação com o espaço aqui é de um certo aprisionamento, apesar da câmera solta. Todo o tempo, o enquadramento capta apenas um pedaço da ação: os personagens estão sempre dirigindo a voz e o olhar para alguém fora de campo; ouvimos permanentemente falas e ruídos sem enxergar a fonte.

Quando a câmera se desloca para fora do espaço descrito acima é como se houvesse um corte na montagem interna e se iniciasse um novo plano, o segundo momento do vídeo, curtíssimo mas fundamental: é aqui que se impõe o choque e a ruptura. São poucos segundos de abstração visual e marcações sonoras que indicam movimento. Pontos luminosos desenham riscos na tela, na forma de raios. São os dados sonoros que permitem distinguir o que ocorre: o barulho dos passos e do vento chocando-se contra o gravador, combinado com o sobe e desce no enquadramento e os raios de luzes, anunciam que o rapaz está correndo.

Instantes depois dos estampidos, essa sucessão abstrata de luzes é interrompida e vemos com nitidez um pedaço da bicicleta na imagem. Imediatamente depois disso, indicando o fim do movimento da queda (e só então pode-se atestar que o movimento de cores e luzes registrava a queda do operador), percebemos um punhado de terra ser lançado contra a câmera – um punhado de terra vindo do chão, efeito da bicicleta pesada estatelando-se. Logo em seguida ao choque, a imagem obscurece – o *flash* parece apagar por um momento. Vemos uma silhueta da imagem que virá a seguir. O *flash* gradativamente restabelece-se e fixa-se, assim, o quadro imóvel que persistirá até o fim.

Já marcado por uma textura que remete ao tátil, por um efeito geral de proximidade física e ausência de profundidade – e uma disposição dos elementos que afunila o espaço, efeito agravado nos instantes de indefinição visual, dada a qualidade bidimensional da imagem abstrata – o vídeo registra, literalmente, um choque com a matéria do mundo. A matéria que se desprende do chão colide com a matéria do dispositivo, que deixa o rastro indicial de um impacto físico da câmera com a matéria sólida do chão, câmera aqui situada no interior do acontecimento, no sentido mais literal possível. Uma alusão às condições desta captação direta, nas quais o equipamento é tão atravessado por contingências e

causas da ordem do mundo, está tão à mercê de ações e de vontades externas à cena e ao conhecimento quanto os sujeitos que terminarão baleados. O celular – e o adolescente que o carrega – encontra-se envolto no acontecimento, entranhado fisicamente, e não sobra a distância espacial da visão. Fatos como a chegada dos policiais e os disparos permanecem fora de campo – e estavam, tudo indica, no exterior do campo de visão do adolescente que filmava. Ora, o efeito da câmera subjetiva é de coincidência entre imagem e olhar do operador, que se posiciona como um personagem.

A característica estrutural marcante deste vídeo é a ruptura e o desvio; o fluxo irrelevante do cotidiano interrompido por uma intervenção violenta alheia à vontade e até mesmo ao conhecimento do sujeito que filma. Há um fato a atravessar a filmagem em andamento; fato cujos pormenores não guardam qualquer relação com os propósitos da filmagem explicitados na própria imagem. Esse sentido de intrusão encontra-se potencializado pela primazia do som nesses instantes de ruptura. Os procedimentos em torno do ato de olhar admitem um certo controle (inclusive a possibilidade física de fechar os olhos) inexistente no ato de ouvir. Chion explicita essa diferença no caso da recepção de um produto audiovisual:

No cinema, o olhar é uma exploração, simultaneamente temporal e espacial, num dado a ver delimitado que se mantém no quadro de um ecrã. Ao passo que a escuta é uma exploração num dado a ouvir e até num imposto a ouvir muito menos delimitado em todos os aspectos, com contornos incertos e mutáveis. [...] Este imposto a ouvir é tal que, nele, dificilmente podemos excluir, selecionar e distinguir seja o que for. No som, há sempre qualquer coisa que nos submerge e nos surpreende façamos o que fizermos. [...] Na situação cultural atual, o som, mais facilmente do que a imagem, tem o poder de saturar e de curto-circuitar (CHION, 2008, p. 32-33).

*A imposição de um ouvir que nos submerge e nos surpreende e tem o poder de saturar e curto-circuitar a imagem:* isso soa como uma descrição precisa do vídeo que analisamos. Um segundo após a estabilização da imagem, ouvimos o som do cinegrafista atingido – o ponto mais pungente e desconcertante deste vídeo, o mais próximo da definição do efeito traumático, conforme Barthes (1990, p. 24): “o que interrompe a linguagem e bloqueia a significação”. Barthes se refere à fotografia jornalística – “incêndios, naufrágios, catástrofes, mortes violentas, tomadas ‘ao vivo’ [...] foto-choque [...] de que nada se tem a dizer” (p. 24) – circunstância na qual a suspensão de sentido decorre da visão de uma imagem que fixa um instante

de horror. Aqui, porém, não temos nem a predominância do sentido da visão – mas da audição – nem uma imagem fixa: mas um objeto audiovisual em movimento. O efeito traumático provocado pelo som só se concretiza uma vez percebido como resultado dos choques imediatamente anteriores: os tiros, o movimento de queda.

Ouve-se em seguida, um pouco mais distante do microfone, os lamentos do outro rapaz ferido. Este reza e formula frases com nexos e sentido. Uma vez que não há a exposição visual da violência – ferimentos, sangue – os únicos elementos a remeter mais diretamente ao corpo ferido são os sons agônicos dos rapazes. Mais adiante, ouvimos outros personagens referirem-se aos feridos, sobretudo ao adolescente morto.

Este trecho de lamentos simultâneos dura cerca de 40 segundos e, a partir do momento em que o vídeo completa dois minutos, não ouvimos mais Alan. Deste momento em diante – e o vídeo dura mais sete minutos e meio – deduz-se que o adolescente já morreu, embora o dispositivo permaneça ligado. Como o desfecho do jovem já vem informado no título do vídeo, neste instante, qualquer espectador está informado sobre a morte. Isto é: não se trata mais de uma câmera subjetiva do ponto de vista do cinegrafista. O dispositivo opera enquanto um ente autônomo. O celular, sua operação, suas imagens, sobrevivem. Aconteceu atrás da câmera algum tipo de passagem, que nas imagens está inscrita de duas formas: tanto os movimentos bruscos e abstratos que dominam o plano logo após os tiros quanto o quadro fixo com um fragmento de bicicleta indicam uma circunstância de captação na qual a filmagem deixa de ser operada pelo cinegrafista, no sentido estrito, e o dispositivo adquire autonomia (também no sentido estrito, ignorando por ora o traço autônomo da feitura de qualquer imagem técnica).

Há um núcleo aqui, o cerne deste corte abrupto, que dura dez segundos, desde o primeiro tiro até o momento em que a imagem se estabiliza novamente, com a bicicleta no chão, iluminada pelo *flash*. Localiza-se aqui essa passagem no estatuto da imagem: de um registro cotidiano insubstancial a um acontecimento dotado de relevância e singularidade. Alteração significativa também no nível da enunciação: do cinegrafista amador à câmera autônoma. A câmera do celular, este aparelho de uso pessoal, um dispositivo de subjetividade central na contemporaneidade.

O ponto de vista da câmera é o de alguém deitado, imóvel, muito próximo da bicicleta caída. Trata-se de um enquadramento incomum, estranho: o fragmento da roda da bicicleta está no topo, encostado em uma superfície sólida que parece ser o chão. A captação dá-se, tudo indica, de cabeça para baixo. O paradoxo: ainda que seja simples deduzir a autonomia do dispositivo a partir de determinado momento, persiste um efeito de câmera subjetiva. Continuamos sentindo a presença do operador atrás da câmera; um corpo baleado, imóvel, mas ainda

presente. E este registro audiovisual faz diversas alusões à presença deste corpo. Primeiro, ouvimos o horror de sua agonia. Depois, as falas captadas pelo microfone mencionam diversas vezes o “menino” caído. O “corpo” da bicicleta enquadrado em primeiríssimo plano é índice do evento traumático.

Nos cerca de sete minutos e meio restantes, terceira parte da montagem interna, os dados sonoros propiciam algo como a visualização mental da cena gravada. Os diversos sons ao fundo, sincrônicos, com variadas distâncias do microfone, produzem um efeito de tridimensionalidade. Curiosamente, a sensação de alargamento do espaço é maior na audição do que na visão; identificamos emissões vocais de variadas distâncias. Demanda um certo esforço a construção coerente das ocorrências exclusivamente por meio do som e, assim, a organização de uma narrativa que dá seguimento aos fatos anteriores. As falas são desencontradas, sobrepõem-se umas às outras. Por vezes, certos trechos são inaudíveis. De outra parte, há conversas que oferecem sentido e compreensão de alguns detalhes em torno das ocorrências chocantes.

A já mencionada fala do outro rapaz ferido, Chauan, continuará ao longo de todo o vídeo. Suas falas soam nítidas: ele está próximo do equipamento. Em um primeiro momento, Chauan reza. É uma oração cujo discurso dirige-se diretamente a Deus: ele pede ao Senhor que não o abandone, que perdoe seus pecados, que o ajude, pois é evangélico. Em certo momento, no meio da reza, ele chora. Pede ajuda a outro dos rapazes, Lobão. “Me ajuda, Lobão, por favor. Eu levei um tiro. Não me deixa morrer. Me ajuda, Lobão”. O amigo responde, lacônico, intimidado: “Calma, fica quietinho”. Chauan pede ajuda aos policiais, que na hora não respondem. Mais tarde o colocam no carro. Não é difícil identificar as falas dos policiais: soam seguras, frias e autoritárias. Na maior parte das vezes, são vozes de comando, no imperativo. Ouvimos algumas declarações esparsas referindo-se aos tiros contra os rapazes inocentes. Sobre isso, há três momentos-chave. Um pouco depois de a imagem se estabilizar, um policial pergunta para os rapazes: “Vocês correram por quê?”. O ferido responde: “A gente estava brincando, senhor”. Alguns minutos depois, num instante de sobreposição de vozes, ouve-se um morador lamentar que os rapazes “são trabalhadores”. Uma voz autoritária então o interpela: “Cidadão, ô cidadão, presta a atenção... Entraram no meio da troca de tiro aqui com a gente”.

Só aparece uma menção explícita ao adolescente morto depois dos seis minutos. Uma mulher grita: “Está morto este menino, gente?”. E depois: “Alguém conhece este menino?”. Outro morador responde: “Não é o filho do coisa?”. A mesma mulher: “Chama a mãe dele aqui, gente! Chama a mãe dele pelo menos”. Neste momento há muitas falas sobrepostas, além do ruído constante de um carro. Ouve-se o fragmento de uma frase do policial: “é desconhecido” (aparentemente, ninguém conhece o menino). Tudo indica que este é o momento em que retiram o corpo do rapaz.



Todo este terceiro trecho que concilia um quadro estático na dimensão visual com dados sonoros dá-se após a eclosão dos tiros e, conseqüentemente, de uma crise na narrativa, com uma redefinição dos possíveis e o suspense em torno tanto das conseqüências vindouras quanto da compreensão do fato recém ocorrido. Desta forma, a enunciação mobiliza um tipo de atenção concentrada em dados aptos a completar a narrativa, a responder a um estado que convoca algum tipo de decisão. Qualquer narrativa audiovisual caracterizada por choque seguido de suspense já constitui uma estratégia eficaz de mobilização da atenção do espectador. Neste caso, à incerteza quanto ao desenlace soma-se uma incerteza semiótica: ainda que as linhas gerais do ocorrido já estejam anunciadas, há dificuldade de se associar os signos visuais e sonoros a fatos específicos no mundo histórico. A vontade de saber aqui diz respeito tanto ao suspense sobre o ocorrido e o vir a ser, quanto à decifração do significado dos dados aos sentidos.

### **Articulação entre os regimes estético e documental**

As particularidades de ordem estética analisadas aqui, aptas a produzir uma série de efeitos (alguns dos quais já descritos), em certo sentido obtidas de modo acidental, possuem também uma dimensão documental. Isto é: os detalhes formais dizem, também eles, algo sobre o fato registrado. Por isso, analisá-las não significa recair em formalismo, simplesmente estetizar uma tragédia. Detalhes obscuros e abstratos, bem observados, oferecem informações substanciais sobre o acontecimento.

Em seu livro de enfoque historiográfico que aborda documentos visuais do Holocausto, Didi-Huberman (2012) vale-se de um método de articulação entre os regimes documental-histórico e estético da imagem valioso para nossa análise. Além disso, ao analisar quatro fotografias de Auschwitz captadas em 1944 por um membro do Sonderkommando<sup>4</sup>, sublinha o estatuto de acontecimento dessas imagens. Tomadas secretamente de dentro da câmara de gás e da área imediatamente em frente, as fotografias trazem sinais que remetem ao procedimento extremo de produção, que envolvia o risco de vida do operador. Duas dessas imagens, que mostram, a uma certa distância, corpos deitados sendo incinerados à luz do dia, exibem algo como uma moldura preta: de fato, a "moldura" nada mais é do que o interior da câmara de gás e o quadro, a janela através da qual é possível visualizar a cena terrível.

---

4 O Sonderkommando (literalmente, "comando especial") era um grupo constituído predominantemente por prisioneiros judeus que tinha por função executar alguns trabalhos braçais envolvendo o extermínio em massa nos campos de concentração nazista. Respondia por tarefas tais como: carregar os corpos das câmaras de gás até os locais de cremação, operar os fornos, limpar as câmaras, entre outros.



As outras duas fotografias dão a ver um grupo de mulheres nuas prestes a adentrar a câmara de gás. Essas são ainda mais obscuras: numa, cujos referentes encontram-se em orientação transversal, vemos as mulheres bem pequenas, distantes, no canto inferior direito. A outra, que capta a mesma cena, é praticamente um borrão. Distinguimos apenas algumas árvores no canto superior. Didi-Huberman (2012) critica os historiadores que interferiram nestas imagens, limpando as áreas escuras, reenquadrando e aproximando dos trechos nos quais a informação visual encontra-se mais nítida.

Ao reenquadrar estas fotografias, comete-se uma manipulação simultaneamente formal, histórica, ética e ontológica. A massa negra que envolve a visão dos cadáveres e das fossas, essa massa onde nada é visível, dá, na realidade, uma massa visual tão preciosa quanto o resto da superfície impressionada. Esta massa onde nada é visível é o espaço da câmara de gás: a câmara obscura onde alguém teve de se retirar para trazer à luz o trabalho do Sonderkommando, lá fora, nas fossas de incineração. Essa massa negra dá-nos a ver a própria situação, o espaço de possibilidade, a condição de existência dessas fotografias. [...] Ao reenquadrar estas imagens, quis-se sem dúvida preservar o documento (o resultado visível, a informação distinta). Mas suprimiu-se a sua fenomenologia, tudo aquilo que fazia destas imagens um acontecimento. Essa massa negra é a própria marca do estatuto último a partir do qual estas imagens devem ser compreendidas: o seu estatuto de acontecimento visual (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 56).

Imagens-acontecimento não apenas porque captam e documentam um fragmento das atrocidades de Auschwitz, episódio central na história recente da Europa, cujo horror testa os limites da representação; mas também porque transportam as condições extremas de sua criação. Esse trânsito dá-se sobretudo por meio de marcas presentes na própria imagem, marcas de cunho formal que, numa oposição esquemática entre forma e conteúdo, poderiam ser definidas como puramente estéticas e que, numa visada documental mais fechada, parecem sujeira e ruído. Todavia, aqui remetem aos pormenores da captura das imagens, ao fato do encontro entre máquina e mundo que, fruto de uma experiência limite, constitui um acontecimento. Didi-Huberman recomenda interrogar até mesmo “a função formal de uma zona em que ‘não se vê nada’, como se costuma dizer, erradamente, diante de algo que parece destituído de valor informativo, um quadro de sombra, por exemplo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 61).

Aplicando este modo de olhar ao vídeo de Palmeirinha analisado aqui: a composição visualmente confusa nos momentos dos disparos, que indica movimento, informa que os disparos foram provenientes de fora do campo de visão do cinegrafista, que, aparentemente, desconhecia a presença dos policiais. A duração longa do vídeo com a câmera fixa indica a demora para acudir os feridos. O tom de voz controlado dos moradores e dos rapazes e a relativa estabilidade da cena acústica revelam o respeito temeroso com policiais que, ali mesmo, já tentavam incriminar injustamente os rapazes ("Eles entraram no meio da troca de tiro aqui com a gente", disse um policial).

Percebe-se um único grito de indignação e revolta, de longe, logo depois dos tiros: uma mulher vocifera palavrões, um protesto agressivo que contrasta com as falas temerosas posteriores. O fato de o vídeo não enquadrar em nenhum momento os policiais – resultado do caráter accidental da filmagem – acaba coerente com a postura amedrontada, de falas com orientação tangencial, jamais dirigidas diretamente aos policiais. Quando um morador enuncia: "Eram trabalhadores", parece um lamento dito a esmo, e não uma cobrança. A câmera também não os confronta, os enquadra frontalmente. Os rostos dos policiais vão aparecer nitidamente só em outro vídeo, gravado pela câmera interna da viatura e que capta um deles disparando uma espingarda.

É comum em outros vídeos amadores que flagram abusos policiais o resguardo por parte dos cinegrafistas. Frequentemente, nota-se que os policiais não têm ciência da filmagem e que o operador posiciona-se à distância. Essa distância, fundamental para a denúncia mas geralmente também sinônimo da impotência para intervir diretamente no fato, é a inscrição no objeto audiovisual da relação entre o cinegrafista intimidado e a polícia. No final de setembro de 2015, veio a público um vídeo<sup>5</sup> nesse molde, gravado no Morro da Providência, no Rio de Janeiro. Ao lado do corpo já morto do adolescente Eduardo Felipe Santos Victor, policiais tentam forjar uma cena de tiroteio. Envolvem a arma com a mão do rapaz e atiram para o alto. O vídeo flagra o fato momentos depois de o rapaz ser alvejado. O corpo já se encontra caído, ensanguentado, e os policiais agora dedicam-se ao engodo.

A filmagem é captada do alto, em um ponto distante o suficiente para que a cinegrafista não seja percebida pelos policiais. Enquanto filma, ela conversa com outras duas pessoas, uma mulher e um homem, sobre o risco que correm em captar a cena. Fala baixo, diz que não vai mostrar o rosto na imagem, alude à necessidade de cautela. Em seguida afirma, em tom confiante e altivo, que vai continuar filmando, que "não vai sair daqui não", pois os policiais "estão deixando o moleque morrer".

<sup>5</sup> O vídeo está disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=d61P\\_huIY3w](https://www.youtube.com/watch?v=d61P_huIY3w). Acesso em 18 mar. 2016.

No espaço inferior da imagem, percebe-se um parapeito branco, uma das marcas a apontar para a condição arriscada de captura da imagem. O parapeito é um anteparo real atrás do qual a cinegrafista se esconde para filmar. Na imagem, é o que indica sua posição oculta e, conseqüentemente, a condição de câmera escondida a vigiar um grupo de policiais cuja ação falseadora só prossegue em virtude do desconhecimento da filmagem. Os quatro policiais e o corpo de Eduardo situam-se na parte de trás de uma casa, numa posição por si só já oculta. Enquanto um deles descarrega a arma, tomando o cuidado de acomodá-la na mão do rapaz morto, os outros policiais observam em volta e certificam-se de que ninguém os enxerga.

A cinegrafista menciona pelo menos duas vezes o incômodo físico de filmar, indicando uma posição não-usual da câmera. Diz que "o braço está doendo, mas vou continuar filmando". Provavelmente, o braço está esticado e o celular-câmera distante do olho. A imagem treme todo o tempo, também marcando o esforço físico subjacente à filmagem.

No vídeo de Palmeirinha, a imagem de choque consiste, igualmente, em uma fenomenologia do encontro entre a polícia e os rapazes. A estética marcada pela inscrição do abrupto e por uma materialidade que realça o encontro agressivo da câmera com o real – especialmente da intervenção do acontecimento violento sobre a câmera e o corpo que a segura. O caos visual, índice da movimentação de um celular-câmera que se mexe e desaba junto com o corpo. Até mesmo o quadro estabilizado por mais de sete minutos: tudo isso é forma, sensação e também informação sobre as condições de captação, sobre ação e reação, sobre movimentação destes corpos no espaço. Mesmo os instantes mais obscuros e abstratos, aparentemente vazios de dados documentais, que poderiam ser tomados por certos espectadores como pura forma, carregam uma dimensão epistemológica.

A cena predominantemente acústica e abstrata no plano visual, sem os limites e a organização espacial propiciada pela imagem, traz um ordenamento insuficiente dos elementos de maneira a propiciar a visão do fato. Tampouco articula devidamente a violência em palavras: nenhum morador ou vítima diz diretamente o que aconteceu, as falas são todas laterais, desviantes e comedidas – embora o ódio calado, não expresso, pare o tempo todo, depois de revelado na curta explosão da moradora a gritar palavrões no início do vídeo, que na imagem funciona como um lapso (o ato efetivo de revolta virá no dia seguinte, com a queima de ônibus como protesto pelo assassinato de Alan, também documentada em vídeo). Um vídeo "bruto" e com o estatuto de matéria-prima, parece inacabado também em virtude da inaptidão de trazer a verdade profunda à ordem do visível e da linguagem verbal, de maneira direta e explícita.

Portanto, a singularidade deste vídeo na comparação com outras filmagens amadoras de evidência é a conjugação de efeitos documentais e figurativos, o que o torna especialmente complexo – e com efeitos diversos de outras imagens “cruas”. Menos do que mostrar a própria coisa, este vídeo alude, sugere; estimula a imaginação. Assisti-lo torna-se uma experiência sobretudo mental. Embora o realismo intensificado e a marcação, no nível discursivo, de que se trata de um registro factual do mundo histórico, os fatos, os corpos existem para o espectador apenas mentalmente.

Essa imagem tem também um excesso da ordem do não-dito. Não é só o corpo, o ato violento. Há toda uma reação posterior vazia de respostas, de arroubos, cheia de intimidação, um grito preso que se revela nas falas, na ausência de uma atitude – ora, os feridos demoram para ser socorridos. As imagens digitais que circulam convocam a uma reação – muitas vezes, passiva, mais voltada ao consumo e a uma participação anódina. Neste caso, a reação é outra: trata-se de uma imagem sobre a qual é preciso falar; dá uma compulsão de preencher esses vazios com palavras, descrições.

É uma imagem cuja visualização incomoda e cujos apelos remetem ao sensacionalismo. Por isso, talvez não devesse circular. No entanto, flagra mais um caso de crime policial na periferia, que terminaria acobertado. Mais: é reveladora, assim como outros vídeos de evidência a circular sobretudo através da web, da repetição dessa violência histórica que só agora começa a ganhar visibilidade efetiva nos grandes veículos de mídia.

## Referências

CAPRIGLIONE, L. "Os mecanismos midiáticos que livram a cara dos crimes das polícias militares do Brasil". In: KEHL, M. R.; DUNKER, C.; et al. *Bala perdida: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação*. São Paulo: Boitempo, 2015.

CHION, M. *Audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

submetido em: 19 mar. 2016 | aprovado em: 04 mai. 2016

## **Um aspecto da tropicália: a intermedialidade como resposta ao exílio<sup>1</sup>**

## **An aspect of Tropicália: the intermediality as a response to exile**

*Samuel Paiva<sup>2</sup>*

---

1 A primeira versão deste texto foi apresentada no seminário Polarizações, promovido pelo Grupo de Pesquisa Mídia e Narrativa, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), em Belo Horizonte, de 3-5 de novembro de 2015.

2 Professor doutor no Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos e no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som dessa mesma universidade. E-mail: [sampaiva@uol.com.br](mailto:sampaiva@uol.com.br).

**Resumo**

Na transição entre as décadas de 1960 e 1970, artistas brasileiros relacionados ao Tropicalismo em campos midiáticos diversos foram obrigados a sair do Brasil por conta da ditadura militar. Em resposta à crise então instaurada na sociedade brasileira, os exilados, sobretudo os que se estabeleceram em Londres, na Inglaterra, criaram entre si uma interação que envolvia suas produções artísticas, como uma forma de resistência simultaneamente estética e política. Assim, com foco de interesse voltado a tal produção, este artigo tem por objetivo um mapeamento inicial de obras artísticas brasileiras produzidas na condição desse exílio, procurando contribuir para a construção de um método historiográfico pautado pela perspectiva da intermedialidade.

**Palavras-chave**

Intermedialidade, tropicalismo, exílio.



**Abstract**

In the transition of the 1960s and 1970s, Brazilian artists related to Tropicalismo in various media fields were forced to leave Brazil because of the military dictatorship. In response to the crisis then brought in Brazilian society, the exiles, especially those settled in London, England, established among themselves an interaction involving their artistic productions, as a way of aesthetic and political resistance. Thus, with a focus towards this production, this article aims to build an initial map of Brazilian artistic works produced in the condition of this exile, seeking to contribute to the construction of a historiographical method guided by the prospect of intermediality.

**Keywords**

Intermediality, tropicalismo, exile.

Partimos do pressuposto de que a Tropicália foi um movimento tanto estético, relacionado a diversas formas artísticas, quanto político, no sentido de ter influenciado nos comportamentos de muitas gerações, com impactos até os dias de hoje. Sabemos, contudo, que no momento de sua emergência, na transição entre as décadas de 1960 e 1970, havia polarizações acentuadas, em um contexto marcado principalmente por uma ditadura militar que, naquele momento, convidava os desafetos do regime a retirarem-se do país: “Brasil, ame-o ou deixe-o” era o *slogan* propagado pelo governo Médici. Além disso, podemos também observar que as polarizações não se davam apenas entre os grandes polos, direita e esquerda, pois também havia, entre segmentos da própria esquerda, divergências internas diversas, diante das quais a postura provocadora do Tropicalismo acabava por gerar desconfiças, inclusive por conta de seu assumido interesse pela indústria cultural, com suas demandas mercadológicas.

Essas polarizações aparecem aqui como uma espécie de introdução ao tipo de questão que eu gostaria de discutir, ou seja, refletir sobre a crise então instalada no Brasil observando, em uma perspectiva dialética, de um lado, oposições estéticas, sociais e políticas postas em relação à ditadura militar e, de outro, as distintas formas de resistência dos diversos grupos artísticos envolvidos naquele contexto de repressão e censura, com especial interesse pelos tropicalistas que são obrigados a sair do Brasil para o exílio, indo em boa parte para Londres, na Inglaterra, onde passam a resistir politicamente na perspectiva de um trabalho que realizam na chave da intermedialidade de suas expressões artísticas.

Tentando então inicialmente estabelecer uma delimitação do que se pode compreender por Tropicalismo, no livro *Tropicália, alegoria, alegria*, Celso Favaretto (2008), um dos maiores estudiosos desse assunto, analisa a questão a partir de aspectos distintos. Segundo Favaretto:

Em outubro de 1967, quando *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* foram lançadas no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record de São Paulo, não se apresentavam como porta-vozes de qualquer movimento. Contudo, destoavam das outras canções por não se enquadrarem nos limites do que se denominava MMPB (Moderna Música Popular Brasileira). Ao público consumidor desse tipo de música – formado preponderantemente por universitários – tornava-se difícil reconhecer uma postura política participante ou certo lirismo, que davam a tônica à maior parte das canções da época. A novidade – o moderno de letra e arranjo –, mesmo que muito simples, foi suficiente para confundir os critérios reconhecidos pelo público e sancionados por festivais e crítica. Segundo tais critérios, que associavam a “brasileiridade” das músicas dos festivais à carga de

sua participação político-social, as músicas de Caetano e Gil eram ambíguas, gerando entusiasmos e desconfianças (FAVARETTO, 2008, p. 19-20).<sup>3</sup>

Embora reconheça a dificuldade, ao menos inicial, de pensar o Tropicalismo propriamente como um movimento, Favaretto aponta uma série de procedimentos que podem ser considerados como próprios a uma estética tropicalista, inclusive no que diz respeito à dimensão política implicada nessa estética. Partindo eminentemente da análise das músicas, ele reconhece um processo de desconstrução da tradição musical e de ideologias do desenvolvimento e do nacional-populismo (FAVARETTO, 2008, p. 21), por meio de procedimentos como carnavalização, paródia e humor; compreensão do corpo como lugar de expressão e do *happening*; deglutição antropofágica do estrangeiro segundo o projeto de Oswald de Andrade; integração ao pop de viés mundial; incorporação de elementos provenientes da poesia concreta; polifonia; colagem; consideração do consumo no âmbito da indústria cultural, entre outros.

A questão do consumo, aliás, talvez seja uma das principais razões para as polarizações em torno dos tropicalistas no campo da música. Reconhecendo a dimensão de mercado na produção de arte e mesmo assumindo-se como parte da engrenagem comercial, os tropicalistas, por um lado, provocavam o público destacando sua ingenuidade diante dos esquemas comerciais, por outro, eram tachados de reacionários e alienados inclusive por isso.

A conhecida cena do “discurso-happening” (FAVARETTO, 2008, p. 141) de Caetano Veloso, durante o III Festival Internacional da Canção Popular, em 1968, quando ele, em meio às vaias que recebia da plateia, denunciava o esquema comercial dos próprios festivais, é um exemplo. Dizia então Caetano: “Nós não entramos no festival desconhecendo tudo isso. Nunca ninguém nos viu falar assim. [...] Tivemos coragem de entrar em todas as estruturas. [...] Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos!” (apud FAVARETTO, 2008, p. 141).

Em outro campo midiático – o cinema – a situação não era tão distinta, em termos de oposições radicais. Basta lembrar que, no mesmo ano de 1968, quando Caetano fez o seu discurso-*happening*, Rogério Sganzerla lançou *O bandido da luz vermelha*, um filme emblemático do chamado “Cinema Marginal” (RAMOS, 1987) ou do “Cinema de Invenção” (FERREIRA, 2000), que então se opôs ao Cinema Novo, embora muitos considerem um como o desdobramento do outro. De fato, antes de se lançar como diretor, o próprio Sganzerla atuou durante boa parte dos anos 1960 como crítico de cinema, em especial no “Suplemento Literário” do

<sup>3</sup> A propósito, ver também o documentário *Uma noite em 67* (Renato Terra, Ricardo Calil, 2010).

jornal *O Estado de S. Paulo*, no qual escreveu diversas matérias enaltecedoras do Cinema Novo, tendo inclusive realizado entrevistas com vários cinemanovistas, tais como Glauber Rocha, Cacá Diegues e Gustavo Dahl. Isso até que o seu filme *O bandido da luz vermelha* viesse causar um tal estranhamento por parte da turma cinemanovista, em especial Glauber Rocha (1981, p. 27),<sup>4</sup> que se opôs à “intentona udigrudista” que encontrava um ícone naquele jovem realizador, Sganzerla, o qual chegava com um discurso cinematográfico marcado em vários aspectos pelos procedimentos tropicalistas: carnavalização, ironia, antropofagia, metalinguagem, polifonia, estilo pop etc.

Como se sabe, a situação de ruptura entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal vai se confirmar com toda veemência algum tempo depois, no *Pasquim*, um jornal alternativo que assumia uma postura editorial antirregime militar e ao mesmo tempo afinada com a contracultura. Em 5 de fevereiro de 1970, o *Pasquim* publicou uma entrevista de Sergio Cabral, Millôr Fernandes, Jaguar, Fortuna, Paulo Francis e Tarso de Castro (cf. CANUTO, 2007) com Sganzerla e sua companheira e atriz de seus filmes, Helena Ignez, que antes tinha sido casada com Glauber Rocha, tendo também atuado em filmes deste diretor, além de ter participado de outras produções do Cinema Novo. Assim, não por acaso, a referida entrevista do *Pasquim* intitulava-se “A mulher de todos e seu homem”, fazendo um jogo de palavras que se remetia tanto à obra quanto à vida desses integrantes do Cinema Novo e do Cinema Marginal com os seus conflitos.

Esses dois exemplos de oposições – o discurso de Caetano e as divergências entre Cinema Novo e Cinema Marginal – provenientes do campo da música e do cinema tropicalista, se reconhecemos como tropicalistas alguns filmes tanto do Cinema Novo quanto do Cinema Marginal, como propõe Ivana Bentes (2007) no texto “Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos”, funcionam aqui como uma espécie de introdução ao tipo de polarização que eu gostaria de discutir numa chave, digamos, dialética.

Ou seja, se de um lado podemos perceber um movimento de oposições estéticas, sociais e políticas, abrangendo esse momento marcado por uma “crise” de proporções diversas – desde a oposição à ditadura até as distintas formas de resistência dos diversos grupos artísticos envolvidos naquele contexto de repressão e censura –, de outro, há também um movimento de convergências, inclusive intermediáticas, movimento que vai se dar como resposta à crise até mesmo quando os tropicalistas são obrigados a sair do Brasil para o exílio, indo em boa parte para Londres, na Inglaterra.

---

4 Esse texto de Glauber, “Udigrudi: uma velha novidade”, é citado por Fernão Ramos (1987, p. 27).

O referido texto de Ivana Bentes, há pouco citado, que se propõe a focar especialmente o Tropicalismo no cinema, ou o cinema tropicalista, sugere uma dimensão intermidiática naquilo que a autora reconhece como a “mais bem sucedida das vanguardas brasileiras” (BENTES, 2007, p. 99). Em suas palavras:

Na origem “mítica” do tropicalismo encontramos fortes referências ao campo das imagens, mas que se atêm geralmente à influência do filme *Terra em transe*, reivindicada por Caetano Veloso e José Celso Martinez Corrêa, tanto pela radicalidade estética quanto pela postura iconoclasta de Glauber Rocha. Outra referência à origem “mítica” passa, nas artes plásticas, por Hélio Oiticica. [...] A presença de um aparelho-totem de televisão na obra de Oiticica [no penetrável Tropicália, no caso] aponta para a centralidade que as imagens teriam nos discursos sobre a cultura brasileira pós-64 (BENTES, 2007, p. 99).

De fato, no transcorrer do seu texto, no qual parte dessa ideia de “multitropicalismos” relacionados a tantas possibilidades de um circuito intermidiático envolvendo artes plásticas, música, cinema, teatro, televisão, Ivana Bentes vai se deter especialmente no cinema, elencando e discutindo filmes de realizadores ora mais próximos ao Cinema Novo, ora mais próximos ao Cinema Marginal. E embora reconheça a relevância de Glauber Rocha e mesmo de outros diretores do Cinema Novo, como Walter Lima Jr., Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues, por exemplo, ela faz muito mais referências ao Cinema Marginal, apontando e discutindo, além dos filmes de Rogério Sganzerla, os trabalhos de vários outros realizadores também reconhecidos no âmbito do Cinema de Invenção: Júlio Bressane, Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach, José Mojica Marins, José Agrippino de Paula, André Luiz Oliveira, Ozualdo Candeias, entre outros. Boa parte desses cineastas do Cinema Marginal, aliás, é associada ao que ela chama de “lado b” do Tropicalismo ou “marginália cine-sensação”. Em suas palavras:

Ainda mais distante do mercado, sendo negado por ele ou negando-o, sem chegar a um circuito de massa, podemos traçar um paralelo entre o cinema marginal e o ‘lado b’ do tropicalismo mais virulento e radical. Uma vertente ‘marginália’ encarnada por Torquato Neto, Capinam, Tom Zé, Rogério Duarte, nomes cuja trajetória e atitude mais agressiva e errática se aproximam da atitude marginal/underground/experimental de Rogério Sganzerla, José Agripino de Paula, Júlio Bressane, da efervescência do super-8, de Ivan Cardoso, das propostas de Hélio Oiticica nas artes visuais (BENTES, 2007, p. 117).

Um fato notável é que boa parte dessa turma vai se exilar em Londres, na Inglaterra, para onde também vão Caetano Veloso, Gilberto Gil e muitos outros, de campos artísticos diversos. A pergunta que se instaura então é: por que Londres? E uma resposta para essa pergunta ainda precisa ser pesquisada devidamente, sob o ponto de vista de um interesse coletivo desse grupo, do por que tantos tropicalistas decidiram ir para a Inglaterra, criando uma espécie de polo brasileiro instaurado no território inglês, ao mesmo tempo próximo e distanciado do Brasil em razão da própria condição imposta pelo exílio. A minha hipótese é a de que esse polo deslocado do Brasil em razão do exílio constituiu uma experiência excepcional, no sentido de uma compreensão internacionalizada da cultura brasileira, algo que provavelmente se iniciou com a bossa nova, mas que atingiu um momento especial no Tropicalismo, inclusive na sua dimensão de produção cultural exilada do Brasil e compartilhada de forma intermediária por artistas diversos.

Voltando então à pergunta – por que Londres? –, ainda não há, ao que parece, uma resposta para o gesto coletivo, entretanto existem algumas respostas individuais, as quais não deixam de por vezes assinalar a dimensão coletiva da escolha. Caetano Veloso (2008), em seu livro *Verdade tropical* (lançado em 1997), por exemplo, conta como cogitou algumas possibilidades, como Portugal e França, antes de se decidir pela Inglaterra, levado pela influência de amigos e colegas de profissão que já estavam em Londres. Como diz:

Portugal ainda estava sob Marcelo Caetano, que era o herdeiro político de Salazar, e a impressão que se tinha era de um povo triste jogado fora da História em um belo lugar. Dali fomos para Paris, onde nos sentimos bastante intranquilos. Estávamos em 69 e a cidade vivia a ressaca dos acontecimentos de maio do ano anterior. O proverbial mau humor dos parisienses estava à flor da pele e os policiais nos abordavam a cada esquina para pedir documentos. [...] Assim, Lisboa era anacrônica e Paris, tensa. Londres apresentava o oposto desses dois cenários. Estável, tranquila e na última moda, a capital inglesa, com toda a sua estranheza nórdica e não latina, e com seu clima intragável, mostrou-se a solução mais racional. Seja como for, eu mais aceitei a decisão do que influí nela, embora fingisse discutir os pontos que apareciam nas conversas (VELOSO, 2008, p. 411-412).

No caso de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que chegaram a ser presos pelos militares, houve sem dúvida uma pressão institucional para que saíssem do país. Mas, especificamente no que diz respeito ao pessoal do cinema, Fernão Ramos, no livro *Cinema Marginal: a representação em seu limite*, explica que, “por ‘exílio’,

devemos entender não tanto a expulsão oficial do país, mas uma emigração forçada devido à falta de condições para o desenvolvimento de um trabalho criativo dentro do país” (RAMOS, 1987, p. 98). Além disso, acrescenta: “Londres parece ter sido o local preferido para o exílio. Lá estiveram, às vezes em épocas distintas: Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Geraldo Veloso, Neville d’Almeida, Andrea Tonacci, Sylvio Lanna, Elyseu Visconti e outros” (RAMOS, 1987, p. 98-99).

Devemos ainda recordar que, entre 1969 e 1970, Hélio Oiticica também estava em Londres, para onde foi não exatamente como um exilado, mas para realizar uma exposição na Galeria Whitechapel, passando depois um período como artista residente em Brighton, na Sussex University. Portanto, havia na Inglaterra, naquele momento, uma confluência significativa de artistas tropicalistas. Assim sendo, é presumível que nesse exílio eles dessem prosseguimento, ainda que deslocados do Brasil, a experiências que já vinham se dando aqui, antes de sua saída. A propósito, o próprio Oiticica, em meados dos anos 1960, pensando no sentido de vanguarda dos músicos baianos, já chamava a atenção para esse aspecto da intermedialidade (embora não usasse esse termo), afirmando que “as artes, como eram divididas, tendem a não mais o serem, há como que uma globalização poética geral: poesia, artes plásticas, teatro, cinema, música, não mais somadas umas às outras mas sem fronteiras mesmo” (OITICICA, 2011, p. 118).

O trabalho de Oiticica, na verdade, é um exemplo dessas possibilidades de uma arte sem fronteiras entre mídias, na medida em que ele experimentava, de muitas formas, a presença de outras artes em seu trabalho de artista plástico. Em relação ao cinema, como podemos observar no documentário *Hélio Oiticica* (César Oiticica Filho, 2012), por exemplo, ele reconhece um cineasta como Humberto Mauro como uma referência fundamental para os seus bólides. Além disso, Oiticica atuou em filmes, como em *Câncer* (Glauber Rocha, 1972), dirigiu filmes em super-8 (*Agrippina é Roma Manhattan*, 1972) e propôs experiências como os “quasi-cinema”, concebidos junto com Neville d’Almeida.

Dadas então essas fronteiras aqui esboçadas e problematizadas entre movimentos estéticos como Tropicalismo, Cinema Novo e Cinema Marginal, ou entre o Brasil e a Inglaterra, ou entre mídias diversas, gostaríamos então de sublinhar a *intermedialidade* como um conceito que parece fundamental, em termos metodológicos, para um mapeamento da produção tropicalista, inclusive dessa vertente ainda pouco discutida e que diz respeito ao exílio, como um lugar de deslocamento em relação ao país deixado para trás, mas também como espaço de encontro e interação mais próxima dos exilados confrontados com a possibilidade de uma identidade nacional radicalmente deslocada.



O conceito de *intermedialidade*, a propósito, surge nos anos 1960. Segundo informam Thaís Flores Nogueira Diniz e André Soares Vieira (2012), o termo foi apresentado em 1966 em um artigo de Dick Higgins (2012) – intitulado justamente “Intermídia” –, texto no qual o autor problematiza o conceito face a uma produção artística que, desde os anos 1950, não conseguia encontrar uma designação possível de acordo com as categorias convencionalmente reconhecidas no campo das artes (pintura, escultura, teatro, dança etc.), evocando, a propósito, suas próprias peças de teatro, que aboliam um roteiro ou mesmo um espaço diferenciador para a cena, ou *performance*, e plateia, e mais os *ready-mades* de Marcel Duchamp, os *combines* de Rauschenberg, os “ambientes” e *happenings* de Allan Kaprow, os experimentos de Nam June Paik, Benjamin Patterson e John Cage com a música, entre outros.

De lá para cá, os estudos sobre intermedialidade têm alcançado um espectro cada vez mais abrangente de pesquisadores. Uma das referências mais notáveis sobre o assunto na atualidade é Irina Rajewsky, que parte de uma definição de intermedialidade bastante ampla para depois especificar mais detalhadamente alguns de seus fenômenos. Segundo Rajewsky, em sentido amplo e apesar das distintas abordagens, a intermedialidade poderia ser definida da seguinte maneira:

Independente das várias tradições de pesquisa apresentarem diferenças importantes quando submetidas a um olhar mais atento, parece existir um (certo) consenso, entre os estudiosos, com relação à definição de intermedialidade *em sentido amplo* [grifo da autora]. Em termos gerais, e de acordo com o senso comum, “intermedialidade” refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático. Daí dizerem que “intermedialidade” é, em primeiro lugar, um termo flexível e genérico, “capaz de designar qualquer fenômeno envolvendo mais de uma mídia” (WOLF, 1999, p. 40-41), ou seja, qualquer fenômeno que – conforme o prefixo *inter* indica – ocorra num espaço *entre* uma mídia e outra(s). Logo, o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermedialidade [...] (RAJEWSKY, 2012, p. 52).

Podemos sublinhar que Rajewsky propõe a investigação sobre a intermedialidade a partir de três grupos de fenômenos, a saber, (1) a transposição ou transformação de mídias, (2) a combinação de mídias e (3) as referências intermediáticas. Todos esses fenômenos possivelmente poderão ser encontrados na produção do exílio a que nos referimos. Como exemplo, há dois momentos que nos parecem emblemáticos de tudo o que se discute aqui. Um deles é a presença dos tropicalistas no festival da Ilha de Wight, em 1970. O outro é o

filme *O demiurgo* (1970), de Jorge Mautner, que à época estava exilado nos Estados Unidos, em Nova York, mas foi a Londres para realizar esse filme, um longa-metragem em super-8 produzido com os seus amigos Caetano e Gil e mais um tanto de gente que, proveniente de campos artísticos distintos, atuou na realização e nas diversas cenas.

A produção para o festival da Ilha de Wight é descrita em detalhes por Antonio Bivar (2006) em seu livro *Verdes vales do fim do mundo* (lançado em 1984).<sup>5</sup> Também exilado em Londres, Bivar esteve no festival, e seu relato dá conta de mostrar como, na encenação do grupo, ocorreu uma conjunção espetacular de música, dança, artes plásticas, teatro. Em suas palavras:

Na noite do dia seguinte [à chegada do próprio Bivar ao local do festival], Gilberto Gil e um grupo improvisavam um som do qual todos podiam participar, quem quisesse. Bastava ter um instrumento à mão, qualquer que fosse, do violão ao bongô, ou então se deixar afinar via cordas vocais soltando be-bops. Cláudio Prado gravou a *jam* e em seguida foi à organização do festival, onde mostrou a fita e contou que se tratava de músicos bem conhecidos no Brasil (Gil e Caetano) e de outros artistas e intelectuais brasileiros exilados na Inglaterra, e que o grupo gostaria de dar uma canja para o público. A organização do festival achou o som interessante e ofereceu a abertura da quinta-feira para o nosso grupo.

Na manhã da quinta-feira, por volta das onze horas, Cláudio Prado convocou o grupo que ia aparecer no palco – umas 25 pessoas – e fomos todos para os bastidores. Quando Riki Farr, o apresentador, anunciou a entrada do grupo brasileiro no palco, o público – que nessa tarde já somava umas 200 mil pessoas – nos recebeu com simpatia. É claro que no nosso grupo havia gente de muitos países... [...] Mas fomos apresentados como o Grupo Brasileiro, porque a ideia partira de Cláudio Prado e a locomotiva do show era Gilberto Gil. O *chic-a-boom*, enfim, era brasileiro. Caetano Veloso, num lance político-conceitual, pendurou a nossa bandeira [...] na frente do palco, com o “Ordem e Progresso” de ponta pra baixo, arrancando aplausos calorosos da ala anarquista do público. Mas... efeito visual ainda maior causou a fantasia criada por Martine Barrat, um indescritível traje vermelho-hemorragia, de plástico, um traje cheio de pernas e braços, dentro do qual cabiam doze pessoas. [...] Gal Costa, que tinha vindo do Brasil para o festival, tocava um reco-reco. E eu, outro. Algumas pessoas viajavam de ácido.

<sup>5</sup> A propósito, conferir também o documentário *Tropicália* (Marcelo Machado, 2012), no qual vemos cenas do grupo de brasileiros que então se apresentou no festival da Ilha de Wight.

Eu, por exemplo. José Vicente, com o rosto banhado de lágrimas emocionadas, perguntava:

- Por que o Zé Celso não está aqui?

Porque aquele era realmente um espetáculo que José Celso Martinez Correa, do Teatro Oficina, assinaria a direção (BIVAR, 2006, p. 53-55).

Já sobre *O demiurgo*, também realizado em 1970, observamos desde o início da narrativa o próprio diretor, Jorge Mautner, atuando como um dos principais personagens (no papel de Satã, a negação), ao lado dos músicos Caetano Veloso (que interpreta o Demiurgo em questão), Gilberto Gil (o Deus Pan) e Jards Macalé (um consulente musical do Demiurgo), do artista plástico Roberto Aguilar (no papel do filósofo Sócrates) e da dramaturga Leilah Assumpção (como a deusa Cassandra), entre vários outros participantes. Trata-se de uma produção da Kaos Filmes, o que em si já nos se remete à própria *trilogia do kaos*, os romances de Jorge Mautner publicados anteriormente (*Deus da chuva e da morte*, 1962; *Kaos*, 1964; *Narciso em tarde cinza*, 1966).<sup>6</sup> A narrativa começa com Satã, em meio a escombros de uma guerra, apontando a maldade da humanidade, que consegue ser mais má do que ele próprio. Satã faz uma aposta com o filósofo Sócrates, no sentido de que conseguirá corromper o seu discípulo, o Demiurgo, afastando-o do idealismo.

Em uma sequência que vem pouco depois, o diálogo entre Satã e o Demiurgo é repleto de referências intermediárias, inclusive relacionadas ao próprio Tropicalismo. Daí por diante haverá várias cenas, boa parte delas concebidas como *happenings*: por exemplo, uma ciranda cantada e dançada em um parque inglês. Há nessa cena uma nostalgia que, aliás, perpassa todo o filme, suscitando a condição do exílio, que poderá levar à morte, como ocorre com o Deus Pan. Em contrapartida, haverá a perspectiva de sobreviver ou reviver, como acontece com o próprio Demiurgo, que, depois de ser esfaqueado por um grupo de feministas que o consideram machista, renasce ironicamente cantando "*Disseram que eu voltei americanizada*" (de Luiz Peixoto e Vicente Paiva), canção, como sabemos, celebrizada por Carmen Miranda, um ícone alçado ao Tropicalismo, artista conhecida internacionalmente na intermedialidade entre cinema e música, no trânsito entre Brasil e Estados Unidos, na chave de uma cultura brasileira internacionalizada.

Concluindo, gostaríamos de sugerir que provavelmente podemos compreender a perspectiva intermediária que aqui foi esboçada no âmbito do Tropicalismo no exílio na chave do que propõe Lúcia Nagib (2014). Discutindo o que designa como "políticas da impureza", ela fala sobre "intermedialidade como

<sup>6</sup> A noção de "kaos" permanece presente na obra de Jorge Mautner, haja vista o recente lançamento do livro *Kaos total* (MAUTNER, 2016).

dissenso”, seguindo a noção de “dissenso” de Jacques Rancière. Como lembra Nagib, para Rancière (2005) o regime estético das artes identifica o poder da obra com a identidade de contrários: a identidade do ativo e do passivo, do pensamento e do não pensamento, do intencional e do não intencional. Com isso, podemos cogitar que, apesar da situação de exceção que o exílio impôs para vários tropicalistas, o Brasil, dialeticamente, também podia ser longe daqui, em especial pela resistência resultante da interação intercultural de artistas com expressões diversas atuando juntos.

## Referências

BENTES, I. "Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos". In: BASUALDO, C. (org.). *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 99-128.

BIVAR, A. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

CABRAL, S; FERNANDES, M. et al. "A mulher de todos e seu homem". *Pasquim*, 5 de fevereiro de 1970.

CANUTO, R. (Org.). "A mulher de todos e seu homem". In. *Rogério Sganzerla – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 52-81 (Encontros).

DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 1*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012.

FAVARETTO, C. *Tropicália, alegoria, alegria*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FERREIRA, J. *O cinema de invenção*. 2ª ed. São Paulo: Limiar, 2000.

HIGGINS, D. "Intermídia". In. DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012, p. 41-50.

MAUTNER, J. *Kaos total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NAGIB, L. "The politics of impurity". In: NAGIB, L.; JERSLEV, A. (eds.). *Impure Cinema: intermedial and intercultural approaches to film*. London: Tauris, 2014, p. 21-39.

OITICICA, H. "A trama da terra que treme (o sentido da vanguarda do grupo baiano)". In: OITICICA FILHO, C. (org.). *Hélio Oiticica – Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 118.

RAJEWSKY, I. "A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade". In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012, p. 51-74.

RAJEWSKY, I. *Intermedialität*. Tübingen e Basel: Francke, 2002.

RAMOS, F. *O cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1987.

RANCIÈRE, J. "Dos regimes da arte e do pouco interesse da noção de modernidade". In: *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2005, p. 27-44.

ROCHA, G. "Udigrudi, uma velha novidade". *Arte em revista*, n. 5, São Paulo, Kairós, maio de 1981.

VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WOLF, W. *The musicalization of fiction*. A study in the theory and history of Intermediality. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi, 1999.

submetido em: 15 mar. 2016 | aprovado em: 04 mai. 2016

## **“Da porta da cozinha pra lá”: gênero e mudança social no filme *Que horas ela volta?*<sup>1</sup>**

## **“From the kitchen’s door onwards”: gender and social change on the movie *The second mother***

*Lígia Lana*<sup>2</sup>

---

1 A primeira versão deste texto foi apresentada no seminário Polarizações, promovido pelo Grupo de Pesquisa Mídia e Narrativa, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), em Belo Horizonte, de 3-5 de novembro de 2015. Sou grata a Márcio Serelle (PUC Minas), Rosana Soares (USP), Marco Roxo (UFF), Lúcia Lamounier (PUC Minas) e Pedro Vaz Perez (PUC Minas) pelas críticas e sugestões a este trabalho. Agradeço pela supervisão atenta de Everardo Rocha (PUC-Rio), especialmente, pela orientação na leitura da obra de Gilberto Freyre. Trabalho financiado pela FAPERJ-CAPES.

2 Pesquisadora de Pós-Doutorado (PNPD/FAPERJ-CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Rio. Doutora (2012) e mestre (2007) em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: [ligialana@gmail.com](mailto:ligialana@gmail.com).



### Resumo

O filme *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, narra a perturbação do cotidiano de uma família da elite paulistana depois da chegada da filha de sua empregada doméstica. Este artigo analisa os modos como o filme narra vivências íntimas, pessoais e emocionais de homens e mulheres no Brasil atual, marcadas pelas mudanças sociais dos últimos dez anos. O artigo retoma estudos da Antropologia sobre o trabalho doméstico e alguns aspectos históricos da constituição da família brasileira. No filme, a linguagem melodramática e a sugestão de um final feliz trazem um olhar benevolente para as transformações recentes do país. As conclusões sugerem que o empoderamento da mulher brasileira, celebrado pelo filme, precisa ser visto com cautela, já que, apesar da redução dos abismos econômicos no país, ainda permanecem entre nós intensas desigualdades sociais.

### Palavras-chave

Cinema brasileiro, família, gênero, trabalho doméstico, Brasil.

**Abstract**

The Brazilian movie *The second mother* (2015), by Anna Muylaert, portrays the disturbance of everyday order to an elite family of São Paulo when the daughter of her maid arrives at their home. This paper examines the ways in which the film articulates intimate, personal and emotional experiences of men and women in Brazil today, marked by the social changes of the last ten years. The article quests key concepts of anthropological studies about housework and some historical aspects of the constitution of the Brazilian family. The melodramatic language and the hint of a happy ending support a benevolent look to recent social transformation. The conclusions suggest that the empowerment of Brazilian women, celebrated by film, must be viewed with caution, since, despite the reduction of the economic gaps, still remain in the country entrenched social inequalities.

**Keywords**

Brazilian cinema, family, gender, domestic labour, affective ambiguity.

No filme *Que horas ela volta?*, dirigido por Anna Muylaert, "da porta da cozinha pra lá" foi o limite imposto por Bárbara, estilista de moda e *socialite*, para a presença de Jéssica em sua casa. Jéssica, até aquele momento, era desconhecida por Bárbara e vivia sob os cuidados da família no Nordeste. Há dez anos, Val, sua mãe, trabalhava para Bárbara, no Morumbi, residindo no abafado quartinho dos fundos da casa. Trabalhando duro, Val, heroína melodramática de Regina Casé, enviava, mensalmente, dinheiro para os familiares em Pernambuco cuidarem de Jéssica.

Para a ingênua Jéssica, vivida por Camila Márdila, Val era uma mulher bem-sucedida da cidade grande, que passava férias em Pernambuco sempre cheia de presentes. "Te achava toda rica, cheia de coisa quando ia lá...", Jéssica revela nos momentos finais do filme, quando mãe e filha se reconciliam. Ela descobre que a mãe mora com os patrões – e que ela se hospedaria lá – quando chega a São Paulo para prestar o vestibular da Fuvest.

Jéssica questiona as atitudes subservientes da mãe. Val não era a mulher empoderada como, por anos, ela havia imaginado; Jéssica, herdeira das transformações do Brasil contemporâneo, não aceita os rituais e a postura resignada de Val diante dos patrões. A jovem, de cerca de 20 anos, se posiciona de maneira ativa ao não aceitar as regras impostas. "Não posso sentar aqui, então, onde vou comer?", pergunta, quando a mãe pede para que ela se levante da mesa dos patrões. "Como você aguenta ser tratada como uma cidadã de segunda classe? Isto aqui é pior que a Índia!", afirma na noite em que dorme no colchão no chão do quarto dos fundos. Jéssica personifica o "país que está mudando, mesmo", comentário da patroa Bárbara, vivida por Karine Telles, ao saber que a nordestina prestará vestibular para o elitizado curso de Arquitetura da USP.

O filme teve relativo sucesso de bilheteria (entre agosto e outubro de 2015, vendeu cerca de 500 mil ingressos no Brasil) e rendeu intensos debates e críticas na mídia<sup>3</sup>. No filme, a perturbadora chegada da jovem problematiza barreiras entre as classes sociais, mas, sobretudo, questões emocionais e afetivas. As mudanças sociais do Brasil contemporâneo são vistas a partir dos papéis identitários de homens e mulheres, das emoções e da intimidade no Brasil. O espaço doméstico, cenário onde o filme se desenrola, polariza discursos, comportamentos e visões de mundo ligadas à subjetividade e à vida feminina, como a maternidade e o cuidado. O horário de voltar para a casa, formulado na pergunta-título do filme, dramatiza relações de mães e filhos, a criação das crianças de classes baixas e altas, o mercado de trabalho feminino e a relação entre pobreza e mulheres no Brasil.

3 Além da publicação de entrevistas com a diretora e os atores, pessoas conhecidas e anônimas, intelectuais, críticos de cinema e *youtubers*, articulistas brasileiros e estrangeiros, registraram, na internet, suas impressões sobre o filme.

O filme narra polarizações sociais (patroa e empregada; classes altas e baixas), polarizações espaciais (quarto dos fundos e quarto de hóspedes; cozinha e sala; nordeste e sudeste; condomínio e comunidade) e polarizações materiais (sorvetes caros e baratos; ventilador e ar condicionado; louças finas e louças populares). *Que horas ela volta?* apresenta regras, normas e valores do espaço doméstico brasileiro, retomando nossos mitos fundadores.

Gilberto Freyre, em seu projeto intelectual de reconstituição da história da intimidade da família brasileira, analisa, em *Sobrados e mucambos*, o surgimento das cidades no Brasil e o declínio do patriarcado rural no século XIX<sup>4</sup>. “A família, sob a forma patriarcal, ou tutelar, tem sido no Brasil uma dessas ‘grandes forças permanentes’. Em torno dela é que os principais acontecimentos giraram durante quatro séculos” (FREYRE, 2012, p. 78). Na intimidade da família brasileira, a definição de quem realiza o trabalho doméstico, associado à escravidão, teve importância fundamental na configuração das desigualdades sociais. Com o esforço de modernização do país, argumenta Freyre, as elites precisavam se desvincular do passado colonial, introduzindo, paulatinamente, ideias de igualdade e liberdade. Ao mesmo tempo, era necessário se manterem afastadas das extenuantes atividades que envolvem a administração da casa – como limpeza, preparação de alimentos e cuidado com as crianças – para reafirmarem sua posição social. O hábito de manter as unhas crescidas, por exemplo, foi uma “ostentação de importância social ou de condição senhoril nos homens e nas mulheres fidalgas ou parafidalgas” (FREYRE, 2012, p. 587). Influência oriental na cultura brasileira, ostentar unhas grandes sinaliza a não realização de atividades manuais.

Com a abolição, em 1888, o trabalho doméstico deixa de ser exercido pelos escravos, mas permanece associado às mulheres negras de classes baixas. Segundo Judith Rollins (1990), atividades domésticas situam-se na interseção entre três tipos de hierarquia: de raça (negras trabalham para brancas), de renda (classes baixas oferecem seus serviços a pequeno custo para as classes altas) e de sexo (mulheres, gênero subalterno, representam a maioria das trabalhadoras domésticas). As sobreposições hierárquicas do trabalho doméstico instauram um processo complexo de preservação e atualização dos poderes dominantes.

Na relação entre patrões e trabalhadores domésticos, há, ainda, sentimentos de amizade e carinho mediados pelo dinheiro, condição que a antropóloga Donna Goldstein (2003) denomina “ambiguidade afetiva”. Os afetos ambíguos seriam característicos do serviço doméstico em qualquer país. Entretanto, a autora sugere que, no Brasil, país de abismos entre as classes sociais, “o relacionamento entre trabalhadora doméstica e seu patrão merece atenção precisamente porque é um

4 A trilogia é composta, respectivamente, por *Casa grande & senzala*, *Sobrados e mucambos* e *Ordem e progresso*.

dos raros lugares onde as relações de intimidade acontecem apesar das distâncias de classe que caracterizam o *apartheid* social do Brasil"<sup>5</sup> (GOLDSTEIN, 2003, p. 71, tradução nossa).

A comparação com os Estados Unidos confirma as conclusões da autora. No filme *Histórias cruzadas* (*The help*, Tate Taylor, 2011), uma jornalista narra o racismo sofrido pelas trabalhadoras domésticas norte-americanas nos anos 1960. Na tradição histórica dos Estados Unidos, regras preservam a distância entre raças, classes, emoções e intimidades; o filme mostra que as situações de preconceito dividem, de maneira rígida, espaços íntimos e relações emocionais. No Brasil, a miscigenação acentua a ambiguidade afetiva. A polarização entre classes altas e baixas não ocorre, no trabalho doméstico brasileiro, por oposição, já que os conflitos sociais são experimentados através de laços de proximidade.

A palavra "cafuné" exemplifica isso. Termo brasileiro, o cafuné deu nome a um hábito "(...) entre as senhoras e os próprios fidalgos da nobreza rural, que entregavam as cabeças aos dedos ou às unhas das mucamas, para um catar antes simbólico que real de piolhos" (FREYRE, 2012, p. 522). Mais que exterminar piolhos, as mucamas cuidavam de seus patrões; a palavra cafuné remete a carinho, cuidado e afeto, aspectos que definem decisivamente a identidade brasileira, a ponto de o termo ser de impossível tradução para outros idiomas. A escravidão brasileira, como explica Jessé Souza, "é violenta como qualquer escravidão, mas ao contrário da escravidão na Grécia antiga, por exemplo, ela admite proximidade e influência recíproca entre as culturas dominante e dominada" (SOUZA, 2000, p. 73). Mais que em qualquer outro espaço, no âmbito doméstico, a miscigenação de raças, credos, hábitos e valores pode ser examinada tanto no sentido da aproximação, essência da ideia de mistura, quanto da manutenção das desigualdades e dos preconceitos.

*Que horas ela volta?* é uma pergunta feita na primeira cena do filme. Fabinho, filho dos patrões Bárbara e Carlos, ainda é uma criança e se diverte na piscina da casa, sob os cuidados de Val. "Você é o campeão das Olimpíadas! Você vai salvar o cachorro!", diz ela, animada, a Fabinho, realizando um trabalho emocional. O trabalho emocional, como discute Arlie Hochschild (2003), é desgastante, porque necessita de um constante automonitoramento de emoções. As trabalhadoras domésticas, além de realizarem tarefas fisicamente exaustivas, como lavar e passar roupa, limpar e arrumar a casa, preparar os alimentos, também precisam transmitir a sensação de cuidado e conforto, incumbências emocionais.

---

5 Do original: "The domestic worker–employer relationship merits closer attention precisely because it is one of the rare places where relations of intimacy take place despite the class gap that characterizes Brazil's 'social apartheid'".

Enquanto Fabinho brinca, Val conversa preocupada no telefone com a filha. Ao sair da piscina, Fabinho pergunta: “E mamãe, cadê?”. Val responde que Bárbara está trabalhando. Fabinho, então, indaga “que horas ela volta?”. Val diz, resignada, que não sabe. Há, portanto, duas ausências maternas – de Bárbara para Fabinho, de Val para Jéssica. A expressão de Val diante da pergunta sugere que ela, desconhecendo o horário de retorno nos dois casos, está aborrecida. Com o passar dos anos, Jéssica, ressentida pela ausência, deixou de conversar no telefone com a mãe, a quem se refere pelo nome, Val. “Você não sabe como eu sofri. Me dava um monte de presente e depois me deixava lá. Que horas a *mainha* volta? Que horas ela volta? Puta que pariu, Val, dez anos não voltaste por quê?”, desabafa Jéssica.

Shellee Colen (1995), estudando trabalhadoras domésticas caribenhas em Nova Iorque, denomina de “reprodução estratificada” o processo em que mulheres pobres deixam seus filhos com terceiros, normalmente parentes próximos ou vizinhos, para garantir a criação das crianças e o cuidado com os idosos das classes mais altas. Há, pois, uma complementaridade familiar de ricos e pobres que acentua as desigualdades sociais. Cláudia Fonseca explica que a primeira família “é apresentada como alternativa, senão ideal, pelo menos aceitável, a segunda é frequentemente rotulada de ‘desorganizada’” (FONSECA, 2007, p. 18). Existe um abandono materno nos dois casos, mas, para as elites, o trabalho doméstico das mulheres pobres contribui para a conquista dos ideais contemporâneos da vida bem-sucedida; enquanto Val cuidava de Fabinho, Bárbara tornava-se uma estilista famosa, reconhecida na sociedade paulistana. Os filhos das trabalhadoras domésticas crescem desiludidos do valor social do trabalho de suas mães – Jéssica sente-se abandonada pela mãe “desorganizada”, que “nunca voltou” para cuidar dela<sup>6</sup>.

Motivados pelo filme, filhos de trabalhadoras domésticas testemunharam suas experiências na internet, relatando sentimentos semelhantes, de vergonha, raiva e ressentimento pelas atividades de suas mães.

Por muito tempo isso foi motivo de vergonha e angústia. Por muito tempo eu menti sobre o que minha mãe fazia e onde eu morava. Quando me perguntavam eu desconversava, já tinha decorado todo um texto a depender da ocasião: “ela vende roupas, ela traz coisas do Paraguai, ela vende cosméticos” (...) Muitas foram as vezes em que eu fui violenta, arrogante e me envergonhei da mãe que eu tinha.

6 A reprodução estratificada perdura há muito tempo em nossa história. No Brasil, no século XIX, “não se esperava de mulheres ricas que amamentassem seus próprios filhos, deixando essa tarefa para escravas ou mulheres livres pobres. As amas de leite continuariam a cuidar dessas crianças até que engatinhassem e, depois, comesçassem a caminhar e a falar” (HAHNER, 2013, p. 49).

Isso é o que uma sociedade desigual faz com seus oprimidos, filhos culpabilizarem suas mães por sua pobreza e miséria. Filhos odiarem suas mães por não darem conta ou compreenderem a desigualdade (MELLO, 2015).

Fabinho também nutre ressentimento pela mãe. Ao contrário da heroína Val, que precisa labutar para manter a subsistência da filha, Bárbara não trabalha pelo dinheiro, já que Carlos, seu marido, é o responsável pelas despesas da casa. Indagado por Jéssica se seria Bárbara a provedora da família, Carlos, que permanece quase todo o dia em casa, explica: “todos dançam, mas sou eu quem coloca a música”. Herdeiro da fortuna dos pais, o patrão, apesar da boa vida financeira, é um artista plástico frustrado. Há dez anos, abandonara a pintura e parecia enfrentar uma depressão, sendo levantado da cama diariamente às 11h da manhã por Val, cena que se repete algumas vezes. Vestindo sempre roupas esportivas, suas únicas atividades são as idas a um clube.

Carlos age como o senhor da casa-grande, assediando Jéssica. Nos últimos momentos do filme, porém, além de se desculpar com Val, de maneira desesperada, ele pede Jéssica em casamento. A situação não seria muito diferente de nossas mais profundas raízes, em que senhores mantinham relacionamentos com escravas e concebiam filhos ilegítimos, que, mais tarde, tinham direito à herança do pai e experimentavam vidas contraditórias entre as senzalas e as casas-grandes. A expressão incrédula da jovem e a tomada de consciência do ridículo da situação conferem atualidade para a violência do senhor – ainda que Carlos tenha infligido a Jéssica o assédio sexual, com a reação pasma da jovem, o patrão ri envergonhado e afirma que tudo era uma brincadeira.

Dez anos é o mesmo período que Val foi contratada pela família. Nesse tempo, portanto, Carlos não se ocupou dos cuidados com o filho. Os poucos momentos em que aparecem juntos são nas refeições, mas eles não conversam, apenas observam seus celulares. Quando os pais encontram uma grande quantidade de maconha com Fabinho, escutamos, a partir da cozinha, as advertências de Bárbara ao filho. “Filho, você pode fumar, mas não fume tanto. Pra que esta quantidade de maconha? Se não é sua, nem minha e nem é do Carlos, vou jogar fora, então”. Carlos não fala nada. Bárbara vai até a cozinha e joga o pacote no lixo. A mãe, diante do pai ausente e fragilizado, é o “homem da casa”, figura, segundo Gilberto Freyre, comum no Brasil patriarcal: as matriarcas, matronas que deram expansão “(...) a predisposições ou característicos masculinoides de personalidade” (FREYRE, 2012, p. 82) para administrarem suas casas. Bárbara não é a provedora, mas responde pela educação do filho e pela organização do lar.



Rapidamente, Fabinho se levanta, vai até a cozinha e pega a maconha do lixo, seguindo a indicação de Val, que guarda o pacote no armário. Val é, assim, maternal. O maternalismo, como explica Gilberto Freyre, também é um tipo de papel feminino comum na sociedade brasileira, uma compensação moral aos excessos de patriarcalismo.

A extrema receptividade do brasileiro ao culto de Maria, mãe de Deus, da mãe dos homens, de Nossa Senhora que, em nosso cristianismo mais popular e mais lírico, chega a sobrepujar o culto de Deus Pai e de Cristo Nosso Senhor, talvez encontre sua explicação naquele matriarcalismo, moral e psiquicamente compensador dos excessos de patriarcalismo em nossa formação. Excessos identificados com o despotismo do homem sobre a mulher, do pai sobre o filho, do senhor sobre o escravo, do branco sobre o preto (FREYRE, 2012, p. 83).

O maternalismo é retratado também em outros momentos: em uma noite de insônia, Fabinho dorme junto com Val, na apertada cama de solteiro; quando o jovem descobre que não foi aprovado para a segunda etapa da Fuvest, chora nos braços dela – e não nos de sua mãe. Trabalhadoras domésticas e crianças estabelecem laços profundos de afeto. Em sua pesquisa etnográfica, Jurema Brittes mostra que “a intensidade de contato entre crianças e suas empregadas criava, em muitas situações, um vínculo que extrapolava a situação profissional (...) Elas dialogam com as empregadas, ouvem suas histórias, escutam a mesma música no radinho de pilha da cozinha” (BRITTES, 2007, pp. 98-99). As crianças tornam-se mais permeáveis ao universo cultural das trabalhadoras domésticas, ainda que os pais procurem constantemente enfatizar a distância social entre elas, como na ocupação dos espaços da casa.

Bárbara, ao contrário de Carlos, tem uma vida agitada. Mesmo sem precisar do dinheiro, ela se levanta cedo, mantém atividades de trabalho na rua e em casa. No dia do seu aniversário, a colunista Joyce Pascowitch é uma das convidadas da festa, o que sugere que ela seria uma personalidade da mídia. Bárbara é articulada; entrevistada por uma equipe de televisão, segura de si, ela afirma: “gente, estilo não tem segredo, é você se conhecer e se assumir, estilo é ser quem você é”.

Aparentemente, Bárbara não seria como as ignorantes mulheres da elite brasileira do século XIX. Como examina June Hahner, “no início do século XIX, as brasileiras de classes altas eram muito menos cultas, ou mesmo letradas, que suas contemporâneas europeias e norte-americanas. Muitas sequer sabiam ler e escrever o próprio nome” (HAHNER, 2013, p. 44). Uma das consequências da clausura feminina no lar, segundo Gilberto Freyre, foi a tendência à mulher da

elite ser uma força conservadora e conformista na sociedade patriarcal brasileira. Somente no final do século XIX, "muito aos poucos, é que foi saindo da pura intimidade doméstica um tipo de mulher mais instruída (...) para substituir a mãe ignorante e quase sem outra repercussão sobre os filhos que a sentimental, da época do patriarcalismo ortodoxo" (FREYRE, 2012, p. 225).

Naquele momento, segundo Gilberto Freyre, essas mulheres – junto com o bacharel, o mulato e o magistrado – contribuíram para a transformação da família patriarcal brasileira, período em que surge algum limite para o poder absoluto do pai. Desde o final do período colonial, "o bacharel e o mulato vinham se constituindo em elementos de diferenciação, dentro de uma sociedade rural e patriarcal que procurava integrar-se pelo equilíbrio" (FREYRE, 2012, p. 711). Teve início "o desprestígio dos 'senhores pais' que começaram a ser simplesmente 'pais' e até 'papais'. Era o menino começando a se libertar da tirania do homem. O aluno começando a se libertar da tirania do mestre. O filho revoltando-se contra o pai" (FREYRE, 2012, p. 200). A mulher da elite, portanto, confinada no período colonial à casa-grande, passa a transitar no espaço público no final do século XIX, desenvolvendo, por exemplo, obras de caridade ou tornando-se literatas. Em casa, ela passa a interferir nas decisões do homem para a condução da vida familiar.

Bárbara se incomoda com a presença de Jéssica. No filme, a personagem é uma vilã melodramática. Depois que Jéssica foi empurrada na piscina por Fabinho, ela ordena, em plena crise hídrica, que toda a água seja trocada, afirmando ter visto um rato. A violência emocional que Bárbara impõe a Jéssica lembra os tempos de escravidão. Apesar da proximidade entre mulheres da casa-grande e escravas,

havia também muita desconfiança, como atestam as trancas nas portas das despensas e armários de alimentos das casas-grandes das fazendas cafeeiras do Vale do Paraíba. Viajantes estrangeiros espantaram-se ao presenciar a violência com que senhoras puniam suas escravas, mesmo ao menor incidente ou à menor ofensa. O uso do chicote e da palmatória era frequente, mas punições ainda mais drásticas podiam ocorrer (HAHNER, 2013, p. 52).

O comportamento violento, segundo Gilberto Freyre, faria parte da constituição da identidade brasileira. Analisando a intimidade da família patriarcal, o autor mostra que o sadomasoquismo é um de nossos traços fundadores. Jéssica não pode entrar na piscina, mas Carlos, perversamente, faz questão de apresentar o local à jovem, acendendo a luz e se orgulhando do espaço de lazer. Na avaliação de Jessé Souza,

é precisamente como uma sociedade constitutiva e estruturalmente sadomasoquista, no sentido de uma patologia social específica, onde a dor alheia, o não reconhecimento da alteridade e a perversão do prazer transforma-se em objetivo máximo das relações interpessoais, que Gilberto Freyre interpreta a semente essencial da formação brasileira (SOUZA, 2000, p. 82).

Mesmo com a acentuada ambiguidade afetiva do trabalho doméstico no Brasil, as posturas de Bárbara não são dúbias: ela é má. Quando Val anuncia que Jéssica chegará a São Paulo, a patroa pergunta: "quem é Jéssica?". É, no mínimo, uma desatenção que Bárbara, depois de dez anos de convívio íntimo com Val, não saiba nem ao menos o nome de sua filha.

As narrativas melodramáticas são centrais para a sensibilidade moderna. O formato, bastante usado na mídia de massa, prevê a relação polarizada entre opressor e vítima e intensidade emocional de bem e mal. No melodrama, não há grandes heróis; trata-se de pessoas comuns, às voltas com problemas cotidianos. *Que horas ela volta?* apresenta uma linguagem melodramática, atribuindo a Bárbara o papel de vilã e, a Val, o de heroína, que precisa vencer, por si mesma, obstáculos<sup>7</sup>.

Antenada e moderna, Bárbara, contudo, provavelmente, não se considera má. Ela imagina ser uma boa patroa, já que, após Val explicar que Jéssica é sua filha, ela afirma, "claro que ela pode ficar aqui, você é praticamente da família". Val, que já havia tentado, por duas vezes, sem sucesso, discutir a vinda da filha com a patroa, se sente agradecida e não demonstra estar chateada com a dificuldade para abordar o assunto ou pelo fato de Bárbara não saber quem era Jéssica. "Você é uma mãe para mim, dona Bárbara", responde ela.

A expressão "ser quase da família", muito repetida pelos patrões ao se referirem às suas empregadas, ressalta a maneira como a ambiguidade afetiva, própria ao trabalho doméstico, é vivida no Brasil. Bárbara diz que Val é quase da sua família, mas nutre asco por sua filha, comparando-a a um rato. Ao sugerir que as trabalhadoras são acolhidas no seio de suas famílias, os patrões insinuam que a relação entre eles e as empregadas não são hierarquizadas e servis, criando uma aparência democrática e autônoma para o serviço doméstico.

---

7 Em um estudo de recepção na periferia do Cairo, Lila Abu-Lughod (2003) analisa os modos como uma trabalhadora doméstica percebia sua própria vida através da linguagem melodramática. "Esta ligação se dá através da forma pela qual ela se vê como sujeito de sua própria história de vida. Considero surpreendente que de todas as mulheres cujas histórias de vida eu ouvi, era na voz de Amira que a história assumia claramente a forma do melodrama. Ela via o mundo de um modo maniqueísta, com pessoas boas e gentis que a ajudavam e eram generosas, e pessoas egoístas, más ou cruéis, que a faziam sofrer" (ABU-LUGHOD, 2003, p. 91-92).

Afirmar que a trabalhadora doméstica é "quase da família" representa um esforço de civilidade e modernização das elites, já que, na realidade, não existiria, de fato, esse acolhimento. Brasileiros seriam, portanto, convocados de maneira ambivalente pelo processo de modernização. Como discute Luiz Eduardo Soares,

Na trama de disparidades sociais extremas, a presença difusa de valores hierárquicos, com a pressão do individualismo igualitário como fator intrínseco às leis constitucionais e às instituições políticas, o processo de socialização desenrola-se como um desenvolvimento complexo de uma dupla mensagem, politicamente orientada (SOARES, 1999, p. 230).

Na junção das desigualdades de raça e gênero, a trabalhadora doméstica seria um "personagem estratégico" nesse processo. Em *Que horas ela volta?*, a vilania de Bárbara não anula a ambiguidade afetiva do trabalho doméstico e nem impede que o limite "da porta da cozinha pra lá" seja contestado; no Brasil pós-Lula, a relação entre patroas e trabalhadoras domésticas transformou-se, sobretudo, em razão do avanço da legislação trabalhista. Outras conquistas sociais, como a lei das cotas para a entrada na universidade, são também apresentadas pelo filme.

A partir da vivência íntima das recentes mudanças sociais brasileiras, o filme mostra que Jéssica ousou ultrapassar a porta da cozinha<sup>8</sup>. Em uma das cenas mais hilárias do filme, Val quer descobrir o que Jéssica, o dia inteiro com portas trancadas, está fazendo. Com a ajuda da colega faxineira, em cima de uma escada, ela busca, disfarçadamente, observar a filha. "Faça que está podando, que eu faço que estou aguando", diz Val, bisbilhotando o momento de estudo da filha. Transgredir o limite da porta da cozinha, como fez Jéssica, parece ser um mistério para Val.

No momento em que chega ao Morumbi, Jéssica avalia, bem informada, o estilo da casa de Bárbara e Carlos: "tem um quê modernista", pondera. Ela mostra conhecer os livros que estão na prateleira e discorre sobre a função da arquitetura. "A arquitetura é um instrumento de mudança social". Ao entrar nos quartos, ela exclama: "é tudo suíte!" e, quando chega ao quarto de hóspedes, ela pergunta, ironicamente: "então é aqui que eu vou ficar, né?". Carlos concorda que Jéssica se hospede no quarto, talvez já imaginando que o futuro assédio seria mais fácil ali. Bárbara, ao ser informada de que Jéssica ficaria no quarto ao lado, bate a porta com raiva.

8 A etnografia de Gilberto Velho (2012) apresenta reflexões que permitem compreender as mudanças recentes no perfil das trabalhadoras domésticas brasileiras.

Aborrecida com as atitudes da filha, Val afirma que Jéssica se comporta “como o presidente da República”, de maneira muito arrogante. A filha discorda. “Eu não acho que sou superior, eu só não acho que sou inferior”, afirma. O termo empoderamento popularizou-se nos últimos dez anos e indica a busca pela autonomia, a possibilidade de os indivíduos comuns serem capazes de planejar os rumos de suas vidas. O sujeito “empoderado” é o sujeito moderno; ele age por si só, expressa seus desejos e busca realizar seus projetos.

Val não tem um filho – Jéssica, não por acaso, é uma jovem mulher. Val, Jéssica e Bárbara são mulheres-protagonistas do filme não apenas pela proposta de abordar a família e a intimidade, temas tradicionalmente femininos, mas também porque as mudanças sociais do Brasil hoje são experimentadas intensamente por mulheres. Programas sociais, como Bolsa Família e Minha Casa, Minha Vida, têm mulheres como beneficiárias. Para a crítica pós-feminista, contudo, o empoderamento feminino deve ser visto com cuidado, uma vez que faz parte do contexto de reação contrária aos projetos coletivos do feminismo. A partir dos anos 1990, as conquistas das mulheres são associadas aos ideais individualistas de realização pessoal – e não ao feminismo como um projeto coletivo, processo que Angela McRobbie (2009) definiu como *backlash*.

Jéssica, empoderada pelas conquistas sociais do Brasil pós-Lula, afirma que não é inferior. A celebração da igualdade, em um país onde ainda existem enormes desigualdades, é perigosa. Mulheres ainda recebem menores salários que homens; mulheres continuam sendo assassinadas e violentadas por seus maridos e companheiros; mulheres permanecem sendo as vítimas mais comuns de assédios sexuais. Além disso, apesar das políticas de cotas nas universidades, muitos alunos carentes não conseguem concluir seus estudos, porque faltam recursos para alimentação, transporte e alojamento. Estamos, pois, muito longe da igualdade proclamada por Jéssica.

Um dos principais objetos do filme é o jogo de louças para café que Val oferece como presente de aniversário a Bárbara. A antropóloga Maria Cláudia Coelho analisou a troca de presentes entre trabalhadoras domésticas e patroas. Quando recebem presentes, as empregadoras sentem-se surpresas:

(...) “quase cáí dura pra trás, coitadinha” ou então “até achei estranho, né. Eu fiquei surpresa, porque nunca nenhuma empregada me deu nada”. Além da surpresa inicial, as entrevistadas registram também outros sentimentos diante desta situação: pena (“coitadinha”), felicidade (“porque é um sacrifício”), constrangimento (COELHO, 2001, p. 271-272).

Na pesquisa de campo da autora, uma trabalhadora relatou que sua colega, com quem revezava os cuidados a um idoso, ofereceu uma cafeteira muito cara como presente de aniversário à patroa, comprada a prestações. A informante revelou que a patroa não colocou o presente em cima da cama, junto com os demais; além disso, ela nunca usou a cafeteira e confessou, mais tarde, que achou a moça "metida" por dar um presente daquele valor. Quando ganha o presente de aniversário, a patroa Bárbara retira o embrulho, mas não abre a caixa para ver as louças, devolvendo rapidamente o pacote para as mãos de Val. "Caramba, que lindo, sensacional, gostei, vamos guardar para a gente usar assim numa ocasião especial, leva para mim e guarda", diz Bárbara.

Naquele mesmo dia, no final da festa, Val decide usar o jogo de louças, servindo o café aos convidados nas xícaras novas. Assim que entra na sala com a bandeja, Val é empurrada de volta para a cozinha. "Val, pelo amor de Deus, te falei que esta a gente vai levar para o Guarujá. Pega aquela branca que eu trouxe da Suécia". Bárbara, ao contrário do que afirmou, não usaria o presente em uma ocasião especial, como era sua festa de aniversário; a porcelana que Val comprou não foi considerada fina e elegante por Bárbara.

Ainda que não tenha gostado do presente, Bárbara retribuiu o dom: ao concordar com a vinda de Jéssica, ela deu dinheiro para que Val comprasse um colchão para a filha dormir no quarto dos fundos. Quando as patroas oferecem presentes, movidas por um sentimento de obrigação, segundo Maria Claudia Coelho, "a reação esperada e valorizada é o agradecimento efusivo" (COELHO, 2001, p. 274). A partir de George Simmel, a autora mostra que, nesse segundo tipo de troca, espera-se uma gratidão com gosto de servidão, a consciência de que aquele presente não pode ser retribuído. "É por isto que em uma relação tão fortemente hierarquizada, a retribuição esperada não é material, mas emocional: a expressão de um sentimento que demarcaria a 'posição permanente' da empregada em relação à patroa – ou seja, sua 'servidão'" (COELHO, 2001, p. 275).

Jéssica, assim como Bárbara ao receber o jogo de louças para café, não quis usar o presente, conseguindo permanecer no quarto de hóspedes. A renúncia dos dons, em ambos os casos, funciona como modo de afirmação e reivindicação de *status*. A recusa de Jéssica, contudo, é mais significativa, porque revela o tipo de mudança social que ocorre no Brasil hoje. Jéssica, de acordo com Simmel, negou a gratidão servil. Quando Jéssica se nega a dormir no quartinho dos fundos – que não tem uma mesa para ela estudar –, ela expressa a discordância em relação à hierarquia social imposta pela dona da casa através do presente doado.

Quando Jéssica chega de Pernambuco, Bárbara oferece a ela flores, denotando a civilidade da família de elite abrindo as portas da casa para a filha da empregada.

*Que horas ela volta?* mostra que as ações de Jéssica questionaram o cinismo das flores e da expressão “quase da família”. Ao longo do filme, Jéssica quase não sorri e nem é cordial; ela não tem atitudes polidas, quando, por exemplo, não agradece pelo suco de limão da pérsia que Bárbara faz para ela. A jovem é, assim, bem diferente dos mulatos em ascensão no Brasil no século XIX, que precisavam ser simpáticos em busca da integração social (FREYRE, 2012).

Depois de assistir ao filme, Margareth Carbinato, presidente do sindicato dos empregadores domésticos de São Paulo, afirmou ao jornal *Folha de S. Paulo* que não aprendera nada com a história. Em sua visão, Jéssica seria muito rude.

A Regina Casé estava maravilhosa, fez o papel de uma empregada consciente. Se sentiu oprimida pelas atitudes da filha. Houve um “abuso” da menina. (...) Não sou da época da escravidão. Quando nasci não existia empregado com bola no pé nem pelourinho. Então resquício de escravidão, como dizem... não é resquício de coisa alguma, é falta de educação (FAGUNDEZ, 2015).

Margareth Carbinato não observou com atenção o comportamento de Val no desfecho da história: a aprovação de Jéssica na primeira fase do vestibular da Fuvest faz com que a mãe compreenda a postura empoderada da filha. Diante da notícia, Val pede demissão, pressentindo que o futuro de Jéssica poderia ser melhor. Não se sabe se a jovem será aprovada para a USP, mas o epílogo sugere que o Brasil está em transformação.



## Referências

- ABU-LUGHOD, L. "Melodrama egípcio: uma tecnologia do sujeito moderno?" *Cadernos Pagu*, n. 21, 2003, p. 75-102.
- BRITES, J. "Afeto e desigualdade: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores". *Cadernos Pagu*, n. 29, 2007, p. 91-109.
- COELHO, M. C. "Sobre agradecimentos e desagradados: trocas materiais, relações hierárquicas e sentimentos". In: VELHO, G.; KUSCHNIR, K. (Orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 267-291.
- COLEN, S. "Like a mother to them: stratified reproduction and West Indian childcare workers and employers in New York". In: GINSBURG, F.; RAPP, R. *Conceiving the new world order: the global politics at reproduction*. Berkeley: University California Press, 1995, p. 78-102.
- FAGUNDEZ, I. "Não aprendi muito com 'Que Horas Ela Volta?', diz representante de patrões. São Paulo". *Folha de S. Paulo*, 4 de outubro de 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2015/10/1689476-nao-aprendi-muito-com-que-horas-ela-volta-diz-representante-de-patroes.shtml>. Acesso em: 25 jan. 2016.
- FONSECA, C. "Apresentação: de família, reprodução e parentesco: algumas considerações". *Cadernos Pagu*, n. 29, 2007, p. 9-35.
- FREYRE, G. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2012.
- GOLDSTEIN, D. "The aesthetics of domination: class, culture, and the lives of domestic workers". In: *Laughter out of place: race, class and sexuality in a Rio Shantytown*. Berkeley: University of California Press, 2003, pp. 58-101.
- HAHNER, J. "Mulheres da elite: honra e distinção das famílias". In: PINSKY, C.; PEDRO, J. M. (orgs.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 43-64.
- HOCHSCHILD, A. *The managed heart: commercialization of human feeling*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2003.
- MCROBBIE, A. *The aftermath of feminism: gender, culture and social change*. London: Sage, 2009.

MELLO, X. "Eu fui a filha da doméstica que entrou na Universidade". *Blogueiras feministas*, 9 de setembro de 2015. Disponível em: <http://blogueirasfeministas.com/2015/09/eu-fui-a-filha-da-domestica-que-entrou-na-universidade>. Acesso em: 28 out. 2015.

ROLLINS, J. "Entre Femmes: les domestique et leur patronnes". *Actes de la recherche*, nº 84, 1990, p. 63-77.

SOARES, L. E. "A duplicidade da cultura brasileira". In: SOUZA, J. (Org.). *O malandro e o protestante: a tese weberiana e a singularidade cultural brasileira*. Brasília: Editora Unb, 1999, p. 223-235.

SOUZA, J. "Gilberto Freyre e a singularidade cultural brasileira". In: *Tempo social. Revista de Sociologia da USP*, n.12, vol. 1, 2000, p. 69-100.

VELHO, G. "O patrão e as empregadas domésticas". In: *Sociologia, problemas e práticas*, n. 69, 2012, p. 13-30.

submetido em: 26 jan. 2016 | aprovado em: 04 mai. 2016

## **Poesia de cordel no Facebook: as potencialidades do suporte no caso do cordel “Política x Amizade”<sup>1</sup>**

### **Cordel on Facebook: support capabilities in the case of the string “Política x Amizade”**

*Maria Gislene Carvalho Fonseca<sup>2</sup>*

---

1 A primeira versão deste texto foi apresentada no seminário Polarizações, promovido pelo Grupo de Pesquisa Mídia e Narrativa, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), em Belo Horizonte, de 3-5 de novembro de 2015.

2 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Estudos da Mídia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Jornalista graduada pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: [mgisacarvalho@gmail.com](mailto:mgisacarvalho@gmail.com).

### Resumo

Neste artigo analisamos as potencialidades que o suporte do *Facebook* oferece ao dispositivo da poesia de cordel a partir do vídeo “Política x Amizade”, de Bráulio Bessa. Realizamos uma análise do texto do poeta sobre a disputa de ideias nas redes sociais, no contexto das eleições presidenciais de 2014, e as implicações de sua veiculação no Facebook. Nosso objetivo é relacionar o conteúdo dos versos que discutem a polarização e os embates na rede às potencialidades que o suporte oferece à poesia de cordel, o que nos leva a perceber que o dispositivo e o conteúdo estão diretamente ligados na produção de sentidos.

### Palavras-chave

Cordel, redes sociais, Facebook, Bráulio Bessa.

**Abstract**

This study analyzes the potential that Facebook offers to Cordel poetry from the video "Política x Amizade" by Braulio Bessa. It presents an analysis of the political ideas' debate in social networks in the context of the presidential Brazilian elections in 2014, and the implications of its dissemination on Facebook. Our goal is to relate the content of the verses that discuss the polarization and conflicts on the network to the potential that Facebook offers to Cordel poetry, which leads us to realize that the digital platform and the content are directly linked to the production of meaning.

**Keywords**

*Cordel*, social networks, Facebook, Bráulio Bessa.

O folheto de cordel pode ser reconhecido em diferentes suportes. Sua matriz oral configura uma poesia com características específicas de rima, métrica e ritmo, que são transcritas para o folheto e digitalizadas na internet. A internet possibilita ainda outras potencialidades que retomam a performance, a partir da produção de vídeos e de seu compartilhamento em redes sociais. Utilizando esses recursos, o poeta cearense Bráulio Bessa fez um vídeo em que canta os versos “Política x Amizade”, falando sobre o contexto das eleições presidenciais de 2014 e sobre as discussões que se davam nas redes sociais em torno de posicionamentos distintos, chegando-se a romper amizades – pelo menos virtualmente.

Neste trabalho buscamos identificar como a poesia de cordel, no contexto dos posicionamentos políticos polarizados, tem na rede social Facebook um espaço de visibilidade e repercussão, a partir dos versos de Bessa (2014), que tratam justamente das discussões travadas online sobre a temática política. No dia 27 de outubro de 2015, a postagem do vídeo com a declamação tinha 14.701 compartilhamentos, 7.169 curtidas e 187 comentários, números que fizeram com que o vídeo de 1’10 minutos fosse escolhido para esta análise. A abordagem proposta leva em consideração a relação que se estabelece entre a disponibilização do vídeo e os significados trazidos pelos versos cantados no que se refere à produção de sentidos das polarizações.

Para isso, devemos refletir sobre as materialidades da poesia de cordel, que preparam para os sentidos e que significam a forma como os cordelistas utilizam as tecnologias de comunicação disponíveis, apropriando-se de suas potencialidades para a distribuição, comercialização e visibilidade de suas produções. Assim, associamos as características da performance poética às características da rede social Facebook, que estão aliadas à produção do conteúdo poético e interferem em seus sentidos e alcance. Dessa forma, observamos a polaridade de posicionamentos não a partir de discursos panfletários, mas de como um poeta cordelista olha para o contexto das polarizações, e o interpreta e ressignifica a partir de suas experiências discursivas.

Realizamos, para isso, uma revisão teórica e conceitual. Em seguida, nossa observação empírica analisa as características tornadas possíveis pela utilização do Facebook como suporte técnico por Bessa, de forma que possamos compreender impactos que esta materialidade pode oferecer à poesia de cordel, pensando, assim, conteúdo e dispositivo integrados, interferindo-se mutuamente. Outro procedimento metodológico para o desenvolvimento do trabalho foi uma entrevista realizada com Bessa no dia 12 de agosto de 2015 (por Skype), com duração de 47 minutos, abordando temas como a produção poética e sua inserção nas redes sociais como parte do caminho para que ele chegasse à Rede Globo. O que buscamos compreender é como a utilização do Facebook está aliada à visibilidade da poesia de cordel.

### **Polarizações: embates nas redes sociais**

No contexto eleitoral de 2014, mais especificamente durante o segundo turno das eleições, disputaram a presidência a candidata à reeleição Dilma Rousseff, pelo Partido dos Trabalhadores (PT), e o senador pelo estado de Minas Gerais, Aécio Neves, candidato pelo Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). Essa não foi a primeira vez que PT e PSDB disputaram, em segundo turno, a presidência. Isso ocorreu em 1998, 2002, 2006, 2010 e, enfim, em 2014. O que tivemos de novidade é que essas foram as primeiras eleições presidenciais pós Jornadas de Junho de 2013, movimento que apontou uma série de insatisfações populares, com grande adesão, sob o slogan "O gigante acordou". Naquele momento, associado a um acesso diversificado às mídias sociais conectadas – ambiente de produção de conteúdo compartilhado entre uma rede de amigos ou de forma pública, a depender da privacidade escolhida pelo indivíduo dono da página –, as pessoas têm um espaço em que podem manifestar suas opiniões diante dos acontecimentos e compartilhar informações (muitas vezes sem que seja verificada a validade e credibilidade do material).

Dessa forma, com uma maior diversidade de opiniões expostas, a princípio, maior seria o diálogo possível. Obviamente, não apontamos aqui que esse diálogo signifique uma mídia democrática, mas temos outros lugares de fala diversos da hegemonia de sentidos que vigorou, por exemplo, pela televisão e pelo alcance da Rede Globo em momentos anteriores. O que estamos apontando é para uma ampliação de vozes que podem ser lidas e, portanto, debatidas em seu ambiente de produção e recepção, mesmo reconhecendo que há vozes silenciadas pela ausência de visibilidade mesmo nestes espaços por uma série de limitações econômicas, técnicas e políticas, mas que não nos cabe discutir nesse momento, por não ser essa a nossa proposta. Olharemos para as vozes expostas.

Com vozes diversas e com a possibilidade de interatividade, de respostas imediatas, os debates se iniciaram. Posicionamentos distintos ofereceram a possibilidade de se construírem diálogos de modo que a diversidade de pensamentos pudesse ser explorada. Mas, em vez disso, o que percebemos foi uma polarização criada a partir de intrigas entre pessoas de posições diferentes. Fugimos de uma explicação psicológica para isso, que definiria o conflito como de natureza humana – afinal, nossa proposta não é a de explicar o conflito, mas de reconhecer sua existência que justifica o discurso poético aqui trabalhado.

O que temos, por sua vez, é uma disputa de sentidos a partir da linguagem (HALL, 2013). Segundo Hall (2010), o sentido é uma produção social, portanto os signos não têm significados intrínsecos, mas são resultados de práticas cotidianas. A linguagem é polissêmica e é seu uso cotidiano que lhe atribui sentidos. Por isso não podemos falar em uma linguagem estática, fixa. As palavras são



historicamente ressignificadas justamente porque o sentido é uma prática social e decorre de empregos e interpretações que variam porque a consciência individual é socioideológica, de acordo com Bakhtin (2012):

As relações sociais evoluem (em função das infraestruturas), depois a comunicação e a interação verbais evoluem no quadro das relações sociais, as formas dos atos de fala evoluem em consequência da interação verbal, e o processo de evolução reflete-se, enfim, na mudança das formas da língua (BAKHTIN, 2012, p. 129).

A interação é uma negociação de significados posta em prática através dos enunciados. Segundo Hall (2013), trata-se de uma luta pelo domínio no discurso, que no cordel verifica-se a partir de uma luta pela legitimação da ideia de “verdade” em seu interior. Essa luta se dá pela multiplicidade de significados possíveis aos signos, atribuíveis culturalmente, pelo seu uso cotidiano. Sendo os signos polissêmicos, cada interlocutor os enuncia de forma distinta, partindo da rede de diálogos sociais da qual participa. A significação decorre das práticas sociais e a partir das relações sociais temos uma transformação nos sentidos, que evoluem historicamente por serem tais práticas dotadas de ideologias. Assim, devemos pensar a importância da cultura nesse processo de interação, pois “é dentro dos sistemas de representação da cultura e através deles que nós ‘experimentamos o mundo’: a experiência é o produto de nossos códigos de inteligibilidade, de nossos esquemas de interpretação” (HALL, 2013, p. 200).

Essa disputa, quando transferida da virtualidade latente para a vida cotidiana, causa justamente o que aborda Bessa (2014) nos versos discutidos mais adiante. Versos que ganharam visibilidade a partir do que o Facebook possibilita em torno dos compartilhamentos e do que Jenkins (2014) chama de propagabilidade, ou seja, “o potencial – técnico e cultural – de os públicos compartilharem conteúdos por motivos próprios, às vezes com a permissão dos detentores dos direitos autorais, às vezes contra os desejos deles” (JENKINS, 2014, p. 26). Ainda segundo o autor, as mídias digitais seriam catalizadoras da reconceituação de fatores culturais que têm implicação nas relações sociais e, portanto, nas formas de participação política. Por isso, refletimos aqui como o Facebook, nesse contexto de polarização e conectividade, contribui para a visibilidade do cordel como lugar de produção de sentidos.

### **O cordel e suas materialidades**

Segundo Mouillaud (1997), não há uma dicotomia entre dispositivo e sentido. Eles estão intimamente relacionados, influenciando-se mutuamente. O

sentido é predisposto pelo dispositivo que o carrega, pois "o dispositivo prepara para o sentido" (MOULLIAUD, 1997, p. 30). Dessa forma, podemos pensar na poesia do cordel combinada às diferentes materialidades como uma preparação de sentidos, ou seja, devemos partir da compreensão da linguagem do cordel pela matriz oral que a estrutura, ainda que seja apresentada em folhetos ou na internet.

Ainda segundo Mouillaud (1997), os discursos não estão soltos no espaço. Sua materialidade prepara para seu sentido, sendo fundamental considerá-la nas análises. No caso do cordel, a forma poética é uma preparação para o conteúdo, que aciona nos leitores/ouvintes um contrato de enquadramento, que define, a princípio, regras de leitura e de compreensão. Mas, constantemente, a poesia quebra com os pressupostos de leitura definidos pelas formas canônicas de poesia, principalmente quando se propõe a tratar de notícias e de fatos do cotidiano.

O Facebook é tratado aqui como suporte à poesia, que seria abstrata e impossível de ser apreendida se não tivesse forma, fosse pela voz, fosse pelo papel. Nesse caso, o Facebook como materialidade é dotado de características específicas que oferecem possibilidades aos conteúdos nele disponibilizados; por isso é importante compreendê-lo, também, como dispositivo intercruzado ao dispositivo poético.

Essa discussão levanta o que Mouillaud (1997) chama de ponto de vista genético do dispositivo, ou seja, quando o conteúdo demanda a criação e a utilização de novos suportes, de materialidades e formas diferentes de apreensão do tempo e do espaço. No cordel, isso acontece quando a circulação da poesia oral demanda a utilização de outros suportes técnicos, alterando a manifestação de um dispositivo que pressupunha, inicialmente, apenas a voz como materialidade. Com a necessidade de comercialização da poesia e a possibilidade de impressão pela chegada das máquinas tipográficas ao interior do país, e com o uso das xilogravuras, os versos passam a circular na forma de folhetos. Também por critérios comerciais, o cordel chega à internet como forma de divulgação, mas também para que, ao tratar de conteúdos efêmeros, os cordelistas não tenham prejuízos com folhetos impressos e que deixam de ser vendidos quando a novidade passa e os folhetos perdem a atualidade.

No caso da poesia oral, há características, como métrica e rima, que são adequadas ao ritmo ao qual se propõe. Ela, por ser declamada, precisa ser agradável aos ouvidos de seu público. O autor cria uma espécie de diálogo com seus receptores, permitido pela flexibilidade que a voz possui. Essa forma, que é escrita e impressa nos folhetos, também é definidora do que encontramos na internet e permanecemos chamando de cordel. O conteúdo da poesia oral faz parte da memória coletiva, das tradições, transmite mensagens, comunica, informa, opina.

Mostra a subjetividade do poeta dentro de sua cultura, inserido socialmente em uma comunidade, poetizando e compartilhando os elementos culturais que a compõem.

Sabe-se que embora impresso e veiculado pelo folheto, o cordel é uma forma de literatura oral feita expressamente para ser recitada. A rima do cordel é feita para o ouvido e a memória, não para os olhos. Ela é antes de tudo mnemônica e comunicativa. O folheto é apenas o suporte material de uma poesia que permanece oral (KUNZ, 2001, p. 79-80).

Reconhecemos que as materialidades da poesia na voz, no papel e na internet oferecem, como afirma Santos (2010), processos comunicativos diferentes, que pressupõem temporalidades diversas de produção e de consumo. “Na internet, embora o desafio se realize na escrita, a dicção poética é a dos textos orais, o que é uma característica indiscutível em toda a produção de poesia tradicional nordestina, feita na hora, ou não” (AMORIM, 2008, p. 106). Desse modo, há *algo* que, mesmo utilizando suportes diversos, permanece e caracteriza essa poesia como cordel. Esse *algo* reside na linguagem. São seus elementos estruturais definidores: a métrica, o ritmo, a rima. É claro que cada suporte oferece diferentes potencialidades ao conteúdo, por isso olhamos para o cordel no Facebook. É a poesia de matriz oral e sua linguagem que definem o que chamamos de poesia de cordel.

Considerar o uso das tecnologias e a evolução de seu suporte material, segundo Lemaire (2010, p. 75), é fundamental para compreendermos a poesia de cordel como um fenômeno vivo e em permanente movimento. E a evolução do cordel poderia ser descrita como um capítulo da história das tecnologias da informação e da comunicação.

Eles permitiram demonstrar que houve, na verdade, um aproveitamento inteligente, bem organizado e eficaz da nova tecnologia. Não foi uma simples utilização/adaptação, mas uma apropriação e reinvenção, adaptadas às condições de vida dos poetas individuais; houve a elaboração de autênticos sistemas editoriais alternativos; quer dizer: a própria produção material dos folhetos tem a sua história que já comporta vários capítulos, indo da pequena máquina artesanal, instalada na casa do poeta para uso pessoal, passando por pequenas empresas artesanais já bem organizadas e chegando a editoras com catálogo, redes de publicidade, de divulgação e distribuição (LEMAIRE, 2010, p. 77).

É o que percebemos também com a utilização da internet como espaço de divulgação e circulação da poesia de cordel. Há uma resistência por parte dos poetas mais conservadores que afirmam que, ao utilizar o espaço virtual, a poesia deixa de ser cordel. Mas há também poetas que utilizam a internet e as redes sociais para divulgar sua poesia e que a tomam como aliada do processo criativo o que, inclusive, facilita outras formas de performance, de modo a manter a matriz oral dos versos e sua circulação, por exemplo, por vídeos e áudios.

A utilização de novas tecnologias não necessariamente exclui as formas anteriores, mas podem combinar-se e coexistir. Foi assim no folheto, que, segundo Santos (2010, p. 50), mesmo impresso permanece sendo utilizado para cantorias e declamações pelos poetas ou pelos leitores, que podem carregá-los. É assim na internet, em que as performances podem ser compartilhadas, mesmo que os contextos de consumo sejam diferentes em cada enunciação.

O poeta, mesmo se apropriando dessa evolução, não perde de vista elementos fundamentais que caracterizam a poesia de cordel, a exemplo de sua matriz oral, que está na base de sua existência, bem como sua dimensão tradicional, no que tange ao imaginário popular e à própria função que desempenha o poeta junto aos seus leitores (MENDES, 2010, p. 143).

Desse modo, num sentido de utilização de mais uma tecnologia disponível, poetas cordelistas passam a utilizar perfis no Facebook para divulgar seus trabalhos poéticos. O Facebook é uma rede social que possui cerca de 1,44 bilhão de usuários ao redor do mundo, segundo o balanço divulgado pela própria empresa em abril de 2015. Nessa rede, as pessoas podem fazer postagem de textos, de imagens, de vídeos, de enquetes, curtir, reagir, comentar e compartilhar os conteúdos, participar de grupos, enviar mensagens instantâneas, ter a conta vinculada a outras redes como Instagram, Twitter e Whatsapp etc. Do Facebook emergem possibilidades que modificam as relações entre produtores e consumidores de conteúdos. As fronteiras que demarcariam tais limites se perdem.

A mídia social conectada é um formato de comunicação mediada por computador (CMC) que permite a criação, o compartilhamento, comentário, avaliação, classificação, recomendação e disseminação de conteúdos digitais de relevância social de forma descentralizada, colaborativa e autônoma tecnologicamente. Possui como principal característica a participação ativa (síncrona e/ou assíncrona) da comunidade de usuários na integração de informações (LIMA JR., 2009, p. 97).

Nesse ambiente estão também os poetas cordelistas. Aqui, há uma relação em que a audiência é muito mais participativa do que em outros veículos. Os poetas, que já tinham seu próprio canal – os folhetos – estão em um novo ambiente, vivendo e usufruindo um contexto de convergência midiática.

Mais do que apenas estarem na internet como suporte ou depósito de conteúdos, a utilização das redes sociais, especificamente do Facebook, significa um trajeto em busca de visibilidade possibilitada pelas potencialidades características da rede, a saber, a multimídia, que permite que a poesia da voz seja explorada não somente em texto, mas também em performance por meio de vídeos e áudios; a possibilidade de compartilhamento em rede desse material, o que significa um alcance mais amplo pois cada perfil que compartilha os conteúdos se torna um veículo de divulgação que se multiplica exponencialmente; os comentários, que podem servir tanto como resposta como para a elaboração de uma peleja virtual; as curtidas, reações, que funcionam como termômetro de interesses temáticos aos poetas.

São essas potencialidades que nos interessam neste artigo. Como características de um suporte específico, interferem na forma e no conteúdo dos versos de cordel. Iremos observar como essas mesmas potencialidades são utilizadas e repercutem no processo produtivo de cordelistas e, ainda, o que se modifica e o que se mantém na poesia. Finalmente, observaremos como a poesia, no caso de Bessa (2014), está atravessada pelo contexto político de quando foi produzido e pelo suporte material que o abriga.

### **As potencialidades da internet como aliadas da poesia de cordel**

No contexto de polarização de posicionamentos manifestos nas redes sociais, muitos poetas cordelistas divulgam as próprias opiniões no Facebook, seja em versos, seja comentando alguma notícia ou boato recorrente em contexto de eleições, ou mesmo compartilhando imagens e memes<sup>3</sup> disponíveis nas diversas páginas. Identificamos em uma leitura assistemática<sup>4</sup>, sem critérios definidos de observação – apenas acompanhando poetas que fazem parte de páginas e grupos de cordelistas que acompanho e dos quais faço parte – poetas que manifestaram apoio ao candidato Aécio Neves e às ideias associadas à sua campanha; e outros

---

3 Termo utilizado segundo a definição de Granja (2012, p. 41): “Hoje em dia se usa o termo para todas as coisas que são utilizadas repetidamente na internet em vários contextos e formatos diferentes”.

4 Nesse momento, refiro-me ao meu próprio perfil de Facebook e, por isso, não o incluí como procedimento metodológico, visto que há uma subjetividade manifesta no que se refere aos conteúdos de poetas que conheço pessoalmente ou recomendados por outras pesquisadoras e outros pesquisadores, com quem já tive alguma troca de informações e conteúdos. Não seria possível, assim, realizar um distanciamento do *corpus* de análise e falar em métodos como pesquisa exploratória, observação participante ou netnografia. Por isso, assumo a primeira pessoa do singular para referir-me ao lugar de observação, voltando em seguida ao plural do discurso acadêmico.

que apoiavam a reeleição da candidata Dilma Rousseff e as ideias associadas à sua campanha; e poetas que não apoiavam nenhum dos candidatos, defendendo uma reforma política que negasse a dualidade PT x PSDB e ideias vinculadas a reivindicações de movimentos sociais.

Além dessas manifestações, identificamos também o vídeo publicado por Bessa (2014), que nos despertou interesse no que se refere ao conteúdo, ou seja, a narrativa, a princípio anônima, sobre uma situação que vinha acontecendo no Facebook no contexto das eleições e ao formato de performance possibilitado pela utilização de vídeo na internet, combinada às outras linguagens utilizadas por outros poetas. Os versos são os seguintes:

Pra você que defende um candidato  
Joga murro, esculhamba e dá bofete  
Arengando e brigando na Internet  
Eu não quero cortar o seu barato  
Mas lhe peço que seja mais sensato  
Amizade é um bem que não se mede  
Dá é pena de um amigo que perde  
Se intrigando nesse tempo de eleição  
Ter respeito é nossa obrigação  
Cada um sabe o que cheira e o que fede

Pois enquanto tem gente aqui brigando  
Candidato nenhum quer nem saber (homi)  
O pau quebra no debate da TV  
No final já tão tudo se cheirando  
E você sendo besta, se lascando  
Os amigos se afastando de você  
A política lhe cegando pra não ver  
Com amigo de verdade não se implica  
Pois enquanto você briga por política  
Os políticos tão brigando por você? (BESSA, 2014).

As formas em que a poesia de cordel se apresenta no Facebook são comumente a publicação do texto escrito acompanhado de alguma imagem que o illustre. Pode ser alguma imagem pública da internet sobre o tema trabalhado, uma xilogravura ou mesmo a capa do folheto que se pretende divulgar. Outra forma é o compartilhamento de *links* externos ao Facebook, que direcionam o leitor a blogs dos poetas, nos quais ficam disponíveis poesias, áudios e vídeos. Há ainda poetas que compartilham seus versos no formato imagético, combinando texto e imagem (sua própria foto ou algum tipo de ilustração), e os textos que são transformados



em imagem com logotipo que remete à xilogravura e à estética do cordel. Há a possibilidade de encontrarmos, ainda, pelejas realizadas em grupos ou mesmo nas páginas pessoais, utilizando-se o recurso dos comentários.

Todos estes formatos, de algum modo, utilizam as já mencionadas potencialidades do Facebook. Seja como mensuração de aprovação pelas curtidas, seja pela visibilidade possibilitada pelos compartilhamentos, seja pela apreciação ou pela criação coletiva realizada nos comentários. A especificidade da poesia de Bessa (2014) é que ela não aparece escrita, mas em vídeo, no qual o poeta declama os versos, destacando assim uma característica fundamental da poesia oral, que é a performance.

No caso específico dos versos “Política x Amizade”, o conteúdo diz respeito a uma situação que envolve as polarizações manifestas nas redes, no contexto das eleições de 2014, não apresentando algum tipo de posicionamento do poeta, mas fazendo uma crítica ao que ele percebia nas redes sociais. A poesia de cordel é um dos lugares de produção de sentidos sobre a realidade sociocultural e, neste caso das eleições, não ficou ausente da avaliação. A referência feita a um discurso de ódio ocorre na menção das situações de agressão – físicas e virtuais – presentes nos versos: “*Joga murro, esculhamba e dá bofete / Arengando e brigando na Internet*”. O poeta, nesse momento, realiza uma apreciação sobre as polarizações, considerando que pessoas de lados opostos é que se agridem por motivações políticas. “Esculhamba” faz referência a uma agressão linguística, verbal. Estaria, ainda, no espaço latente do ambiente virtual. Mas quando, na sequência, “dá bofete”, a agressão é física, externa ao ambiente virtual.

Nesse contexto, temos evidenciada a polarização pela localização de indivíduos em posições diferentes, que seriam os personagens da poesia narrada por Bessa (2014). Reiteramos que, nesse momento, o poeta não assume o seu posicionamento político, mas aponta para uma crítica à agressividade decorrente dessas polarizações, sejam elas verbais ou físicas.

Esta linha tênue entre a latência da virtualidade e a agressão real, que resulta em rompimentos de relações cotidianas, nos conduz à relação da linguagem com a construção social da realidade, compreendendo que ambas são parte de um mesmo sistema cognitivo e que faz com que os posicionamentos no campo do real sejam apresentados na rede e que, por sua vez, retornam ao real como embates políticos. Esses embates e sua consequente visibilidade decorrem, em grande parte, das potencialidades oferecidas pelo Facebook. Está sendo, assim, realizada uma associação às eleições, porque o apoio e a defesa de candidatos é mencionada como causa para essas situações. A partir daí, inicia-se um processo de aconselhamento pela valorização de amizades já existentes, visto que havia



uma relação, ainda que virtual, pelas redes sociais, e que estavam sendo abaladas pela movimentação dos conflitos realizados devido às eleições: *"Amizade é um bem que não se mede"*.

Segundo o poeta, não a vale a pena envolver-se nos conflitos motivados pelas eleições, o que se justifica pela indiferença que os candidatos têm com os eleitores, para quem o resultado das eleições não deveria ter influência direta a ponto de um posicionamento repercutir no rompimento de uma amizade. Os próprios candidatos, que estariam em disputa, manteriam uma relação estreita entre si, então não caberia aos eleitores repercutir o posicionamento político em forma de um "discurso de ódio": "Candidato nenhum quer nem saber (homi) / O pau quebra no debate da TV / No final já tão tudo se cheirando".

O autor fala ainda sobre a necessidade de respeito às opiniões, outro aspecto que no contexto de "discurso de ódio" é levantado. Afinal, para trabalhar os efeitos desses discursos manifestos nas redes sociais o caminho seria o respeito e a tolerância: "Ter respeito é nossa obrigação / Cada um sabe o que cheira e o que fede". Por fim, a lição que é sintetizada como moral da história – mesmo não se tratando de uma fábula, há um sentido de aconselhamento que é proposto pelos versos – é feita a partir de um questionamento: "Pois enquanto você briga por política / Os políticos tão brigando por você?".

Assim, a proposta do poeta é criticar os movimentos de conflito levantados nas redes sociais e, ao fazê-lo, produz um conteúdo para circular por esse mesmo ambiente onde os conflitos se dão. Mas o objetivo deste artigo não é o de analisar o discurso do poeta, mas relacionar os sentidos apresentados às possibilidades que são construídas a partir da veiculação desses versos na internet.

A escolha dos versos trabalhados não aponta para uma profundidade da análise feita por Bessa em relação aos discursos de ódio, mas, em vez disso, permite-nos ver que o suporte Facebook aliado ao conteúdo poético repercute na significação e na visibilidade desses versos, fazendo com que, pela repercussão e número de compartilhamentos, o vídeo adquira representatividade no contexto político e social do momento em que foi produzido. Para Bessa, a poesia de cordel é feita para ser declamada. Dessa forma, entende que o vídeo é um canal que possibilita que os elementos da cantoria sejam mantidos, assim como outras formas de linguagem corporal – movimentos do corpo, expressões faciais – associadas à mensagem transmitida. Podemos compreender, assim, que a poesia de cordel é também multimidiática, e esta característica pode ser mantida no suporte Facebook.

Compreendendo que a multimídia é a produção de conteúdos em linguagens diferentes integradas, por complementaridade, para a comunicação de

uma mensagem, temos que a poesia de cordel é multimidiática, porque integra a voz poética, o corpo (no caso de Bessa, percebido pelas expressões faciais) e o texto escrito.

A possibilidade de alcance não nos permite afirmar que a mesma poesia é “transmitida” quando compartilhada pelos usuários do Facebook seguidores de Bessa, ou seguidores de seguidores. Há um registro audiovisual da performance, mas o processo textual comunicativo é alterado a cada compartilhamento. Existe uma relação de descontextualização e recontextualização e o próprio registro é diferente de uma performance ao vivo, em que existe tanto a aura da presença do poeta como as possibilidades de modificação, impossibilitadas no registro que fixa a performance.

Assim, mesmo sabendo que o vídeo é um recurso considerado para manter a multimedialidade performática da poesia oral de cordel, não podemos pensar nele como a solução para manter as características essenciais da poesia. Porque ele é um recorte da performance que considera apenas uma situação de declamação, com estrutura montada para aquele registro. Normalmente o poeta não vê o público e a interação com ele – no caso do Facebook – é limitada ao espaço dos comentários. De todo modo, o vídeo ainda apresenta características que preparam um sentido diferente entre aquilo que é apresentado ao vivo, oralmente, e o que é escrito. Por isso a importância de pensarmos o suporte em consonância com o conteúdo.

Cada indivíduo realiza uma interpretação distinta a partir de sua experiência. E se pensarmos no mesmo indivíduo, cada novo compartilhamento e nova visualização altera o próprio vídeo, cujo conteúdo é composto também pelo status que adquire com o número de vezes em que foi executado. Um vídeo recém postado, com 200 visualizações tem uma conotação diferente de outro que registra 5 milhões, por exemplo, e que se tornou um “viral”<sup>5</sup>. Cada contexto de recepção do vídeo propõe uma significação diferente, fazendo assim com que não seja possível repetir de forma idêntica o processo comunicativo.

O número de compartilhamentos, então, está carregado de significados. Ao compartilhar algum conteúdo, o usuário poderá também complementar a significação escrevendo algum comentário com o qual irá dialogar, o que quer dizer que nem todo compartilhamento significa identificação ou concordância. É o que acontece com o vídeo “Política x Amizade”. No caso da performance ao vivo, a mensuração pode acontecer pela quantidade de pessoas presentes na apresentação. No caso do Facebook, isso acontece pelo número de compartilhamentos. Assim como em uma apresentação ao vivo que esteja lotada pode significar que muitas

---

<sup>5</sup> Assim como os memes, o viral se refere a um conteúdo amplamente compartilhado e acessado, que se alastra “como um vírus” e normalmente dá origem a memes.

peças estão interessadas e, portanto, associa-se à qualidade de conteúdo, nas redes sociais um vídeo que virou viral pode fazer referência a um conteúdo que importa para muitas pessoas, despertando assim o interesse de mais gente que não quer ficar de fora do contexto de recepção.

Esta potencialidade relacionada à mensuração puxa imediatamente pela referência à visibilidade do vídeo. Não podemos fechar essa visibilidade somente pelo uso do Facebook, visto que uma série de elementos se combinam para que isso aconteça. Mas é particularmente sobre a parte que cabe ao uso desta rede que nos interessamos aqui. Outros ambientes como o YouTube e o Whatsapp deram suporte à circulação do vídeo de Bessa (2014) e ampliaram sua audiência, que diz do alcance atingido pelo poema.

O contexto político de controvérsias travadas nos perfis e páginas do Facebook é um elemento importante, que repercute nos discursos de ódio, porque ele desperta o interesse por uma síntese, uma explicação ou uma crítica em torno dos acontecimentos. Havendo conflitos tão constantemente na rede social, um conteúdo que sintetiza esses conflitos e os critica ganha espaço e reconhecimento. Essa visibilidade tem a ver primeiro com o conteúdo trabalhado nos versos, conforme a breve descrição realizada anteriormente. Pelo fato do poema refletir sobre uma situação sociopolítica do momento, as pessoas tiveram interesse em assumi-lo e repercuti-lo. Compartilhar, nesse momento, quer dizer "eu concordo com isso". Quanto mais indivíduos dizem concordar, pelos compartilhamentos, mais pessoas irão ver e se posicionar, aumentando a visibilidade dos versos.

Os sentidos apresentados poderiam ser atribuídos a qualquer situação de disputa eleitoral. Mas o que os situam em 2014, além da data de publicação, é a forma como a audiência se apropria deste discurso, tomando para si a crítica a um comportamento agressivo por parte dos eleitores. Essa apropriação pode ser identificada justamente pelo Facebook no contexto dos comentários, curtidas e compartilhamentos. Os números e comentários, que ficam disponíveis na página, dizem ao público se o vídeo está sendo bem recebido, se muitas ou poucas pessoas estão vendo e repercutindo, e estão diretamente associados ao conteúdo. Não temos a intenção de dizer aqui o que vem primeiro, ou definirmos o que é causa e o que é consequência no processo comunicativo, se o conteúdo ou o suporte, mas compreendermos que eles estão intimamente ligados e influenciando-se mutuamente.

No caso específico de Bráulio Bessa, a postagem trabalhada não fez referência à campanha de nenhum candidato, tampouco a propostas de reforma política em torno de uma insatisfação que alcançava a ambos os candidatos. Mas os versos fazem, no Facebook, uma análise de comportamentos assumidos no próprio

Facebook. Desse modo, consideramos que a poesia de Bessa é metadiscursiva, pois, inserida no contexto dos discursos de ódio nas redes sociais, utiliza uma destas redes para comentar a situação que o envolve.

Trata-se, assim, de uma postagem falando sobre postagens. Um conteúdo que se volta para refletir o que se produz no dispositivo que o envolve. Conteúdo este que, por características do dispositivo, está aberto para comentários, ou seja, um elemento básico de interatividade em que o público responde de forma imediata ao texto configurado na página. Comentários, por sua vez, que são parte integrante do conteúdo. O vídeo, por si só, é apenas um dos elementos constitutivos da mensagem no Facebook. Ele se completa pela apreciação de um público que, no caso é também produtor de conteúdos, se manifesta ao compartilhar, mas também ao emitir opiniões sobre o material visualizado. Trata-se de uma atividade de diálogo que produz uma espiral de novas significações ao manter-se aberta para novas leituras e novos comentários.

O alcance dessa visibilidade, que de alguma forma comprova o papel das potencialidades do Facebook para este fim, é a chegada do poeta à mídia hegemônica. Ele sai de uma página pessoal, onde a princípio é um anônimo (“O neto de Seu Dedé Sapateiro”, como traz sua descrição no Facebook, no Twitter e no Instagram) e chega a ser comentarista do programa Encontro com Fátima Bernardes, na Rede Globo, onde geralmente faz comentários em forma de poesia que seguem a métrica e o ritmo de cordel. Tal alcance decorre de uma rede de comentários e compartilhamentos de um conteúdo que se propõe multimidiático por abrir a utilização de linguagens distintas em uma mesma mensagem. O fluxo demonstra uma modificação no sentido do agendamento midiático, possibilitando que, a partir das redes sociais e das produções cotidianas de conteúdo, as pessoas que, a princípio, estariam de fora dos modos de produção passam a fazer parte, de alguma forma, do dispositivo midiático.

### **Considerações finais**

As potencialidades do Facebook identificadas como aliadas à visibilidade da poesia de Bráulio Bessa, a saber, multimidialidade, alcance, compartilhamentos, curtidas, comentários, mensuração de visualizações são formas de produção de significado e redimensionam o modo de se fazer poesia de cordel na contemporaneidade. O público conectado, assim como aquele que acompanha presencialmente as cantorias, é também produtor desse conteúdo, que não se encerra no vídeo editado, mas está composto justamente por essa combinação entre o que o poeta produz e as repercussões junto ao público que, considerando o Facebook, constitui-se enquanto tal a partir de uma lógica informacional (emissor-

mensagem-receptor), mas que, ao considerarmos o dispositivo em sua totalidade, tem na rede também um perfil enquanto produtor.

Mais especificamente, quando olhamos para a postagem analisada temos que o público produz sentidos que integram a totalidade significativa do vídeo. A poesia de Bessa arquivada em seu computador teria outra significação; circulando apenas pelo Whatsapp de pessoas conhecidas, outro tipo de sentidos seriam acionados. Mas quando inclui a participação de pessoas que repercutem o vídeo ao compartilhar, que dizem de sua importância, relevância e interesse ao curtirem, que comentam afirmando que o poeta "acerta" em seu gesto interpretativo daquele contexto, temos então uma série de significações possíveis a partir da articulação entre dispositivo e conteúdo.

O vídeo se refere às polarizações e às disputas de sentido que saem do ambiente da linguagem virtualizada e alcançam a realidade cotidiana. É assim que a linguagem atua na construção da realidade: sendo parte dela. O vídeo, como comentário, resulta justamente das polarizações e de suas consequências que transitam entre a conexão e o que está *off-line*. Por isso, por haver um reconhecimento de referencialidade em torno do que fala o poeta, há uma adesão e conseqüente propagabilidade do vídeo, que leva o poeta aos espaços da mídia hegemônica. O que o vídeo trata é da polarização, que sai da latência das redes sociais e chega ao cotidiano das pessoas que rompem relações a partir de diálogos/embates políticos.

Nossa proposta de pensar as potencialidades do dispositivo Facebook aliadas à poesia de Bessa pode também ser mobilizada para outras manifestações do cordel na internet, na medida em que essa discussão abre outros questionamentos, principalmente sobre os movimentos interpretativos da produção de significados, seja por análises de discurso, seja por análises da narrativa. Fundamental ainda seria um trabalho que contemplasse o público a partir de uma análise mais detida de comentários e compartilhamentos, que contribuiria para a compreensão desse hibridismo e para a comprovação de que a tradição não é algo estático e engessado, mas um processo de historicidade em permanente atualização.

O ponto que alcançamos nos diz de uma relação íntima e de influência mútua entre conteúdo e suporte no caso da poesia de cordel na internet. As temáticas e as formas de abordagem dos assuntos escolhidos para serem trabalhados nos versos respondem a um contexto sociocultural que emerge, inclusive, das elaborações dos poetas. O cordel está nesse lugar, sendo uma das textualidades possíveis, cujo sentido só poderá ser tomado a partir da combinação de elementos diversos que o compõem, do conteúdo ao suporte, mas principalmente das relações que os indivíduos assumem no processo. O Facebook tem colaborado para uma

visibilidade e reconhecimento do cordel nesse lugar de produção de sentidos sobre a realidade sociocultural, contribuindo, inclusive, para o reconhecimento da legitimidade do discurso.

A internet influencia no conteúdo e nos sentidos que emergem desse conteúdo. Mas o conteúdo também influencia nos usos do próprio suporte, gerando compartilhamentos e curtidas. Trata-se, portanto, de um ciclo em que não somos capazes de identificar nem um ponto de partida, nem de chegada, mas podemos reconhecer a emergência de sentidos e de relações ao compreender que a textualidade não está fechada em um lugar específico, mas é resultado de um processo complexo, incompleto e insuficiente para entendermos as formas humanas de produzir textos sobre a vida cotidiana.

## Referências

- AMORIM, M. A. *No visgo do improviso ou a peleja cultural entre cibercultura e tradição: comunicação e mídia digital nas poéticas da oralidade*. São Paulo: Educ, 2008.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2012.
- BAUMANN, R; BRIGGS, C. "Poética e performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social". *Ilha Revista de Antropologia*, v. 8, n. 1, 2, 2006, p. 185-229.
- BESSA, B. *Política x Amizade*. 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/brauliobessauchoa/videos/720375828039081/?fref=nf> Acesso: 27 out. 2015.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.
- JENKINS, Henry. *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Aleph, 2014.
- KUNZ, M. *Cordel: a voz do verso*. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2001.
- LEMAIRE, R. "Pensar o suporte: resgatar o patrimônio". In: MENDES, S. *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.
- LIMA JUNIOR, W. *Mídia social conectada: produção colaborativa de informação de relevância social em ambiente tecnológico digital*. *Líbero*, v. XII, 2009, p. 95-106.
- MENDES, S. "A evolução dos suportes na literatura de cordel: um estudo do cordel panfletário". In: MENDES, S. *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.
- MOUILLAUD, M. "Da forma ao sentido". In: MOUILLAUD, M.; PORTO, S. D. (Orgs.). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: Paralelo 15, 1997.
- SANTOS, F. "Poética das vozes e da memória". In: MENDES, S. *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.



ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

submetido em: 13 mar. 2016 | aprovado em: 27 mai. 2016

## **Fama e engajamento no Instagram: as celebridades e a convocação de públicos<sup>1</sup>**

## **Fame and engagement on Instagram: celebrities and the convocation of public**

*Fernanda de Faria Medeiros<sup>2</sup>*

---

1 A primeira versão deste texto foi apresentada no seminário Polarizações, promovido pelo Grupo de Pesquisa Mídia e Narrativa, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), em Belo Horizonte, de 3-5 de novembro de 2015.

2 Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2014). Integra o grupo de pesquisa Mídia e Narrativa, da PUC Minas. E-mail: [medfernanda@gmail.com](mailto:medfernanda@gmail.com).

**Resumo**

Com foco no contexto atual das redes sociais brasileiras, a intenção deste trabalho é observar as possibilidades de representação dos anônimos por meio das novas formas de interlocução que se manifestam entre as celebridades e os comuns. O artigo tenta articular o conceito de público (DEWEY, 2008) com a perspectiva da constituição de públicos que se formam a partir da atuação midiática (BABO-LANÇA, 2013), a fim de analisar as investidas de representação, por parte das celebridades, em seus movimentos de convocação e de interlocução com grupos sociais específicos. Para tanto, examinamos os perfis virtuais da cantora Daniela Mercury e do *rapper* Emicida.

**Palavras-chave**

Celebridade, público, convocação, Instagram.

**Abstract**

Focusing on the current context of Brazilian social networks, the intention of this work is to look at the anonymous representation possibilities through new forms of dialogue that manifest themselves among celebrities and ordinary. The article tries to articulate the concept of public (DEWEY, 2008) with the prospect of public constitution that form from the media performance (BABO-LANÇA, 2013) in order to analyze the onslaughts of representation by the celebrities, in his convocations of specific social groups. Therefore, we examined the virtual profiles of the singer Daniela Mercury and Emicida rapper.

**Keywords**

Celebrity, public, convocation, Instagram.

Em julho de 2015, “Maju”, a jornalista responsável pela previsão do tempo no Jornal Nacional, foi alvo de comentários racistas em uma publicação do JN no *Facebook*. No *post* foram registrados mais de 7 mil comentários, muitos com injúrias raciais como, por exemplo, “macaca”, “puta africana” e “vagabunda”<sup>3</sup>. Em resposta às ofensas, a página do noticiário divulgou, no mesmo dia, um vídeo com os âncoras do jornal e a equipe de redação, lançando uma campanha de apoio através da *hashtag* #somostodosmaju. O vídeo recebeu mais de 30 mil curtidas e 10 mil compartilhamentos; e a *hashtag* da campanha rapidamente alcançou o primeiro lugar nos *trending topics* no *Twitter*.

Após a repercussão do caso, a postagem inicial recebeu outros diversos registros apoiando Maju e defendendo que o preconceito dali fosse denunciado. Nota-se que, depois do posicionamento público da equipe célebre de jornalistas, o “caso Maju” ganhou visibilidade e provocou um tipo de engajamento em torno do preconceito racial, dentro do ambiente virtual. O episódio serve como mais um exemplo para retratar o contexto atual de intolerância das redes sociais.

A pesquisadora Raquel Recuero afirma que a presença e o alcance crescentes dessas redes na sociedade contribuem para a disseminação de radicalismos e preconceitos, que surgem como um tipo de consequência da visibilidade conquistada pelos “discursos de minorias” (como, por exemplo, a cultura negra e a homossexualidade) que, embora sempre tenham existido, não tinham tanta evidência antes de a internet se transformar em uma ferramenta tão popular e acessível.<sup>4</sup>

Considerando esse contexto virtual, a intenção deste trabalho é contribuir para a discussão acerca das possibilidades de representação das diversas faces dos anônimos, a partir do deslocamento do olhar para as novas formas de interlocução que se manifestam entre as celebridades e os comuns, no ambiente digital. Inseridas no cotidiano das mídias, as celebridades podem ser ponderadas como elementos dinâmicos do corpo social que, embora sejam consideradas “criações” midiáticas, promovem conexões sociais importantes, capazes de fazer reverberar de diversas maneiras os discursos “dominantes” e os discursos de minorias.

Para pensar a relação entre famosos e comuns dentro de um cenário composto por diversas minorias, discutiremos, primeiramente, a emergência de determinados grupos sociais que se distinguem da massa, à luz da definição de público e de sua associação com conteúdos públicos e com figuras midiáticas.

3 Trecho retirado da matéria publicada em <http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2015/07/racismo-contra-maju-apresentadora-do-tempo-do-jornal-nacional-gera-campanha-4794562.html>, acesso em 03/11/2015.

4 Trecho retirado de matéria publicada em 21/05/2015, no site do jornal Zero Hora, disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2015/05/o-discurso-de-odio-se-tornou-mais-visivel-diz-pesquisadora-4766057.html>> Acesso em 01/10/15.

A proposta é estabelecer uma noção de “público” que se difere da ideia de “audiência”, a fim de avaliar o processo comunicativo a partir de uma concepção que envolve grupos sociais ativos, e não reativos, como parece ser a audiência. A intenção é refletir a respeito do impacto da mídia na constituição desses grupos sociais, analisando as tentativas de representação, por parte das celebridades, em suas convocações de públicos específicos.

Baseada nas ideias sobre público e celebridades, a segunda parte do trabalho trata de uma investigação de dois perfis célebres na rede social Instagram. Selecionamos os perfis do *rapper* Emicida e da cantora de axé Daniela Mercury, que parecem construir seus rostos públicos atualmente também a partir de discursos “engajados” e direcionados para segmentos sociais diferentes. Emicida afirma seu trabalho através da cultura negra e de discursos contra o racismo. Ele se coloca como o porta-voz daqueles que vivem às margens da sociedade. Daniela Mercury, depois de assumir a homossexualidade publicamente, passou a defender em seu perfil a diversidade sexual. Eles representam, no enquadramento proposto, os discursos direcionados que atingem públicos distintos. A constituição desses grupos diante da atuação da mídia é o ponto que abre a nossa discussão.

### **A noção de público: do conceito à visibilidade da mídia**

Na tentativa de clarear a distinção entre o público e o privado, Dewey (2008) chama a atenção para os dois tipos de consequências geradas por ações humanas quaisquer: as que afetam apenas as pessoas diretamente envolvidas, e aquelas que também provocam reações em outras pessoas, além daquelas diretamente relacionadas. De acordo com o autor, no segundo caso, a ação adquire um caráter público, uma vez que as consequências indiretas são reconhecidas em um grupo de pessoas que extrapola o campo direto da ação. Ao contrário, quando as consequências ficam restritas às pessoas diretamente envolvidas nela, a ação é privada e, nesse sentido, o limite entre o privado e o público acaba sendo fixado com base na extensão e no escopo das consequências das ações, na forma como elas reverberam dentro de um contexto específico ou coletivo.

Dewey (2008) aponta que, etimologicamente, público é vinculado à coletividade, aquilo que é comum, à ideia de *populus*: consiste em todos aqueles que são afetados pelas consequências indiretas das ações. Pensando, então, o público como um coletivo, o autor afirma que todos os modos de comportamento associado podem ter consequências que envolvam outros, além daqueles que produziram e/ou receberam diretamente os impactos da ação. Dessa forma, Dewey (2008) estabelece uma divisão entre os universos privado e público, conferindo ao segundo uma característica de estado político, que surge como uma zona

dada à associação de comportamentos e crenças sociais, para fins de interesses compartilhados. “Diretamente ligado aos conceitos de público e privado surge o qualificativo de coisas e/ou pessoas públicas e privadas” (FRANÇA; SIMÕES, p. 7, 2014), e, nesse sentido, os temas ou assuntos públicos são aqueles que dizem respeito a um coletivo que os ultrapassa; eles incidem sobre o comum.

Enquanto coletivo concreto, o público se refere a um grupo de pessoas ligadas por algum interesse, desejo, convicção, experiência ou ação comum. De acordo com Babo-Lança (2013, p.219), originalmente “há uma dimensão contextual e política no público que se forma graças ao desenvolvimento das comunicações”. A noção de público se associa à opinião pública e a experiências e significações compartilhadas, que podem ser convertidas em uma ação conjunta para uma comunidade de interesses. No entanto, com a expansão da mídia de massa, a concepção política que era admitida no termo foi substituída pela visão de um público anônimo, passivo e subordinado. Durante muito tempo, a noção assimilada a partir dos meios de massa, especialmente da televisão, foi percebida como um conjunto de anônimos passível de manipulação.

Babo-Lança (2013) associa as perspectivas de Daniel Dayan e Jacques Rancière para ressaltar o caráter ativo do público no contexto atual. A noção de Dayan difere audiência de público, destacando três aspectos característicos: ao contrário da audiência, que responde a uma oferta e é, portanto, reativa, o público carrega uma dimensão cênica de apresentação de si mesmo (implica em uma ação primária, de encenação e performance, que o torna ativo); o termo “audiência” delata um discurso de especialista em terceira pessoa, enquanto o público se conforma no “nós” de um dado coletivo; e por fim, o público confere uma dimensão de adesão a certos valores, ideias ou decisões que, para o autor, não pode ser sintetizado em um indivíduo e nem na soma deles, uma vez que implica sociabilidade, envolvimento e efetivação. Rancière, por sua vez, afirma que o público é ativo porque olhar é uma ação. Na visão do autor, o público age quando observa, seleciona, compara e interpreta – é um intérprete ativo, acima de tudo, que correlaciona textos da mídia com suas próprias experiências pessoais e/ou coletivas.

Tendo em vista a compreensão de um público ativo, a perspectiva de Babo-Lança (2013), baseada na conjuntura da sociedade midiaticizada, destaca que públicos implicam uma atividade de recepção; em maior ou menor grau, uma resposta e um comprometimento. Para a autora, os públicos se constituem como formas de respostas a um acontecimento ou conteúdo público que se coloca em torno de um acontecimento midiático. Ela sublinha que existem muitas diferenças entre públicos, assim como sobreposições entre grupos que vão se formando conforme os temas debatidos na sociedade.



Na visão de Babo-Lança (2013), o público não precede a recepção, a ação ou as performances que o visam. Ele se constitui no momento de interação, nas próprias situações de recepção, em resposta ao acontecimento ou ao problema coletivo. Ao mesmo tempo, também existe uma passividade com relação aos grupos sociais, ligada às noções de experiência e interação, que valida em determinadas comunidades um tipo de predisposição para se tornar público, no sentido engajado do compartilhamento de ideias e posições.

A autora conclui que, atualmente, como produtores e receptores de conteúdos, o público tem potencial para reativar redes de sociabilidade, mantendo a continuidade do processo de significação e atribuição de sentidos acerca dos mais variados temas que tocam a esfera pública, dentro do universo midiático. Nesse sentido, é possível pensar o engajamento instalado nas mídias sociais brasileiras como uma experiência coletiva que, além de criar comunidades passíveis de comprometimento e resposta, ressalta a dimensão contextual e política do público e a questão da opinião associada a determinados coletivos.

Os temas de interesse compartilhados por grupos específicos, como, por exemplo, os discursos de minorias, formam coletivos passíveis de engajamento, e também idealizam públicos, na medida em que são trabalhados junto à mídia em uma espécie de convocação<sup>5</sup> que já os considera preexistentes (público de novelas, público de minisséries, público da classe A, etc). Do ponto de vista da produção, o discurso parece ser previamente direcionado, segmentado e associativo.

O contexto de multiposicionamentos origina, assim, opiniões e ideologias compartilhadas entre fragmentos sociais, que, aplicadas no cenário da visibilidade midiática, podem funcionar como argumentos de convocação de determinados públicos. As celebridades, enquanto pessoas públicas com capacidade para afetar a coletividade, e, ao mesmo tempo, analisadas como "fabricações culturais" (ROJEK, 2008, p. 12) que, essencialmente, dependem de uma mediação para conseguirem atrair a atenção coletiva, podem ser tomadas como um elemento chave na relação que se cria entre a mídia, a figura pública e os grupos sociais de anônimos que formam os públicos. Ainda que brevemente, é essa relação que avaliaremos a seguir.

### **As celebridades, o engajamento social e a idealização de públicos**

Na intenção de entender os diversos sentidos e impactos da noção de fama e do conceito de celebridade, Turner (2004) criou três definições para o termo.

---

<sup>5</sup> Neste trabalho, usamos o conceito de convocação encontrado na abordagem de Prado (2013). Ele destaca a presença de dispositivos de encontro entre produtores e espectadores na sociedade midiaticizada, que atuam como aparelhos ideológicos, recortando o mundo e recolocando as posições dos sujeitos através de um discurso novo, que, insistentemente, convoca o sensível e o inteligível na pretensão de capturar a adesão do público. A ideia da convocação, de acordo com Prado (2013, p. 51), parte de paisagens e cenas que constituem mundos ficcionais, e planeja um "sujeito que responde de dentro, aderido" ao discurso e à proposta de pertencimento à comunidade que a mídia projeta. Neste caso, consideramos as celebridades as próprias enunciadoras de seus argumentos de convocação.

Na primeira, o autor indica que a celebridade é um gênero de representação e um efeito discursivo, chamando a atenção para a forma como as pessoas famosas são representadas e comentadas no contexto social. Na segunda perspectiva, o foco são os processos pelos quais uma pessoa é transformada em mercadoria, observando, então, a celebridade como uma *commodity* negociada pela mídia.

Em sua última definição, Turner (2004) indica que celebridades são formações culturais com função social; ou seja, ele reflete o fenômeno como um aspecto da cultura, que é constantemente reescrito e reformulado. As três definições indicam que as celebridades impactam tanto nos processos desenvolvidos dentro dos produtos da mídia, quanto nas práticas sociais que se reverberam no cotidiano das pessoas. Sobretudo, as concepções de Turner (2004) evidenciam como as celebridades se colocam entre as relações da mídia e da sociedade – que, como exposto, forma seus públicos de acordo com experiências compartilhadas e através de engajamentos solicitados no contexto da esfera pública.

Seja pela exposição da vida íntima, que atende aos interesses de determinado público, seja por alguma virtude reconhecida, que desponta como valor coletivo, as celebridades se conectam aos anseios e experiências compartilhadas que constituem públicos específicos. Elas impactam na formação desses públicos porque, de certa maneira, carregam em sua própria imagem determinados valores, posicionamentos e ideologias que, enquanto uma construção cultural, já “nascem” de forma negociada entre as estruturas de produção da mídia e as predisposições de compartilhamento e engajamento dos públicos.

No quadro de posições fracionadas da mídia digital brasileira, na qual, como já dissemos, a visibilidade é apreendida como um valor, o encontro de temas polêmicos com celebridades apresenta um potencial diferenciado para transformar algo em um debate público, ainda que tenha suas origens fincadas no universo privado. Do ponto de vista da discussão social baseada na perspectiva de Dewey (2008), as celebridades ligadas a temas de interesse coletivo relevam sua função cultural enquanto catalisadoras de opiniões e críticas que estabelecem o debate público. Questões importantes como a igualdade entre raças, a homossexualidade e o aborto, parecem encontrar mais ou menos predisposições para serem debatidas, à medida que se conectam com a visibilidade de figuras públicas.

Por outro lado, como representantes de determinados públicos, as celebridades também podem se beneficiar com a visibilidade de temas coletivos, adquirida em contextos diversos. Afinal, ao personificarem ideologias e experiências coletivas, com mais ou menos visibilidade, as celebridades ganham recursos para conquistar e fidelizar públicos que, talvez, não estivessem passíveis à recepção de seus conteúdos se não fosse pelo tipo de representação que sua imagem carrega ideologicamente.

À luz dessa contradição e tendo em vista o aporte teórico empregado, a intenção da pesquisa empírica é tentar apreender alguns esforços das celebridades para se colocarem como representantes de um certo coletivo, observando os possíveis níveis de aceitação e rejeição dos públicos, dentro da noção de uma entidade ativa e emancipada.

### **Análise empírica: engajamento no Instagram**

Os perfis de famosos selecionados parecem encenar o empenho de representação de grupos sociais específicos, a partir da convocação de temas passíveis de adesão pública. Antes de explorar a atuação de cada um deles no universo do Instagram, no entanto, é importante retomar os pontos que mais sobressaem diante do conjunto de informações midiáticas que compõem suas imagens públicas.

Daniela Mercury é uma das mais consagradas cantoras de axé do Brasil. Em 25 anos de carreira, vendeu mais de 20 milhões de discos, venceu um Grammy Latino e recebeu mais de uma dezena de prêmios. Fez muito sucesso até o início da década de 2000 e foi apontada como a principal cantora de axé do País. Até 2006, seu *status* de fama era relativamente restrito à sua atuação pública e sua vida pessoal não sofria tantas especulações. No entanto, em 2007, um jornal carioca divulgou<sup>6</sup> que Daniela estaria namorando uma arquiteta que morava em Nova Iorque e, a partir de então, a cantora passou a se esquivar dos depoimentos relacionados à vida privada. Em 2012 ela se separou do marido, com quem estava casada há três anos e, no ano seguinte, declarou um relacionamento homoafetivo por meio das redes sociais, com uma foto da parceira, dizendo: “Malu agora é minha esposa, minha família e minha inspiração para cantar”.

A declaração chamou a atenção da mídia e da sociedade de tal forma que, hoje, além de “diva do axé”, Daniela também é afirmada pelo público como “musa gay”. Suas convocações discursivas afinadas com os apelos dos grupos LGBT, desde então, demonstram como a cantora parece orientar sua atuação de acordo com um público predefinido. No Instagram, seu perfil (@DANIELAMERCURY) possui 230 mil seguidores e mais de 1500 postagens.

Leandro Roque de Oliveira, o Emicida, foi definido pela revista *RollingStone* (set/2015) como a maior referência do rap para a sua geração. “Ele é um dos homens de maior destaque no país, eleito pela revista *Forbes Brasil*, em 2014, um dos trinta nomes mais influentes abaixo dos 30 anos” (ARAÚJO, 2015, p.52). Começou a ganhar visibilidade nos duelos de *freestyle*, em 2009, e, desde então, se afirma em letras musicais como um representante dos negros e das ruas,

<sup>6</sup> Sobre a biografia de Daniela Mercury: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Daniela\\_Mercury](https://pt.wikipedia.org/wiki/Daniela_Mercury)>.

aquele que lembra e fala “pelos esquecidos”. O último disco, lançado com seu próprio selo, é fruto de uma viagem à África e resultado de uma parceria bem sucedida com a *Natura*. O *rapper* defende a cultura negra em todos os seus canais de comunicação, destacando sua origem pobre e sua história de superação em um discurso encorpado de convocações. No Instagram, seu perfil (@emicida) possui quase 570 mil seguidores e mais de 2.500 postagens.

A fim de analisar as interações entre celebridades e públicos, tentamos estabelecer algumas categorias que pudessem facilitar a apreciação de traços comuns. Durante o mês de setembro de 2015, observamos diariamente os perfis das duas celebridades, buscando identificar a frequência de postagens e o conteúdo a que esses *posts* se referiam: se à vida pessoal ou a situações privadas, se ao universo do trabalho e da atuação pública, ou se eram engajados em alguma pauta coletiva. Posteriormente, trabalhamos para elencar quatro postagens principais em cada um dos perfis (uma postagem por semana), baseados no número de curtidas. Nessas postagens, examinamos mais quatro aspectos: o conteúdo das imagens; a legenda deixada pelas celebridades; os comentários dos públicos; e as respostas dos famosos aos comentários do público (se elas, eventualmente, apareciam).

No geral, foi possível perceber que o Instagram é intencionalmente transformado em uma ferramenta de divulgação da própria atuação pública, por parte das celebridades. No entanto, apesar da maioria das publicações se referirem ao trabalho dos famosos, algumas imagens não são oficialmente produzidas para a divulgação da face pública. Elas também denotam um sentido de privado, à medida que exibem os bastidores e os artistas em situações de privacidade (com parceiros, sem camisa ou sem maquiagem), como se as lentes do aplicativo servissem para mostrar o que acontece “por trás das câmeras”; nos momentos de criação daquilo que posteriormente se tornará público.

É nesse sentido que parece haver, por parte das celebridades, uma intenção de se aproximar do público mostrando conteúdos que parecem ser formulados por eles mesmos, com o objetivo de revelar traços de seu “eu privado”, que, na verdade, nuançam, mas também reforçam sua visibilidade na mídia. É dessa forma que a lógica do Instagram aparenta afirmar a ausência de um mediador e o discurso da celebridade em primeira pessoa, quer dizer: a exibição de um momento privado, dentro do contexto público, parece gerar uma sensação de proximidade, porque é exibida, teoricamente, pelo próprio artista.

Nesse cenário, as celebridades possuem maneiras bastante distintas de interagir e convocar o público. O reflexo dessas diferenças se contorna na dinâmica singular de cada um dos perfis investigados – tanto com relação ao uso dos espaços virtuais quanto ao que emerge a partir deles, como veremos a seguir.

## O uso dos perfis e o discurso de convocação

Durante o mês analisado, Daniela Mercury postou 32 fotos com periodicidade irregular. No total, foram nove dias sem postagens, mas a cantora não passou mais de dois dias sem um novo *post*. Das 32 publicações, 10 são anúncios ou imagens oficiais de divulgação; 15 são fotos que não possuem relação explícita com o trabalho da própria cantora (e, por isso, enquadradas no grupo de *posts* pessoais); e duas sugerem engajamento e reflexão sobre pautas coletivas. A demais imagens (cinco) fazem referência à divulgação do próprio trabalho, mas não parecem ter sido criadas com tal finalidade<sup>7</sup>.

É curioso notar como as legendas das publicações parecem dar a ver a figura da artista falando por ela mesma, inclusive nas fotos de divulgação dos trabalhos; até mesmo os textos que acompanham os anúncios carregam um tom pessoal. Isso faz o *post* parecer uma iniciativa própria da cantora, e não uma estratégia desenvolvida por algum tipo de assessoria<sup>8</sup>. Em algumas legendas há posicionamentos de crenças relacionadas ao candomblé e à cultura baiana<sup>9</sup>, da qual Daniela e grande parte de seus seguidores fazem parte. Acreditamos que essa seria mais uma forma de convocação de grupos pré-definidos.

No mesmo sentido, as postagens com pautas coletivas parecem direcionar o significado da mensagem para um determinado tipo de público. A primeira dessas publicações se refere à foto de uma mulher negra amamentando uma criança branca, acompanhada de um texto em espanhol<sup>10</sup>. Foi um *post* com um número razoável de curtidas (3.096) e repleto de opiniões positivas e elogiosas, como a imensa maioria de comentários registrada no perfil virtual da artista<sup>11</sup>. A segunda publicação que surge como pauta coletiva foi também a foto mais curtida e mais comentada de todo o mês de setembro (mais de 6.300 curtidas e 315 comentários).

---

7 A foto mais curtida da terceira semana, por exemplo, é uma capa antiga da revista *Times*, em que Daniela aparece como ícone do Rock in Rio. A capa da revista, publicada no Instagram, além de se integrar ao movimento das redes que comemorava 30 anos do evento, também colaborou para a divulgação da imagem da cantora. Mas, explicitamente, o *post* não tinha essa intenção – a legenda dizia apenas “homenagem #RockinRio30anos”.

8 Por exemplo, um anúncio de um show que estrearia no Rio de Janeiro foi acompanhado apenas pela legenda “falta pouco, Rio!!! [emoticons de flores, notas musicais]”; sem informações de venda e nenhum tipo de proposta direta ao fã.

9 “O dia está iluminado para Oxalá ficar feliz e abençoar as músicas com seu Axé. Épa Babá!”.

10 Traduzida, a frase dizia: “todo leite é branco, todo sangue é vermelho e todo ser humano tem uma alma”.

11 A maior parte dos comentários são elogios e existem diversos registros positivos em outras línguas, como espanhol e italiano. No geral, algumas frases podem ser recorrentemente apreendidas, como, por exemplo: “vc é linda, amo a sua energia!”; “talentosa e maravilhosa”; “te amo”. Para se ter uma ideia, na foto mais curtida da primeira semana (*self* sorridente e bem maquiada), foram cerca de 4.600 curtidas e quase 230 comentários – todos elogiando a cantora em algum sentido.

Trata-se de um *repost*<sup>12</sup> de sua companheira, Malu Vercosa, exibindo a imagem da família construída com Daniela Mercury e três filhas, com uma legenda extensa e engajada a favor de um novo Estatuto da Família e em benefício das reflexões acerca da adoção e dos relacionamentos homossexuais<sup>13</sup>. O nível dos comentários se manteve de acordo com o padrão do perfil: elogios e congratulações à cantora, especialmente, e também à Malu pelo posicionamento aberto e incentivador<sup>14</sup>.

Apesar disso, poucos usuários (todos homens) se posicionaram contra o depoimento, alegando questões religiosas. Eles diziam, basicamente, que Deus era contra a união homossexual e que a Bíblia provava “essa prática” como uma transgressão grave, colocando, portanto, as duas figuras públicas na condição de pecadoras (um dos termos menos ofensivos que foram usados). Em contrapartida, os fãs da cantora reagiram de maneiras variadas (às vezes também agressivas), e, assim, longas discussões iam se dilatando até o “usuário contra”, tratado como invasor daquele espaço, se retirar do ambiente. A cantora chegou a interferir duas vezes nos comentários desse *post*: na primeira, enviou uma resposta a um dos “usuários contra”, questionando o fundamento das questões religiosas e o tratamento ofensivo usado para insultar outros “usuários fãs”. Na segunda, enviou uma mensagem a um fã que, extasiado, replicou o comentário confessando à Daniela que “só Deus sabe a dimensão da felicidade que [ela] causou ao [lhe] responder!”. Essa interação exemplifica a noção de proximidade que o aplicativo pode gerar na relação entre celebridades e comuns.

Apesar de não ter respondido a nenhum fã diretamente, Emicida fez alguns *reposts* de seguidores, exibindo o nome desses usuários como uma forma de reconhecimento público. Nesses casos, nota-se, a visibilidade também era dada ao seu novo CD, uma vez que a réplica dos *posts* se associava a uma ideia de divulgação espontânea por parte dos fãs.

No geral, a atuação do *rapper* é bem diferente do desempenho de Daniela Mercury – tanto que no mesmo período, Emicida postou 126 imagens: mais que o triplo de fotos publicadas pela cantora.

12 Essa é uma das formas de publicar no Instagram: um usuário pode replicar uma postagem feita por outro usuário, em sua própria página, dando os devidos créditos.

13 Partes importantes do *post* de Malu: “(...)Usamos essa foto para participar da campanha #nossafamiliaexiste e, claro, além das manchetes por causa do tal do Estatuto da Família, que tem a pretensão de querer definir o que é família, percebi outro tipo de preconceito: com as crianças adotadas. Alguns títulos de reportagens diziam: Daniela e Malu posam com as filhas adotivas para a campanha #nossafamiliaexiste! Queria saber porque não escrevem que fulano posou com seu filho BIOLÓGICO, por exemplo?! (...) Não só nossa família existe, como as crianças são nossas filhas, inclusive perante a lei, independentemente da composição genética delas. Ah, minha gente: filhos e famílias têm laços tão profundos, mas tão profundos, que os cegos de amor jamais conseguirão ver”.

14 “Parabéns pela família linda. Consideramos justa toda forma de amor!”; muitos *emoticons* de corações e salva de palmas; “Linda atitude, linda família! Deus já abençoou vocês”.



O *rapper* ficou apenas um dia sem publicar e atingiu seu ápice com 11 postagens no dia 2 de setembro<sup>15</sup>. Ele posta de cinco a sete fotos por dia. Das 126 publicações, 41 são anúncios ou imagens oficiais de divulgação dos trabalhos<sup>16</sup>; 30 são imagens que não conferem relação explícita com o rosto público; e seis propõem algum tipo de engajamento político e/ou social. Na verdade, o perfil de Emicida aparenta ser alinhado ao discurso original do artista que, desde sua criação enquanto personagem midiático, é socialmente engajado e carregado de posicionamentos com potencial para convocar públicos. Em função disso, agrupamos na última categoria as postagens consideradas provocativas por serem, além das demais, carregadas de carga ideológica<sup>17</sup>.

A maioria das fotos do artista tem relação direta com esforços para a divulgação de seu último disco. Nesse ponto, é notório como o uso do aplicativo é voltado para fins de promoção da imagem pública e como o discurso (aparentemente) pessoal do *rapper* é atravessado por uma entonação comercial e publicitária<sup>18</sup>, que é visivelmente destinada a difundir a figura do ídolo. Ao mesmo tempo, também é interessante perceber como as legendas podem sinalizar uma possível autenticidade do *post* feito pela própria celebridade.

Ao contrário do que acontece com as legendas de Daniela Mercury, que quase sempre carregam um tom pessoal, as publicações de Emicida que exibem imagens de anúncios (com informações sobre hora e local de shows, com logomarcas e patrocinadores) têm uma linguagem mais “vendedora” (apesar de também ser despojada e fazer uso de gírias). As outras postagens (consideradas “pessoais”) são, por muitas vezes, mais subjetivas e impregnadas de certos valores<sup>19</sup>.

---

15 Das 11 publicações de 02/09/2016, cinco se referiam à divulgação da participação de Emicida em um programa ao vivo, da rádio JovemPan.

16 Do conjunto de publicações analisadas, 19 foram não foram enquadradas em nenhuma das categorias porque, embora sejam vinculadas à divulgação do trabalho, não foram criadas com fins de promoção. Elas também tocam a esfera privada, porque exibem momentos de *backstage* – logo, revelam, em alguma medida, uma face que não está sempre disponível para o público. Mas essas postagens não podem ser consideradas pessoais, uma vez que atuam como catalisadoras da face pública do artista, por compreenderem um tipo de atuação midiática. Elas traduzem, na prática, como a fusão entre os universos público e privado se conforma na figura dos célebres. No perfil de Emicida, serve como exemplo dessas postagens a publicação de uma foto do irmão e sócio, Evandro Fioti, sem camisa. A legenda diz apenas “soul glo #ubuntu”.

17 Dois exemplos podem ilustrar o conteúdo ideológico das postagens: a primeira trata-se de uma charge baseada na fábula da Cigarra e da Formiga. As Formigas dizem que invejam a Cigarra, que largou tudo e foi viver da própria arte. Quando a Cigarra aparece, as Formigas, dissimuladas, disfarçam e a chamam de drogada e comunista. Através da legenda, Emicida afirma: “Ser feliz é pra quem tem coragem. #ubuntu”. O segundo exemplo convoca o público a partir de um discurso que fixa a consciência acerca da cultura negra: posando, de camiseta e calça larga em frente a um quadro com uma foto sua, de terno e gravata, o *rapper* pontua “Cansei de só os ternos serem pretos nos lugares chiques. #ubuntu”.

18 No *post* sobre o lançamento do CD nas plataformas digitais, a legenda também tem cara de anúncio: “Pra quem tava acompanhando o Altas Horas e ainda não conferiu nosso trampo novo, ouça ‘Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa’ nas plataformas de streaming [link]”.

19 Em uma das poucas fotos em que está em um ambiente privado – um quarto de hotel, em cima da cama (não está posando para a foto, aparentemente está relaxado), mexendo no aparelho de som; a legenda é: “...vejo alvorada no morro fazer par com a da vitrola, É como se eu estivesse dentro daquele samba do Cartola...” #ubuntu



A *hashtag* #ubuntu (antiga palavra africana) complementa esse caráter significativo. Ela aparece em 76 publicações de setembro (não marca os *posts* “comerciais”) e significa algo como “sou o que sou pelo o que nós somos”.

Assim como acontece com Daniela Mercury, os comentários registrados no perfil de Emicida são majoritariamente positivos<sup>20</sup>. No entanto, nota-se que há uma dinâmica diferente no público: além de enaltecerem o ídolo, os seguidores do *rapper* usam o espaço de comentários para interagirem entre si, especialmente nos *posts* que divulgam a agenda do artista (às vezes, eles chamam a atenção pelo volume de interações).

No geral, não há controvérsias<sup>21</sup>. A única postagem em que foi registrada uma discussão entre usuários foi justamente a mais curtida (13.835) e comentada (238) do mês: uma foto da entrevista de Emicida no Programa do Jô (com direito à exibição da marca da Globo). Entre o vasto número de elogios e aplausos, três usuários comentaram que o *rapper* seria um “vendido que vai pra Globo ser aplaudido por outros vendidos”. Só uma fã respondeu aos comentários, de forma pacífica e descontraída<sup>22</sup>. Felizmente, não há registros de ofensas nem sinais de racismo.

### Considerações finais

A análise empírica indica que a passividade destacada na perspectiva de Babo-Lança (2013) com relação aos grupos sociais, ligada às noções comuns de experiência e interação, pode ser aferida através da dinâmica do Instagram. Os usuários validam um tipo de predisposição para se tornar público na medida em que se agrupam a partir de gostos, interesses, valores e expectativas, que são personificados pelas celebridades e, ao mesmo tempo, compartilhados em uma rede de sociabilidade.

A passividade da conformação desses indivíduos enquanto grupos sociais, no entanto, não exclui a concepção de um público ativo, já que a lógica do Instagram implica, necessariamente, na escolha de perfis a serem seguidos. E escolher significa agir. Contudo, enquanto público, os seguidores também estão sujeitos à convocação dos discursos da mídia que, intencionados, buscam a aprovação dos grupos para o crescimento ou para a manutenção da própria visibilidade. Nesse sentido, ainda que pareçam revestidas por uma camada de mediação mais fina, como já foi dito, as interações desenvolvidas no Instagram entre celebridades e

20 Nas postagens mais comentadas, as expressões #aruaénoiz; #toligado; “representa, zica!”; e “mano, vc é foda” são sempre encontradas.

21 Em *posts* que divulgam os produtos do selo de Emicida, podem ser encontradas críticas sobre a atuação do artista. Em uma publicação que exibiu duas calças de moletom da marca, foram encontrados comentários como “suas roupas só pra pleiboí”; “porra, Emicida [emoticons nervosos]”; “filho do capitalismo”; “tá azedando o doce, Emicida. Não vacila”. Mas não há discussão entre os participantes.

22 “Os omi vem aqui no Instagram do cara falar como ele deve se comportar e dar lição de moral. Migos, vamos parar? Vamos”.

comuns não aparentam ser menos planejadas e direcionadas que os discursos da mídia tradicional.

Ao que tudo indica, Emicida e Daniela Mercury fazem uso estratégico do aplicativo porque convocam o público não apenas por meio da divulgação do trabalho na cena musical, mas, principalmente, pela carga ideológica que suas imagens sustentam; estejam elas inseridas nos universos público ou privado. Emicida convoca o público majoritariamente formado por jovens de classes baixas, politizados e conscientes do papel da cultura negra no mundo, da mesma forma que Daniela Mercury direciona seu discurso para as mulheres, os grupos LGBT e as comunidades do candomblé.

A observação dos perfis virtuais demonstra que os seguidores, constituídos como público segmentado, atendem às convocações dos famosos e conciliam opiniões e visões de mundo que vão se fechando em torno das próprias experiências compartilhadas. Quem não compartilha as mesmas crenças acaba sendo expelido do espaço. Essa lógica, além de tentar justificar um dos motivos para a ausência de debates mais profundos nas redes sociais em torno de temas coletivos, também tem a intenção de ampliar as reflexões acerca dos posicionamentos das celebridades e seu poder de afetação social.

## Referências

ARAÚJO, P. "Força Negra". *RollingStone*, São Paulo, n.109, p. 50-57, set. 2015.

BABO-LANÇA, I. "O acontecimento e os seus públicos". *Comunicação e Sociedade*, v. 23, p. 218-235, 2013.

DEWEY, J. *The collected works of John Dewey, 1882-1953. Supplementary volume 1: 1884-1951*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2008.

PRADO, J. L. *A Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais*. São Paulo: Educ: Fapesp, 2013.

ROJEK, Chris. *Celebridade*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SIMÕES, P. G.; FRANÇA, V. R. V. *Celebridade: quando o privado atravessa o público (e vice-versa)*. Revista FAMECOS, v. 21. 2014. p. 1062-1081.

TURNER, G. *Understanding celebrity*. Thousand Oaks, CA: SAGE, 2004.

submetido em: 14 mar. 2016 | aprovado em: 27 mai. 2016

## **O mito da liberdade de expressão em cinco notícias<sup>1</sup>**

## **Five newsreports on the myth of freedom of expression**

*Bárbara Heller<sup>2</sup>*

---

1 Texto apresentado durante o XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação), realizado no Rio de Janeiro de 4 a 7 de setembro de 2015.

2 Docente e vice-coordenadora do Programa de Mestrado e Doutorado em Comunicação da Universidade Paulista (Unip). Possui doutorado em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (1997), mestrado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (1990) e graduação em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (1982). E-mail: [b.heller@terra.com.br](mailto:b.heller@terra.com.br).

### **Resumo**

A censura, na contemporaneidade, é uma das formas de violência simbólica que ainda afeta cidadãos dos mais variados países e regimes políticos do planeta. Este artigo contempla cinco notícias veiculadas pela internet sobre mulheres vítimas de censura em 2014 e questiona se o silenciamento que lhes é imposto contribui para o apagamento de suas memórias. Para isso, recorreremos a teóricos que relacionam História, Cultura e Comunicação como Beatriz Sarlo, Alain Touraine, Tzvetan Todorov, Venício Artur Lima, Walter Benjamin e Cristina Costa. A conclusão a que chegamos é que palavras, narrativas e memórias não desaparecem, apesar dos esforços – menos ou mais violentos – de silenciá-las.

### **Palavras-chave**

Censura; mulheres; memória; narrativa.

**Abstract**

Censorship, in contemporary times, is a form of symbolic violence that still affects citizens of various countries and political systems around the world. This article includes five reports published in 2014, on the internet, about women who were censored. This article also questions whether avoiding them to speak contributes on erasing their memories. For this, we fell back on specialists who relate History, Culture and Communication as Beatriz Sarlo, Alain Touraine, Tzvetan Todorov, Venício Artur Lima, Walter Benjamin and Cristina Costa. We came to the conclusion that words, narratives and memories don't disappear, although the attempts - less or more violent - to silence them.

**Keywords**

Censorship, women, memory, narrative.

O crítico Tzvetan Todorov afirma que

o estatuto da memória nas sociedades democráticas não parece definitivamente garantido. Talvez sob a influência de alguns escritores talentosos que viveram em países totalitários, a valorização da memória e a simultânea acusação contra o esquecimento difundiram-se nestes últimos anos fora do seu contexto original (2002, p. 141).

As palavras deste historiador e filósofo búlgaro fazem todo o sentido no contexto brasileiro. No dia 24 de novembro de 2014 saiu publicada na *Folha de S. Paulo* a notícia de que o direito ao esquecimento seria debatido no Supremo Tribunal Federal. De um lado do processo estava a TV Globo, que rememorou o caso Aída Curi, estuprada e assassinada por jovens da classe média do Rio de Janeiro em 1958. De outro, estavam seus familiares, que pediam indenização, alegando que a emissora estava abrindo antigas feridas. Também há, genericamente falando, casos de acusados cujas penas já foram cumpridas e que por isso mesmo reivindicam o direito de serem esquecidos.

Não se trata apenas de debater, como sugerem estudiosos da memória como Henri Bergson ou Gilles Deleuze, que o passado não existe, uma vez que ele só se faz presente quando é acionado e ressignificado. Ou de questionar se assuntos da vida privada, quando de interesse público, podem e devem ser publicados, independentemente dos desejos de seus protagonistas. Trata-se, ao fim e ao cabo, do direito à liberdade de informação e de expressão, tema ainda tão polêmico, que muitas vezes cabe à justiça determinar quais notícias, informações, imagens etc., podem circular e em quais suportes midiáticos.

Além dos aspectos jurídicos, há também os emocionais, uma vez que tudo que se liga ao passado (longínquo ou recente) está pleno de sensações. São elas que impedem o apagamento do passado. Basta um aroma, uma música, um desenho, uma palavra, que ele nos toma de assalto, mesmo quando não é convocado. Incontrolável e soberano, o passado pode ser, no máximo, silenciado. Preservado pelas narrativas – especialmente pelas histórias de vida – o passado “é grande demais para ser entregue ao entusiasmo ou à cólera” (TODOROV, 2002, p. 141).

Segundo Beatriz Sarlo (2007), existem as narrações massivas, isto é, os grandes eventos, que são constituídos por um círculo hermenêutico fechado, normatizador das visões dos fatos e agente de um princípio organizador, com começo, meio e fim. Constrói-se, assim, uma falsa linha do tempo, na qual se elencam heróis e destituídos e se oferecem mais certezas que hipóteses.



Um princípio organizador simples exerce sua soberania sobre acontecimentos que a história acadêmica considera influenciados por princípios múltiplos. Essa redução dos campos das hipóteses sustenta o interesse público e produz uma nitidez argumentativa e narrativa que falta à história acadêmica (SARLO, 2007, p. 14).

As matérias de que trataremos no artigo não são “massivas”, mas da vida cotidiana, da história cultural de cinco países diferentes. Elas nos permitem refletir sobre os danos provocados pelo cerceamento à liberdade de expressão no tempo presente e, ao mesmo tempo, projetam para o futuro como os fatos, mesmo os não narrados, podem ser reativados pela memória. Na Inglaterra, uma mãe recusa-se a se sentir ofendida porque amamentava seu filho publicamente em um hotel em Londres (*The Guardian*, 02/12/2104); no Irã, uma mulher é condenada à prisão por tentar assistir a um jogo de vôlei (Notícias.terra.com.br, 02/11/2014); no Brasil, um espetáculo teatral é censurado em Minas Gerais, por mostrar um beijo na boca entre duas mulheres (Mais Notícias, 16/07/2014); no Canadá, uma fotógrafa tem sua conta no Instagram censurada porque clicou seus pelos pubianos ligeiramente acima da calcinha do biquíni (*Huffington Post*, 17/10/2014) e, finalmente, na Turquia, a afirmação do seu presidente, Recep Tayyip Erdogan, de que não existe igualdade entre gêneros (Avanzada.reduc.edu.cu, 27/11/14).

Trata-se, portanto, de uma pequena amostragem, mas bastante significativa, da prática censória sobre mulheres na contemporaneidade, nas mais diversas partes do planeta e regimes políticos. Não é por acaso que todas elas giram em torno de protagonistas femininas. As mulheres são consideradas, segundo Beatriz Sarlo, especialistas na dimensão do público do privado e, por isso, ocupam importante lugar na história cultural. (2007, p. 17). Alain Touraine, na recente obra *O mundo das mulheres*, reforça esse pensamento quando afirma que

o movimento feminista transformou profundamente a condição das mulheres em diversos países (...) Entre os cidadãos dos países ocidentais, somente um pequeno número rejeita as conquistas e as ideias do feminismo.[...] As ações contra a desigualdade e as discriminações representam efetivamente a parte mais visível da ação feminina, e as consequências no comportamento das mulheres são as mais profundas e também as que têm maior visibilidade (2010, p. 19).

Também são elas as grandes contadoras de histórias, como a inesquecível Sherazade, cuja habilidade de criar ganchos narrativos inesperados ao sultão lhe permitiu escapar da morte certa e calculada. No entanto, as mulheres que serão

tratadas adiante são “comuns”, que não se aproximam em nada das personagens de histórias que compõem o imaginário da humanidade ou das celebridades que as mídias procuram noticiar. Elas apenas buscam a “construção de si”, expressão que tomamos emprestada de Alain Touraine, ou seja, que desejam ser sujeitos de suas próprias existências. Trata-se de mulheres responsáveis pela sua individualidade, pela liberdade de escolher sua própria vida, “[em] oposição a toda definição imposta de fora” (TOURAINÉ, 2010, p. 47). São, portanto, mulheres narradoras dos eventos que protagonizam, que não aceitam ser narradas e, muito menos, silenciadas.

Recorremos agora a Walter Benjamin, especificamente ao seu texto *O narrador*, em que expõe a diferença entre narrador e romancista. O primeiro conta aquilo que experimentou e se integra aos ouvintes; o segundo é um indivíduo isolado, que não recebe nem sabe dar conselhos. O narrador não quer contar as coisas como um relatório ou uma informação, ao contrário, quer se misturar naquilo que relata: “Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994, p. 205).

A censura é uma tentativa, na maior parte das vezes política, de silenciamento dos discursos do narrador ou do romancista, orquestrada por regimes políticos autoritários, mas também pelos democráticos. Nesse último, seria de se esperar que indivíduos ou grupos sociais tivessem o direito de saber por si mesmos, conhecer e narrar suas próprias histórias, mas não é o que acontece, como mostram as notícias a seguir. Há sempre mediações, interdições e conflitos de interesse que fazem prevalecer direitos de setores hegemônicos da sociedade em detrimento dos demais, entre eles, das mulheres, apesar das inquestionáveis conquistas dos movimentos feministas desde o século XIX no mundo ocidental.

### **Notícia 1 – “O incidente no [Hotel] Claridge é absurdo – Eu me recuso a ser ofendida”<sup>3</sup>**

Na Inglaterra, Louise Burns amamentava seu filho no hotel Claridge, quando um garçom pediu-lhe para cobrir o rosto do bebê com um guardanapo. Ao tuitar o ocorrido, muitas pessoas, ao invés de apoiarem Louise, ofenderam-se com ela por ter amamentado seu bebê publicamente. O que chama a atenção nesse episódio são pelo menos quatro características: 1. A maneira passional de a articulista, Deborah Orr, comentar o episódio; 2. A vigilância simulada ao corpo da mulher, quando o garçom pede para cobrir o rosto do bebê e não seu seio; 3. A imediata midiaticização do fato; 4. A reação conservadora nas redes sociais num país democrático, cuja capital ficou conhecida pela sua contracultura nos anos 1970 e multiculturalidade na contemporaneidade.

<sup>3</sup> Do original: “The Claridge’s breastfeeding incident is absurd – I refuse to be offended”.



Figura 1: Quem pensa que não deve ser exposto a uma cena de amamentação precisa se perguntar por que faz tamanha confusão em sua cabeça (tradução nossa).

Foto: Getty Images<sup>4</sup>.

Deborah Orr, a articulista, assim como Louise, a mãe, se utilizaram das novas mídias para relatar o episódio. Ocorre, no entanto, que apesar de a primeira não ter estado presente à cena, tudo que se lê é apenas sua opinião pessoal, como já se observa no primeiro parágrafo: “Sinto pena é do garçom. E do supervisor dele. E de qualquer um que ao invés de ficar tocado por um momento maravilhoso da vida, de ver um lindo bebê se alimentar naturalmente, se sente ofendido (tradução nossa)”<sup>5</sup>.

A voz de Louise é silenciada no texto; não há nenhum recurso como o uso das aspas ou paráfrases para indicá-la. A narração, portanto, embora em primeira pessoa, acaba sendo indireta. Deborah Orr, concluímos, não se comportou como uma narradora, no sentido benjaminiano. Não pôde se misturar aos fatos, porque não os vivenciou e, apesar de condenar a censura ao corpo, calou a voz de quem mais precisava ser ouvida e protegida: a da mãe. O máximo que a articulista alcançou foi ser porta-voz de uma parte da população britânica que combate o falso moralismo e ajudar na campanha pela amamentação em ambientes públicos. E, ao final, proclama:

Bebês nada sabem sobre o hotel Claridge, nem sobre garçons, nem sobre o Twitter, nem sobre ofensa, é assim que todos nós começamos. A habilidade de se sentir ofendido pela mera visão de amamentação

4 Do original: “Every person who thinks that they should not be exposed to breastfeeding needs to ask themselves how they got so messed up in the head”. Disponível em: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/02/claridges-breastfeeding-babies>. Acesso em: 10 jul. 2015.

5 Do original: “It’s the waiter I feel sorry for. And the waiter’s supervisor. It’s anyone who sees a tiny baby doing what comes naturally and, instead of being touched for a moment by the wonder of life, gets “offended”.

é algo ensinado e aprendido. Não é algo apenas contra a mulher; é contra o humano (tradução nossa)<sup>6</sup>.

Publicada em 2 de dezembro de 2014, essa notícia não nos parece sequer original. Tivemos, no Brasil, a mesma situação: em março de 2011 uma funcionária do Itaú Cultural, em São Paulo, impediu uma visitante de amamentar seu filho publicamente. A reação, organizada pelas redes sociais, permitiu que, poucos dias depois, um grupo de mais de 50 mulheres dessem de mamar ao mesmo tempo a seus bebês, no saguão do referido Instituto.

### **Notícia 2 – “Iraniana é condenada a prisão por tentar ver jogo de vôlei”**

Esta curta notícia conta que Ghoncheh Ghavami, com dupla cidadania (iraniana e britânica), foi detida em junho de 2014 em um ginásio de Teerã, enquanto esperava o início da partida da Liga Mundial masculina entre Irã e Itália.



Figura 2: Ghoncheh Ghavami. Foto: Reprodução / Change.org<sup>7</sup>.

A jovem, liberada depois de algumas horas, voltou a ser detida, “por motivos de segurança”, acusada de ter feito propaganda contra o regime. Ao todo, permaneceu 126 dias presa e seu julgamento ocorreu em outubro de 2014. Ainda segundo a reportagem, todas as mulheres no Irã, incluindo jornalistas credenciadas, são proibidas de assistirem a jogos de futebol e de vôlei masculinos para serem poupadas dos comportamentos “obscenos” da torcida masculina.

Trata-se de um regime republicano e teocrático, que censura as mídias sociais e condena seus inimigos à morte, apesar dos protestos mundiais e da própria ONU. Ghoncheh Ghavami, por ter dupla cidadania, assemelha-se ao perfil do grupo das muçulmanas estudadas pelo sociólogo Alain Touraine, na França, em 2004.

<sup>6</sup> No original: “Babies know nothing of Claridge’s, of waiters, of Twitter, of offence; and that is how we all started out. Babies know breasts only as givers of milk. The ability to take offence at the sight of breastfeeding is a thing that is taught and learned”.

<sup>7</sup> Disponível em: [http://noticias.terra.com.br/mundo/oriente-medio/iraniana-e-condenada-a-prisao-por-tentar-ver-jogo-de-volei\\_2533141892f69410VgnCLD20000b2bf46d0RCRD.html](http://noticias.terra.com.br/mundo/oriente-medio/iraniana-e-condenada-a-prisao-por-tentar-ver-jogo-de-volei_2533141892f69410VgnCLD20000b2bf46d0RCRD.html) Acesso: 12 jul. 2015.

Elas empenham-se tanto pela emancipação dessas opressões, que mal percebem outros objetivos que não este (2010, p. 137). Apesar de conscientes dos perigos a que estão sujeitas, não desejam renunciar à sua identidade muçulmana, menos ainda à sua laicidade (2010, p. 145). Touraine é enfático em sua conclusão:

Será que ainda podemos imaginar que essas mulheres muçulmanas, de um lado, devem escolher entre uma crença e uma comunidade e, de outro, a sociedade francesa e laicidade? Ao contrário! O que as define é a ação permanente, em geral dolorosa, para não ter que escolher, para não se privar nem de uma parte da própria personalidade nem da outra, para ser diversas pessoas em uma (2010, p. 146).

Trata-se, na verdade, de não ter de escolher entre uma cultura ocidental e oriental. Ghoncheh Ghavamivi é mais do que si mesma; é um símbolo, pois representa uma personalidade múltipla, multicultural, que tenta se libertar do antifeminismo e se comunicar por si mesma, mesmo quando está em solo iraniano.

A notícia, não assinada, traz o logotipo da AFP, isto é, da Agence France Presse, tida e havida como uma das mais prestigiadas do mundo. Fundada em 1835, é conhecida por cobrir todos os tipos de fatos ao redor do mundo: de esportes a política, das últimas descobertas científicas a comportamentos. Portanto, cumpriu o papel que cabe às mídias: narrou, mas, principalmente, informou. Ou seja: retirou do leitor sua livre interpretação para que o episódio narrado ficasse circunscrito a uma determinada amplitude. O narrador, como lamentaria Walter Benjamin, não "imprimiu sua mão como a mão do oleiro na argila do vaso"; ao contrário: enquanto difusor de uma mera informação, tornou-a compreensível, verificável, precisa, sem surpresa, como sugeriu no trecho que segue:

Cada manhã, recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação (BENJAMIN, 1994, p. 203).

### **Notícia 3 – "Sesiminas censura espetáculo com beijo entre mulheres"**

Para quem já estudou a censura no teatro no Brasil, a notícia não é surpreendente, nem nova. Mesmo em tempos inquestionavelmente democráticos, ainda se vetam espetáculos tidos como atentados à moral, por haver mulheres trocando beijos na boca, em pleno palco. Esta decisão os iguala às cenas de nudez,

de erotismo ou de pornografia da filmografia nacional de um passado não muito distante, em que censores contratados pelo Estado exigiam supressão de tais sequências ou, o que era ainda pior e mais cômico, que se cobrissem os seios e os genitais masculinos e femininos com bolinhas ou outros artifícios nada eficientes.

A peça *Beijo na Boca*, de Ronaldo Boschi, diretor de teatro e fundador do CPT (Centro de Pesquisas Teatrais) versa sobre uma relação amorosa entre duas mulheres que, ao final, se beijam. Ela deveria estrear para comemorar o 40º aniversário do grupo, mas isso acabou não acontecendo, apesar de a diretora, filha do autor, acatar os cortes propostos pelo juizado de menores e alterar várias cenas.

É o que conta Gustavo Rocha, em cujo primeiro parágrafo já deixa claro aos leitores seu engajamento contrário à censura, ao reproduzir os versos de Maria Bethânia, cantados nos idos anos de 1965: “É um tempo de guerra, é um tempo sem sol”. Logo em seguida, o articulista faz uma pergunta puramente retórica, para realçar sua resposta enfática: “Se a música [de Maria Bethânia] parecia propícia pelo contexto histórico (ditadura militar desde 1964), ela poderia soar nostálgica a quem a ouve em tempos de democracia consolidada no Brasil, certo? Errado”.

Gustavo Rocha é um “narrador-moleiro”, conceito que adaptamos das ideias de Benjamim: entrevistou e deu voz à diretora Roberta Luchini Boschi, além de defender suas causas e também informar os leitores. Sua narrativa parece estar mergulhada na vida do narrador, como no trecho que segue: “Um pai de uma aluna, menor de idade, me disse que a filha estava incomodada com seu papel. A menina aparecia de roupa íntima por cima de um *collant*. Ela não ficava nua. Não tem pornografia na peça”<sup>8</sup>.

Embora a aluna em questão não fosse interpretar o beijo, várias cenas foram alteradas pela diretora e informadas ao Sesi. Ainda assim, o pai da atriz mirim ameaçou chamar o Juizado de Menores, caso a peça fosse encenada. O Sesi, por decisão jurídica, achou por bem cancelar o espetáculo. Não se trata, portanto, de atentado a menores de idade, mesmo na condição de atores, uma vez que, por força de lei no Brasil, quando atuam em espetáculos, têm contratos assinados por seus pais ou responsáveis. Trata-se, isso sim, de uma atitude intimidatória do pai da menina.

Já é consenso entre os que estudam o Brasil que a cultura portuguesa imposta desde o momento em que fomos oficialmente descobertos não só tentou eliminar qualquer vestígio das crenças, línguas e costumes dos indígenas, nossos primeiros habitantes, como também introduziu a prática da censura. Segundo Cristina Costa,

---

8 Disponível em: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/sesiminas-censura-espet%C3%A1culo-com-beijo-entre-mulheres-1.883877> Acesso: 12 jul. 2015.



foi fácil adaptar para a regulamentação do campo artístico práticas arbitrárias com as quais se costumava defender a religião e os interesses lusitanos. A passagem, portanto, de rotinas de controle, fiscalização e demonstrações de poder do Período Colonial para o Império se deu sem resistência [...] (COSTA, 2008, p. 52).

Até hoje, em plena vigência do regime democrático, o público ainda é visto como frágil, necessitando da tutela de um governo que se proclama detentor de critérios que garantam os bons usos e costumes. A ironia dessa proibição, segundo a notícia, é que o próprio autor da peça foi atuante, nos tempos da ditadura militar, convivendo e combatendo a censura. Impossível não lembrar das páginas finais do livro *Censura em cena*, nas quais sua autora, Cristina Costa, elenca cinco grandes prejuízos que a censura trouxe para a cultura brasileira:

1. A censura faz aumentar o respeito e a consideração pelo artista estrangeiro e enfraquece a produção nacional;
2. A censura homogênea e pasteuriza a produção artística, pois o corte de palavras ou troca de expressões enfraquecem conflitos e abrandam paixões;
3. A censura prejudica os menores, os amadores, os alternativos: o poder torna sempre mais frágil o artista iniciante que acaba desistindo de resistir sozinho;
4. A censura acovarda o artista: os castigos que a censura infringe ao artista causam males indelévels a seu caráter e à sua personalidade;
5. A censura, como toda forma de coerção, não encontra limites (2008, p. 262-267).

O CPT, que segundo a reportagem produz espetáculos amadores em profusão, sofreu sérios prejuízos com a intransigência da censura, mas quem mais perdeu, certamente, foram o público e a liberdade de expressão, num país que já cantou tanto como forma de protesto, como de nostalgia, os versos, desta vez de Caetano Veloso: “é proibido proibir”.

#### **Notícia 4 – “Por que o Instagram censurou meu corpo”<sup>9</sup>**

Assim como acontece no Facebook e Twitter, a rede social Instagram também sofre censura quando são expostos corpos femininos. Quando a conta da fotógrafa canadense Petra Collins foi retirada do ar, a sensação que teve foi a de ter sofrido uma violência física:

Quando minha conta foi deletada me senti como se estivesse com dores físicas, como se o público viesse em minha direção com uma

<sup>9</sup> No original: “Why Instagram Censored My Body”.



navalha de barbear, enfiando um dedo na minha garganta, forçando-me a vomitar, forçando-me a me submeter a uma imagem de beleza imposta pela sociedade (tradução nossa).

Essa notícia, narrada em primeira pessoa, revela a história da fotógrafa que postou uma foto em que aparecem seus pelos pubianos sobre uma calcinha de biquíni.

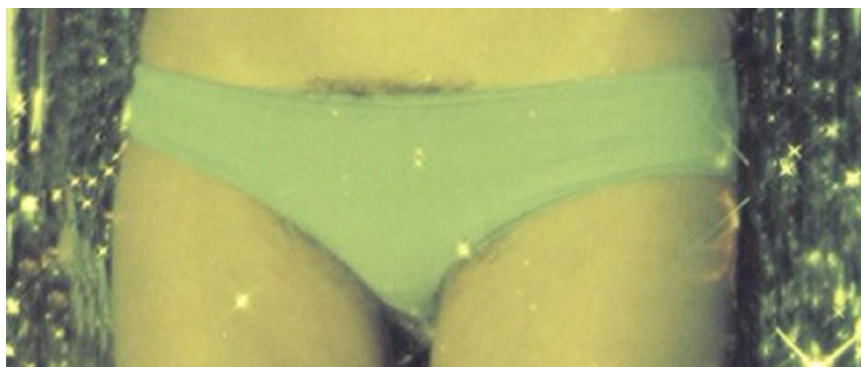


Figura 3: Calcinha e pelos pubianos de Petra Collins censurada no *Instagram*. Foto de Petra Collins<sup>10</sup>.

Militante do corpo livre, não assujeitado às normas da estética midiática, a fotógrafa se diz acostumada a ver notícias que difamam mulheres por serem gordas ou vítimas de estupro, que mostram seus pelos ou sua menstruação, ainda que por desenhos em camisetas. Mais ainda: que se diz feliz por conseguir usar a internet e a tecnologia para militar a favor de um tratamento mais amigável entre as próprias mulheres. Reconhece, também, que os perfis das redes sociais ajudam seus usuários a ter audiência, a começar uma discussão e promover mudanças.

Reconhece-se, portanto, na censura sofrida por essa usuária, o poder político de um grupo social que, embora não se saiba quem são seus componentes, sabe-se como agem. Ele é tão poderoso que condiciona as ações e crenças dos demais e também a transmissão de formas simbólicas. Na contemporaneidade, esse poder passa, necessariamente, pela mídia, mas não é compartilhado de forma igualitária entre seus usuários. Como diz Venício Lima,

o direito à comunicação constitui-se em direito civil – liberdade de expressão – em direito político – direito à informação – e em direito social – através do direito a uma política garantidora do acesso do cidadão aos diferentes meios de comunicação (2011, p. 220).

<sup>10</sup> Disponível em: [http://www.huffingtonpost.com/petra-collins/why-instagram-censored-my-body\\_b\\_4118416.html](http://www.huffingtonpost.com/petra-collins/why-instagram-censored-my-body_b_4118416.html) Acesso em: 12 jul.2015.

Certamente Petra Collins sente-se destituída de seu direito social, mas também faz forte apelo emocional quando insere, ao final da página, uma imagem em que está em lágrimas e se pergunta o que irá acontecer se deixarmos que a censura interceda em nossa vida real como em nossos perfis. Fazendo-se de vítima e de injustiçada, seu relato é baseado exclusivamente em sua experiência pessoal, o que a acaba isolando de seus leitores. Seu protesto apoia-se constantemente no pronome possessivo “my” (“meu”), como na frase adiante, em que aparece em maiúsculas:

Nada fiz que violasse os termos de uso. Não há nudez, violência, pornografia, coisas fora da lei, incitação ao ódio, ou imagens infratoras. O que eu realmente fiz foi uma imagem do MEU corpo que não vai ao encontro do padrão social de “feminilidade” (tradução nossa)<sup>11</sup>.

Torna-se, neste aspecto, uma narradora de romances, no conceito de Walter Benjamin, distanciada. E, isso, em certa medida, esvazia sua militância, uma vez que não consegue angariar, por argumentos que não sejam exclusivamente passionais, a adesão de outros militantes contra a censura nos novos suportes midiáticos.

### **Notícia 5 – “Presidente turco nega por completo la igualdad entre hombre y mujer”**

A Turquia tem sido mais reconhecida pelos seus aspectos turísticos do que pelos políticos. Afinal, seu presidente, em nome da religião, tentou impor às mulheres a tarefa de terem ao menos três filhos, condenar o aborto e o adultério. Não se trata aqui de julgar a religião islâmica, mas de reconhecer que, em termos de emancipação feminina, a Turquia tem retroagido. As mulheres no Ocidente conquistaram, ao longo dos séculos XIX e XX, uma relativa independência financeira, emocional e do corpo, após muitas lutas. Atualmente muitas delas ocupam as mais altas posições nas vidas corporativa e política, como no Brasil, na Alemanha, na Argentina, etc.

Vítimas da violência simbólica, as turcas também o são da violência física. Segundo cifras oficiais, cerca de 214 mulheres foram assassinadas por seus próprios companheiros, apenas no ano de 2013. Também são frequentes os ataques que sofrem por seus companheiros que jogam ácido em seus rostos, deformando-os e mutilando-os. Além de não terem direito à voz, não têm oportunidade de trabalho remunerado e são julgadas, quando cometem infrações, com leis diferentes das dos homens.

<sup>11</sup> Do original: “I did nothing that violated the terms of use. No nudity, violence, pornography, unlawful, hateful or infringing imagery. What I did have was an image of MY body that didn’t meet society’s standard of ‘femininity’”. Disponível em: [http://www.huffingtonpost.com/petra-collins/why-instagram-censored-my-body\\_b\\_4118416.html](http://www.huffingtonpost.com/petra-collins/why-instagram-censored-my-body_b_4118416.html). Acesso: 14 jul. 2015.

Todos esses aspectos foram reforçados pelo discurso de Recep Tayyip Erdogan, presidente da Turquia, em 24 de novembro de 2014, em Ankara, numa conferência sobre mulheres e justiça. Segundo ele, não é correto colocar ambos os sexos em posições iguais "porque tanto em sua essência, como em suas condições, são diferentes" (tradução nossa)<sup>12</sup>. Para ele, a prioridade das mulheres deveria ser a maternidade, a mais alta posição a que podem almejar. E, para coroar sua posição, critica as feministas, por serem incapazes de compreender e aceitá-la.

Retomamos mais uma vez Alain Touraine, para quem as mulheres muçulmanas, quando vivem no mundo ocidental e têm a possibilidade de se expressar, refletem com clareza sobre sua experiência pessoal e sobre a das outras mulheres. Reprimidas sexualmente e privadas dos direitos individuais, mas conscientes dos ritos, das proibições nas quais são aprisionadas, das desigualdades entre meninas e meninos, ainda assim permanecem fortemente ligadas ao Islã.

O sociólogo conclui que mesmo em cenários onde as mulheres são "arrasadas pelas proibições e injustiças, elas sempre fazem para transformar-se em agentes da própria libertação" (TOURAINÉ, 2010, p. 151). A reportagem que permitiu essas reflexões foi escrita em terceira pessoa, sem autoria definida, e não tem o logo de nenhuma agência internacional de notícias. No entanto, estas ausências não desabonam a "verdade" da informação uma vez que a violência física e simbólica contra as muçulmanas é difundida em todas as mídias e testemunhada por suas vítimas.

O que chama a atenção nesta reportagem e que justifica sua inclusão no artigo é a prática milenar de um poder autoritário que exclui as mulheres de todas as instâncias públicas e as condena ao silenciamento, ao ocultamento de seus corpos, à repressão de sua sexualidade. Suas histórias e memórias só serão lembradas em situações muito específicas: se estiverem vivendo no Ocidente, se os regimes teocráticos forem substituídos por democráticos e, principalmente, se a cultura daqueles países deixar de ser essencialista, isto é, se abandonar o discurso sobre a natureza das mulheres e sobre a diferença entre a psicologia masculina e a feminina (TOURAINÉ, 2010, p. 47).

### **Considerações finais**

Como expressa Todorov, "a memória não é nem boa nem má" (2002, p. 191). Podemos sacralizar ou demonizar os depoentes, reconhecemo-nos nos personagens "positivos" ou nos horrorizarmos com os "maus". Ainda seguindo seu

---

12 No original: "porque, tanto en su esencia como en sus condiciones, son diferentes". Disponível em: <http://avanzada.reduc.edu.cu/sitioanterior/index.php/mundo2/9251-presidente-turco-niega-por-completo-la-igualdad-entre-hombre-y-mujer>. Acesso em: 14 jul. 2015.

raciocínio, nada garante também que ao ouvirmos o relato de um crime “abracemos a causa das vítimas” (20002, p. 196); é possível que um sádico ou um *voyeur* se identifique com o criminoso. Também é possível que uma vítima de uma violência passada se torne um agressor no tempo presente ou, dito de outra maneira: “Uma vez introduzido na História, o mal não desaparece com a eliminação de seu agente original” (TODOROV, 2007, p. 198).

Os exemplos aqui analisados, ainda que brevemente, mostram diversos males cometidos contra mulheres em diferentes países e regimes políticos. Todas foram vítimas de violência física, simbólica ou de ambas e de uma ação censória. O risco de suas histórias caírem no total esquecimento potencializa à medida que seus relatos não fazem parte dos “grandes eventos” e seus interlocutores nem sempre se identificam com eles. Beatriz Sarlo esclarece que “propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada” (2007, p. 10) e que “só se narra ou se remete ao passado por um tipo de relato, de personagens, de relações entre suas ações voluntárias e involuntárias [...]” (2007, p. 12).

Isso quer dizer que para preservar a memória das mulheres, dos homens, das vítimas ou dos opressores é necessário, em primeiro lugar, garantir que cada pessoa possa exercer seu direito à comunicação, isto é, garantir uma “relação constitutiva entre a comunicação, o poder e a cidadania” (LIMA, 2011, p. 215). Mas, ainda que não exista essa condição ideal, o poder da palavra permanece e, por meio dela, brotam-se as narrativas e preservam-se as memórias.

Eliminando-se a censura, portanto, permite-se imediatamente a disseminação das narrativas, inspirada pela deusa grega da memória, Mnemosyne. É por meio dela que se funda a cadeia da tradição, que se transmitem os acontecimentos de geração em geração, que se permite esquecer para também poder se lembrar e se lembrar para também poder se esquecer.

## Referências

BENJAMIN, W. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

COSTA, C. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial, 2008.

LIMA, V. A. *Regulação das comunicações*. São Paulo: Paulus, 2011.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2007.

TODOROV, T. *Memória do mal, tentação do bem*. São Paulo, Arx, 2002.

TOURAINÉ, A. *O mundo das mulheres*. Petrópolis: Vozes, 2010.

submetido em: 20 ago. 2015 | aprovado em: 22 nov. 2015

## **Pós-modernidade, entretenimento e consumo midiático: a narrativa intertextual *Bad blood*<sup>1</sup>**

## **Post-modernity, entertainment and media consumption: the intertextual narrative *Bad blood***

*Beatriz Braga Bezerra<sup>2</sup>, Rogério Covaleski<sup>3</sup>*

---

1 Texto apresentado durante o XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação), realizado no Rio de Janeiro de 4 a 7 de setembro de 2015.

2 Doutoranda em Comunicação e Práticas de Consumo na Escola Superior de Propaganda e Marketing (Bolsista CAPES/PROSUP) e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: [beatriz.braga@hotmail.com](mailto:beatriz.braga@hotmail.com).

3 Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, realizou pesquisa de pós-doutorado pela Universitat Pompeu Fabra (Bolsista CAPES). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: [rogerio@covaleski.com.br](mailto:rogerio@covaleski.com.br).

**Resumo**

A partir dos conceitos de dialogismo, intertextualidade e alusionismo sobre a utilização de textos outros em discursos e conteúdos de entretenimento, o presente artigo se propõe a analisar tais narrativas contemporâneas averiguando a pertinência das referências inseridas em função do possível repertório cultural do público-alvo da artista. Para atingir esse objetivo, observaremos o videoclipe *Bad blood*, da cantora Taylor Swift, destacando e refletindo sobre as tramas intertextuais dessa narrativa.

**Palavras-chave**

Pós-modernidade, entretenimento, consumo midiático, intertextualidade, videoclipe.



**Abstract**

Based on the concepts of dialogism, intertextuality and allusionism on the use of other texts in speeches and entertainment content, this article aims to analyze such contemporary narratives ascertaining the relevance of the inserted references due to the possible cultural repertoire of the artist's audience target. To achieve this goal, we will investigate Taylor Swift's video clip *Bad blood*, highlighting and reflecting about the intertextual plots of this narrative.

**Keywords**

Post-modernity, entertainment, media consumption, intertextuality, video clip.

O sujeito pós-moderno vive em meio a um turbilhão diário de informações em linguagens diversas e em múltiplas plataformas. A contemporaneidade acelera o fluxo de consumo midiático e já não conseguimos mais armazenar o conhecimento como antes, em virtude do volume exponencial de informação e dados a que estamos expostos. “Onde eu vi isso?” ou “Qual o nome do filme?” são perguntas recorrentes em nosso cotidiano. As conexões são variadas e empregadas, cada vez mais, a todo tipo de conteúdo. Os produtos midiáticos já nascem hibridizados, entrelaçando linguagens e discursos, e promovendo tramas intertextuais que se complexificam a cada nova narrativa.

Partindo de uma reflexão sobre os conceitos de pós-modernidade sustentados por Flávio Cauduro (2007), Néstor García Canclini (2011) e Steven Connor (1992), percorremos um trajeto teórico sobre *dialogismo*, *intertextualidade* e *alusionismo* elucidados por Mikhail Bakhtin (1992), Julia Kristeva (1974) e Noël Carroll (1998), respectivamente; somando-se, ainda, as proposições de Umberto Eco (2003a; 2003b), sobre *double coding* e *ironia intertextual*; e a de *competência enciclopédica*, enunciada por Dominique Maingueneau (2011), com o intuito de melhor compreendermos as narrativas carregadas de referências produzidas atualmente.

Objetivamos, no presente artigo, analisar as tramas que se estabelecem nos produtos midiáticos com a inserção de referências culturais diversas, observando a pertinência de tais conexões em função do repertório – ou *competência enciclopédica* – do público-alvo a que o conteúdo construído se destina prioritariamente e se esse conhecimento é determinante para a compreensão completa da mensagem. Para alcançar essa meta, investigaremos em detalhe, tendo como *corpus* da pesquisa o videoclipe *Bad blood* (Joseph Kahn, 2015), da cantora Taylor Swift.

### **Hibridização pós-moderna**

Vivemos em uma sociedade que experiencia diariamente o excesso de informações e conteúdos multiplataformas. Diversas linguagens coexistem e se combinam para nos fornecer mensagens mais completas e momentos de fruição esteticamente mais aprazíveis. Jogos, anúncios, filmes, sites e outros produtos midiáticos se esforçam cada vez mais para entreter e envolver um público em constante transformação: busca-se o sujeito pós-moderno.

Não se pode mais continuar sustentando a ilusão modernista do sujeito indivisível e imutável, totalmente em controle de seus atos e hábitos, o indivíduo cartesiano sustentado pela inabalável permanência e universalidade de seus valores, como idealizado pelo racionalismo europeu. Na verdade, o sujeito da pós-modernidade é um ser mutante, cambiante, inseguro, que seguidamente se descobre em contradição com relação a seus princípios e valores

básicos, assim como em relação aos modos técnicos de produção, devido às mudanças que estão sempre ocorrendo em seu entorno econômico e sociocultural (CAUDURO, 2007, p. 274).

Para Flávio Cauduro (2007, p. 276), o pós-modernismo acata o diferente, o efêmero e o complexo, deixando de lado as antigas crenças que apostavam na permanência estática das verdades. Se a modernidade postulava que a ciência levaria ao progresso com tecnologia e invenções, a pós-modernidade duvida disso e nos questiona se realmente evoluímos com tamanha mecanização. O pensamento pós-moderno propõe múltiplas perspectivas, valores e sentidos, o que é inerente ao homem. Não se quer mais a explicação "ortopédica" da realidade, e, sim, suas diversas versões.

Segundo Néstor García Canclini (2011, p. 329), no pós-modernismo perde-se roteiro e autor, pois não existem mais "os grandes relatos que organizavam e hierarquizavam os períodos do patrimônio, a vegetação de obras cultas e populares nas quais a sociedade e as classes se reconheciam e consagravam suas virtudes". O autor pontua que uma pintura, por exemplo, pode ser tanto impressionista quanto hiper-realista. No entanto, isso não significa que o pós-modernismo deva ser entendido como um estilo, mas vários, todos eles. A visualidade pós-moderna está permeada das descontinuidades do sujeito e também do mundo.

Assim, podemos compreender a hibridização como uma das principais estratégias das representações visuais pós-modernas, em detrimento das ações modernistas que partiam "do zero". Rejeitando o ideal de pureza defendido anteriormente, as produções pós-modernas misturam elementos, a princípio, divergentes, para criar outras possibilidades de comunicação. A crescente complexificação do ambiente midiático tem contribuído para gerar novas configurações comunicacionais, o que resulta em processos cada vez mais híbridos de expressão. Seja na comunicação massiva e massificada, nas redes sociais virtuais e interativas ou mesmo na arte em geral.

Estudos sobre hibridismos culturais feitos por García Canclini (2011) apontam para um ambiente em que nos deparamos com paradigmas comunicacionais que não se encaixam, quanto ao público atingido, nem no popular, nem no culto; tampouco no massivo. Vídeos, músicas, pinturas, artesanato, e outras tantas formas de expressão podem habitar um mesmo produto. Canclini (2011, p. 336) indica que há gêneros híbridos em sua constituição, como o grafite, que une o literário à visualidade. Com ele, quebra-se a suposta barreira entre culto e popular ou artesanal e industrial/massivo.

Hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (GARCÍA CANCLINI, 2011, p. 348).

Steven Connor (1992, p. 129) afirma que tanto o filme quanto a televisão e o vídeo são associados aos estudos do pós-modernismo por empregarem técnicas da reprodução tecnológica: "a singularidade, a permanência e a transcendência parecem, nas artes reproduzíveis do filme e do vídeo, ter cedido lugar irrevogavelmente à multiplicidade, à transitoriedade e ao anonimato". Essas mídias abrangem, para o teórico, os mundos da cultura de massa e da cultura minoritária de vanguarda: a "dicotomia pós-moderna". Elizabeth Ann Kaplan (1987, p. 63) conclui que o vídeo pós-moderno não assume uma posição diante de suas imagens; "cada elemento de um texto é penetrado por outros: a narrativa é penetrada pelo pastiche; a significação, por imagens que não se alinham numa cadeia coerente".

### **Narrativas intertextuais**

Para Mikhail Bakhtin (1992), o ato criativo pressupõe um conhecimento a ser transformado. Não há processo de criação sem inspirações prévias. No campo da linguagem, o autor teoriza sobre a composição do discurso, em que organizamos um enunciado com base em diversos outros ditos anteriormente. Escolhemos determinadas palavras e expressões em detrimento de outras. Na criação artística não é diferente. Os recursos expressivos para a concretização do abstrato são amplos, mas o resultado tem base em um projeto poético que pode estar próximo da realidade ou de uma ficção. Busca-se, nessa construção, a produção de um efeito estético, uma emoção a ser causada pela obra no momento de fruição, de modo semelhante ao que ocorre na elaboração dos discursos.

Kristeva (1974) e Bakhtin (1992) tratam, especificamente no nível do discurso, sobre as questões de *intertextualidade* e *dialogismo*. Kristeva (1974) elenca, diante do funcionamento da linguagem, três dimensões do espaço textual: o sujeito (quem escreve), o destinatário (quem recebe) e os textos exteriores (outros conteúdos). Esses três elementos estabelecem um diálogo, de modo que a palavra pertence, ao mesmo tempo, ao sujeito da escritura e ao destinatário, e é orientada por uma literatura anterior ou mesmo sincrônica. Essas dimensões revelam, então, que o texto é um cruzamento de outros textos, onde se lê ao menos outro texto; ou seja, cada texto escrito retrabalha outros textos anteriores, sendo, assim, uma combinação de escritos.

Um objeto qualquer do mundo interior ou exterior mostra-se perpassado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações dos outros. Todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Neles, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro (BAKHTIN, 2003 apud FIORIN, 2008, p. 19).

A ideia, portanto, de que os enunciados estão perpassados de outros enunciados e de que os textos não pertencem unicamente ao sujeito que escreve é clara aos dois autores. Bakhtin (1992) aponta, ainda, que, em tese, somente o "Adão Mítico" poderia evitar o discurso dialógico, pois traria a palavra ainda virgem, não pronunciada ou influenciada. Para o discurso humano, esse afastamento não seria possível, o que nos leva à reflexão sobre o conceito de *alusionismo*. Noël Carroll (1998) utiliza o *alusionismo* como um termo que abarca as distintas formas de citar ou de aludir um conteúdo, técnica ou tema, trabalhado em alguma obra, que está sendo retomado em uma produção mais recente. Ele define: "O *alusionismo* é um termo guarda-chuva que cobre práticas variadas como as citações, a memorização de gêneros do passado, a reconstrução desses gêneros, homenagens, e a recriação de cenas clássicas, planos, tramas, diálogos, temas, gestos, e assim por diante" (CARROLL, 1998, p. 240).

A prática do *alusionismo* pode ser aplicada em narrativas diversas, como anúncios de publicidade, obras cinematográficas, espetáculos de teatro ou, até mesmo, videocliques. A utilização de referências de uma obra pode se dar tanto na remontagem de cenas quanto em outras características técnicas, como gestos ou temáticas. Mas, quando se trata especificamente das referências trazidas em obras cinematográficas remetendo a outros filmes, Carroll (1998) categoriza a prática como *alusionismo cinematográfico*.

Existem vários exemplos que elucidam esse tipo de *alusionismo*. Cenas memoráveis da história do cinema foram remontadas em outros contextos em inúmeras produções, como a cena do assassinato de *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, que se tornou uma das sequências mais famosas da cinematografia e inspirou a obra *Vestida para matar* (1980), do diretor Brian de Palma, em diversas cenas e na concepção do filme como um todo. De Palma, inclusive, é um célebre discípulo de Hitchcock, e fez alusão ao mestre em praticamente todos os seus longas-metragens.

Trilhas sonoras, gestos e efeitos de montagem também são reutilizados. A trilha da cena da perseguição em *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975), por exemplo, serviu de base para a composição de novas trilhas de suspense devido ao sucesso

do filme; a atuação do casal na proa do navio de braços abertos na refilmagem de *Titanic* (James Cameron, 1997) é revisitada por filmes de comédia em tom de sátira.

Bella Jozef (1980, p. 53) indica que a arte contemporânea assume o caráter de contestação da cultura, ora alternando os “esquemas tradicionais”, ora invertendo seus significados por meio de paródias. Há filmes, inclusive, que são criados exatamente com o propósito de parodiar uma ou várias obras anteriores, como é o caso de *Todo mundo em pânico* (Keenem Ivory Wayans, 2000) e suas continuações, que parodiam diversos filmes, com a ressignificação de personagens, cenas, trilhas ou temáticas. Com as paródias cria-se, reforça Josef (1980, p. 54), “um distanciamento em relação à verdade comum e opera-se a liberdade de outra verdade. Na tentativa de descongelar o lugar-comum, a paródia põe em confronto uma multiplicidade de visões, apresentando o processo de produção do texto”.

Na publicidade, o uso de referências também é recorrente, anúncios como *The Force* e *The dog strikes back*<sup>4</sup>, ambos para Volkswagen, resgataram elementos da série *Star Wars* (George Lucas, 1977-2005), como a trilha original e o personagem Darth Vader. É importante refletir, todavia, sobre a pertinência de tais referências, principalmente no discurso publicitário, visto que a bagagem cultural do público precisa acompanhar as narrativas desenvolvidas, caso contrário, todo esforço criativo terá sido em vão.

Raul Santa Helena e Antonio Pinheiro (2012), ao proporem a categorização do *product placement* – a inserção de marcas e produtos de forma sutil e fluida nas tramas audiovisuais –, enumeram catorze diferentes tipos dessa prática, dentre eles o *easter egg*. Para os autores, o *easter egg*, ou ovo da Páscoa, ocorre quando um produto ou marca é bem escondido em uma cena, como faz a Pixar<sup>5</sup> constantemente ao incluir conteúdos de seus filmes em outras franquias. Podemos citar, por exemplo, a aparição do peixe Nemo do filme *Procurando Nemo* (Andrew Stanton e Lee Unkrich, 2003) no meio dos brinquedos do quarto da menina Boo, de *Monstros S.A.* (Pete Docter, 2001). Atualmente, os *easter eggs* são o nome dado para o que aqui estaríamos chamando de intertextualidades ou referências.

O público, de modo geral, entende como *easter eggs* os *links* feitos em filmes que os vinculam a outros filmes ou conteúdos de entretenimento como que em desafio aos espectadores. Alguns estão realmente escondidos e, só olhando muito atentamente, é possível percebê-los; mas, outros, são expostos claramente.

Para enxergar o que está nas entrelinhas de um discurso, ao leitor faz-se necessária uma *competência enciclopédica*. Dominique Maingueneau (2011)

4 Disponíveis em: <http://goo.gl/iAYgmB> e <http://goo.gl/WzBk0N>. Acesso em: 13 jun. 2015.

5 Disponível em: <http://goo.gl/8NG5me>. Acesso em: 13 jun. 2015.

explica que, para existir uma comunicação verbal, é necessário dominar as leis do discurso: leis que regem e se aplicam a toda a comunicação verbal se adaptando às especificidades de cada gênero de discurso. A nossa aptidão, como participantes dessa atividade de comunicação verbal, para produzir e interpretar os enunciados depende basicamente das nossas competências genérica, linguística e enciclopédica. As competências genérica e linguística dizem respeito, respectivamente, ao domínio das peculiaridades de cada gênero do discurso e ao domínio da língua em questão na comunicação. Já a *competência enciclopédica* diz respeito aos conhecimentos sobre o mundo. Esses saberes variam para cada indivíduo em função de sua cultura, localização geográfica, hábitos e outros fatores. O repertório enciclopédico de cada indivíduo influencia nas atividades comunicativas em que ele participa. E na capacidade de leitura que ele terá.

Umberto Eco (2003b) enfatiza que o receptor da mensagem precisa decodificá-la, e, assim, completar o ciclo que justifica a existência das obras, ou seja, a mensagem contida nos anúncios citados, por exemplo, deve ser processada pelo espectador para ganhar sentido completo. O público, com seu conhecimento enciclopédico, irá interpretar aquele conteúdo de modo particular. Cada indivíduo poderá compreender a mensagem de uma forma diferente, pois unirá diversas experiências para conferir um sentido ao que foi visto.

Poderíamos, ainda, usando outra proposição teórica do mesmo autor (ECO, 2003a), valermo-nos dos conceitos de *double coding* e de *ironia intertextual* para aplicar ao *corpus* aqui analisado. Como propõe Eco, quando ocorre uma fusão de dois códigos – referências culturais, por exemplo – em um único discurso, temos o *double coding*. Em um primeiro nível, estabelece-se diálogo com um leitor mais ingênuo – no caso de *Bad blood*, talvez um fã incondicional da artista e mero consumidor da junção músico-visual do videoclipe, sem se importar com a narrativa em si ou com eventuais outros códigos nela inseridos. Mas, como propõe Eco, há também um leitor de segundo nível, mais capacitado a decifrar os demais códigos presentes à narrativa e possuidor de um repertório intertextual que enxergará outros textos ali citados. Com o *double coding*, ambos os leitores desfrutarão da narrativa, mesmo que cada um ao seu modo, de acordo com suas respectivas leituras e com as referências culturais que possuem

Para outros leitores, com capacidade de compreensão e interpretação ainda mais profundas, Eco estabelece a *ironia intertextual* como instrumento de percepção máxima da significação de um texto – ou de uma narrativa audiovisual, como é o caso do *corpus* desta pesquisa. Nesse ponto, evidentemente, o repertório do leitor necessita ser amplo e diversificado, e é necessária, ainda, uma percepção intertextual apurada, capaz de ler e correlacionar cada porção textual com sua



respectiva referência de origem, compreendendo que a narrativa em questão é formada por uma trama de discursos com vínculos e razão de ser entre si. A *ironia intertextual* possibilita ao leitor uma compreensão mais profunda da obra, conduzindo-o pelo texto, para que ele possa extrair o máximo de sua significação. Sendo assim, ela só será percebida por quem tiver o repertório adequado, ou seja, quem tiver maior preparação intertextual. A ironia é interna ao texto e, por esta razão, pressupõe, sem dúvida, um leitor mais sofisticado.

De toda forma, todo texto pode atender a diferentes leitores. Como no caso do videoclipe *Bad blood*, a interpretação e o aproveitamento do "texto" serão diferentes entre cada "leitor", porém, todos poderão desfrutar da "leitura". Ressaltamos que haverá, entretanto, leituras ingênuas, que irão ignorar as referências e, outras, conscientes, que subtrairão a consistência das múltiplas referências presentes no texto. Alguns enxergarão a interpretação imagética de uma música; outros, um conjunto de referências intertextuais que intensificará a fruição do videoclipe.

Enfim, podemos entender esses jogos intertextuais como uma estratégia criativa disseminada na indústria cultural: nos videoclipes, a exemplo do que estamos observando em análise, nas produções cinematográficas, na atividade publicitária e em outras formas de expressão. Entrelaçamento de textos que se somam aos recursos persuasivos, aos tratamentos de sedução e à linguagem emocional, traduzindo-se em um emaranhado rizomático de relações intertextuais (COVALESKI, 2015).

### **O universo diegético e intertextual de *Bad blood***

O videoclipe tem seu nascimento vinculado ao fazer promocional da indústria fonográfica, sobretudo na década de 1980. Entre o cinema, a música e a publicidade, os clipes lançavam canções a princípio na televisão, e depois em vídeo (VHS) e DVD (DIAS, 2015) para, então, chegar à internet. Ao gravar um videoclipe, o artista expande não só sua atuação junto aos fãs e sua participação no mercado musical, mas amplia a compreensão de suas letras e melodias ao construir narrativas audiovisuais e compor sua expressividade estética por meio da imagem em movimento. Lucia Santaella (1994, p. 31) destaca que, para Aristóteles, a música seria a "mais mimética de todas as artes", pois, como não pode "copiar" a aparência do mundo real, a canção mimetiza a "forma emocional dos sentimentos humanos". Dessa forma, com a chegada do videoclipe é possível associar espaços, pessoas e ações às melodias, e esse universo diegético transforma o modo de consumir as músicas.

A diegese, presente nos estudos filosóficos de Platão, Sócrates e Aristóteles, foi resgatada nos anos 1960 por Gérard Genette (2011) e tornou-se central para

as teorias literárias e cinematográficas que estudam as narrativas. Nos estudos do cinema, Étienne Souriau (1953) indica que a diegese representa o conjunto de elementos que compõe e caracteriza o universo ficcional tal como ele é, do modo que os personagens ali estão vendo, ouvindo e vivenciando o seu mundo: o espaço, o tempo, os sons, o clima, os cheiros, os objetos e personagens. Tais elementos diegéticos podem também ser utilizados nas narrativas dos videoclipes, conferindo dramaticidade às canções e expressividade aos artistas. “O videoclipe permite a ‘visualização’ de um cenário em que a dicção da canção se desenvolve”, esclarecem Jeder Janotti Júnior e Thiago Soares (2008, p. 95).

A montagem cinematográfica possui primordial relevância para a construção dos videoclipes. Vsevolod Pudovkin (1958 apud AUMONT et al., 1995) explica que, por meio da montagem, o diretor constrói um espaço fílmico. Ele une pedaços separados, que podem até ter sido capturados em locais diferentes na vida real, e o resultado dessa tarefa é uma criação personalizada. Béla Balázs contextualiza:

É a operação da montagem que garante a inserção dos planos de detalhes em uma sequência ordenada, na qual não apenas cenas inteiras se sucedem, mas também tomadas dos detalhes mais mínimos de uma mesma cena. A cena em seu conjunto é resultado disso, como se os elementos de um mosaico temporal fossem justapostos no tempo (BALÁZS, 1924 apud AUMONT et al, 1995, p. 163-164).

O videoclipe, tendo grande impacto da sociedade contemporânea com a internet e a viralização proporcionada principalmente pelas redes sociais, é o “gênero mais intrinsecamente pós-moderno”, afirma García Canclini (2011, p. 338). Misturando imagens de épocas distintas e situações fora de contexto em uma narrativa, na maior parte dos casos, fragmentada, o clipe não busca apontar o que é novidade ou o que foi reaproveitado. O espectador deve se entregar ao ritmo proposto e consumir “visões efêmeras” (GARCÍA CANCLINI, 2011, p. 306).

Para observar de que maneira são inseridas as referências intertextuais em videoclipes contemporâneos, iremos analisar a seguir o clipe *Bad blood* da cantora Taylor Swift, em parceria com o *rapper* Kendrick Lamar, que teve grande repercussão em seu lançamento na internet ao atingir a marca de 20,1 milhões de visualizações em 24 horas, somando-se os sites Vevo, YouTube, Xbox e Roku. O vídeo quebrou o recorde de 19,6 milhões de *views* antes alcançado pela cantora Nicki Minaj, com a música *Anaconda*. Taylor é conhecida por um estilo que mistura o *country* e o *pop* – dois dos gêneros musicais mais populares dos Estados Unidos –, além de conseguir atrair um público infanto-juvenil consistente, tendo sido indicada ao prêmio de melhor cantora do *Kids Choice Awards* no ano de 2015<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Informações disponíveis em: <http://goo.gl/mx8T8v> e <http://goo.gl/uycxcr>. Acesso em: 13 jun. 2015.

A trama de *Bad blood* é simples e já conhecida, em síntese duas gangues de mulheres lutam e uma delas sai vitoriosa. Tendo como cenário uma Londres futurista, Taylor vive Catastrophe<sup>7</sup>, uma agente traída pela personagem da também cantora Selena Gomez, Arsyn. Catastrophe é arremessada através de uma janela por Arsyn quando elas lutavam pela posse de uma maleta. O clipe retrata a vingança de Catastrophe que reúne uma lista de celebridades – ao todo 17 participações especiais – para duelar contra a sua rival.

A lista de coadjuvantes da narrativa: Hayley Williams (cantora e compositora, vocalista da banda de rock Paramore), Serayah McNeill (atriz, atualmente interpretando Tiana Brown na série *Empire*), Lena Dunham (atriz, roteirista e cineasta, criadora e protagonista da série *Girls*), Jessica Alba (atriz, conhecida por atuações nos filmes *Quarteto fantástico* e *Sin city*), Gigi Hadid (modelo e participante do *reality show The real housewives of Beverly Hills*), Zendaya (atriz e cantora, protagonista da série *K.C. Undercover*), Mariska Hargitay (atriz, conhecida por Olivia Benson na série *Law and order*), Martha Hunt, Karlie Kloss e Lily Aldridge (modelos, integrantes do grupo das *Victoria's Secret Angel*), Ellie Goulding (cantora e compositora), Cara Delevingne (atriz, cantora e modelo, tendo feito muitas campanhas da marca Burberry), Cindy Crawford (modelo, atriz e cantora), Ellen Pompeo (atriz, protagonista da série *Grey's anatomy*), Hailee Steinfeld (atriz e cantora, conhecida por sua atuação no filme *True grit*) e Selena Gomez (atriz e cantora).

Além desse forte grupo de mulheres que representam bem suas respectivas funções e certamente não foram escolhidas aleatoriamente diante da legião de fãs que cada uma delas arregimenta, temos ainda a participação do *rapper* Kendrick Lamar, que coassina a canção com Taylor.



Figura 1: *Banner* de divulgação do lançamento do clipe<sup>8</sup>. Figura 2: Cartaz de *Sin city*<sup>9</sup>.

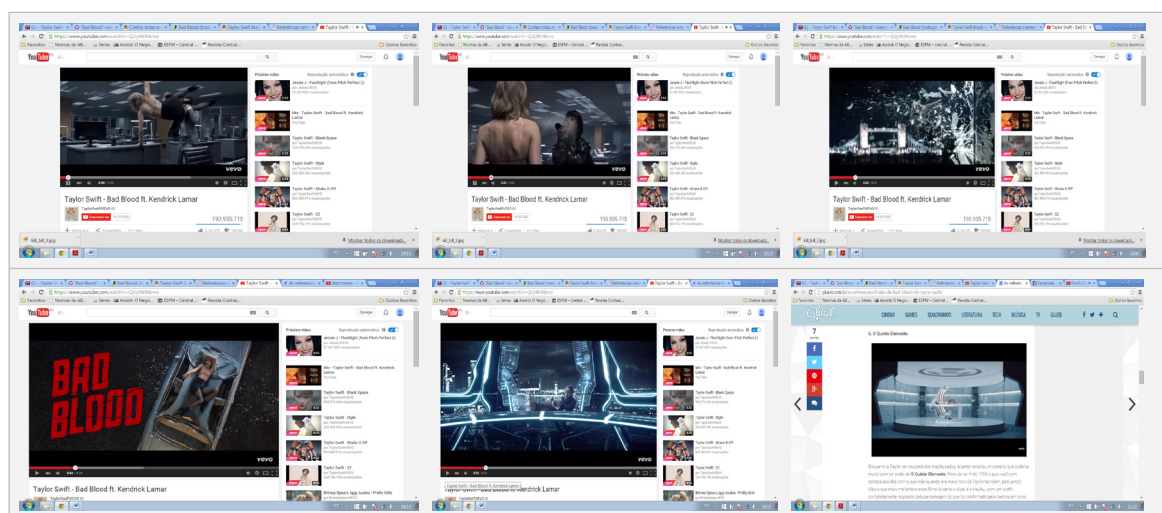
7 Descrição do clipe disponível em: <http://goo.gl/jzjf1S9>. Acesso em: 13 jun. 2015.

8 Disponível em: <http://swiftworld.com.br/blog/?p=1017>. Acesso em: 13 jun. 2015.

9 Disponível em: <https://goo.gl/9AbmbO>. Acesso em: 13 jun. 2015.

Acima, vemos um dos *banners* de lançamento do clipe com parte do elenco que participa. Nele, já podemos visualizar uma clara referência ao estilo dos cartazes do filme *Sin City* (Robert Rodriguez, Frank Miller e Quentin Tarantino, 2005), com letras em vermelho levemente italizadas e o fundo em preto. Também foram feitos cartazes individuais em que as celebridades convidadas são apresentadas com os respectivos papéis que desempenham no clipe. Para observar melhor o roteiro, selecionamos alguns *frames* e os organizamos em quadros para evidenciar as intertextualidades criadas.

A primeira cena do clipe mostra Catastrophe e Arsyn lutando em um escritório contra homens de terno que usam vendas pretas em torno dos olhos. Na imagem inicial do Quadro 1 (linha 1, coluna 1), vemos Taylor golpeando um desses homens. Tanto o uso de vendas e ternos padronizados, quanto a sequência de movimentos feitos pela personagem Catastrophe são uma referência ao filme *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003), quando a atriz Uma Thurman, no papel de Beatrix Kiddo, luta de forma bem coreografada com sua espada. Na segunda imagem destacada (linha 1, coluna 2) vemos Arsyn soprando um pó de maquiagem nos olhos de Catastrophe antes de atirá-la contra a janela. O uso de pó, areia ou outro tipo de material para distrair o adversário e aplicar-lhe algum tipo de golpe é bastante recorrente em filmes de luta, mas, especificamente em *O grande dragão branco* (Newt Arnold, 1988), Jean-Claude Van Damme, interpretando Frank Duk, luta às cegas após receber um pó branco nos olhos. Em *Bad blood*, a escolha pela maquiagem foi uma releitura bem aplicada ao universo feminino dominante do clipe.



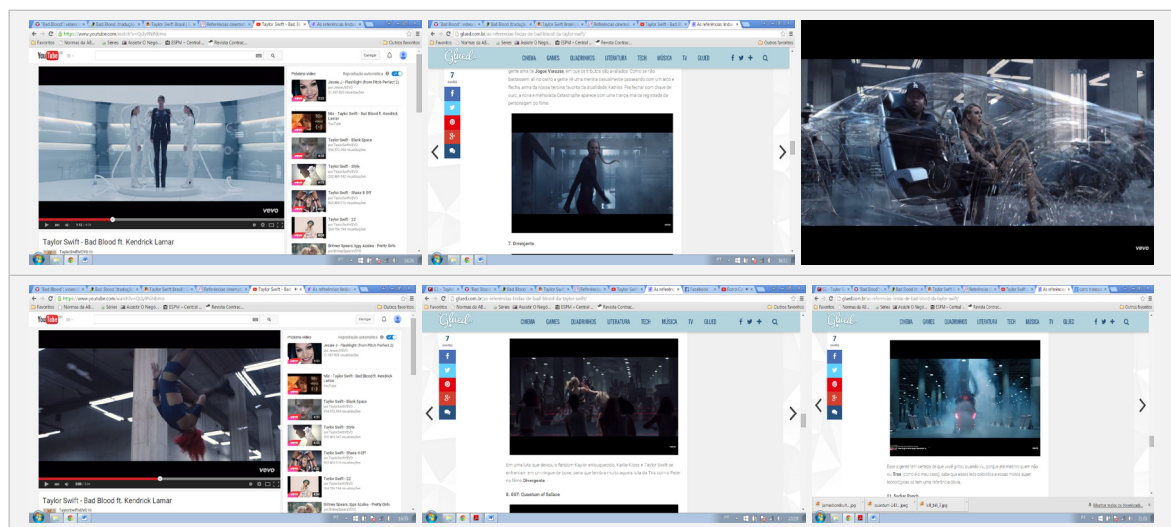
Quadro 1: Cenas de *Bad blood* com referências cinematográficas

Na última imagem da primeira sequência selecionada (linha 1, coluna 3) Catastrophe é jogada pela janela e isso ocorre em câmera lenta. Podemos ver os cacos de vidro se movendo e refletindo o rosto de Taylor, a cidade e a lua ao



fundo, e a queda. Em *Wachmen* (Zack Snyder, 2009), filme derivado da série de quadrinhos estadunidense homônima, o personagem *O comediante* (Jeffrey Dean Morgan) é assassinado após uma luta e arremessado por uma janela de vidro. A cena da queda, assim como em *Bad blood*, foi em câmera lenta, também vemos a lua no céu e a cidade ao fundo. A imagem da queda de Catastrophe em cima de um carro e ao lado a inscrição em vermelho do título da música consolidam ainda mais a rede intertextual do videoclipe com o universo dos quadrinhos.

As duas últimas imagens do Quadro 1 estão vinculadas aos filmes *Robocop: a origem* (José Padilha, 2014) e *O quinto elemento* (Luc Besson, 1997), respectivamente. Após a queda, Catastrophe aparece em um espaço característico dos filmes de ficção científica no qual pessoas à beira da morte ou já mortas são cuidadas e reaparecem revigoradas. Existe, em diversos roteiros desse gênero, a figura de um chefe/presidente desse laboratório/empresa. Ele trabalha em um escritório moderno e na cobertura do prédio, como é o caso de *Robocop*, onde ocorrem as reuniões e tomadas de decisão. Durante o processo de reabilitação, Taylor fica em uma cama e usa um figurino que remete claramente ao usado por Milla Jovovich, ao interpretar Leeloo em *O quinto elemento*.



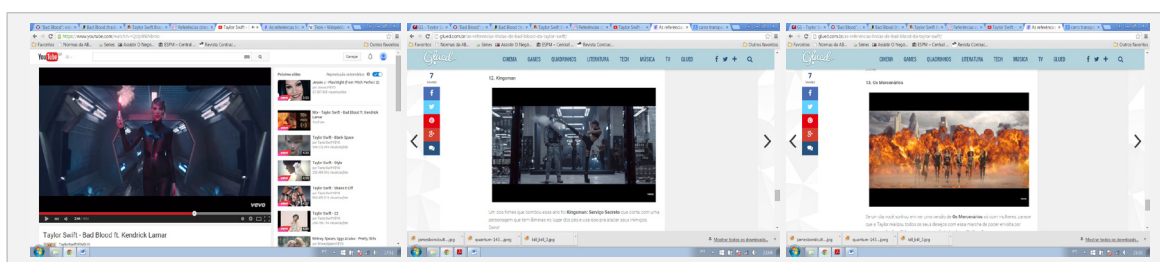
Quadro 2: Cenas de *Bad blood* com referências cinematográficas

Ao sair da reabilitação, Catastrophe está rodeada por três assistentes uniformizadas de branco e ligadas ao laboratório por tubos condutores. Situação semelhante ocorre também, no campo da ficção científica, em *Minority report* (Steven Spielberg, 2002), quando os policiais paranormais trigêmeos, chamados de "precogs", trabalham juntos e conectados em um tanque tendo visões de futuros crimes. Ainda nessa cena, há referência também a *Matrix* (The Wachowski, 1999), com a caracterização da personagem Trinity, como a interpretada por Carrie-Anne

Moss, no longa. Em seguida, ela vai para o centro de treinamento, aprimorar suas habilidades de luta. Então, visualizamos mulheres vestidas de preto e notamos três questões específicas que nos remetem à saga *Jogos vorazes* (Gary Ross, Francis Lawrence, 2012-2015): as mulheres são apresentadas com suas principais habilidades, como ocorre na seleção; o arco e flecha aparece com uma das mulheres; e Taylor usa o mesmo penteado de Katniss Everdeen, uma trança lateral – embora seu cabelo antes fosse curto e mais claro.

Na terceira imagem do Quadro 2 (linha 1, coluna 3) vemos Taylor contracenando com o rapper Kendrick Lamar em um carro transparente, como em *007: die another day* (Lee Tamahori, 2002). Em seguida, vemos mais mulheres treinando e, então, a cantora Hayley Williams aparece usando o mesmo corte de cabelo e modelo do figurino de Leeloo (*O quinto elemento*), só que na cor azul, e desviando de lâminas voadoras de modo semelhante ao *Homem-aranha* (Sam Raimi, 2002). Após a manobra, Hayley se agacha e “rosna” mostrando os dentes, como o vilão Duende Verde que duela com Peter Parker.

Catastrophe luta no lado externo do laboratório, onde neva – em *Kill Bill* também há uma cena de luta na neve – e em seguida treina em um ringue de boxe, como ocorre na saga *Divergente* (Neil Burger, 2014). Na última imagem do Quadro 2 (linha 2, coluna 3) vemos as duas rivais disputando uma corrida de moto. As luzes e a estética construída com os efeitos de computação gráfica nessa sequência remonta a *Tron: o legado* (Joseph Kosinski, 2010).



Quadro 3: Cenas de *Bad blood* com referências cinematográficas.

Em um corredor octogonal, também característico dos filmes de ficção científica, como *X-men* (Bryan Singer, 2000), Taylor acende um sinalizador e acena com a cabeça para algumas de suas convocadas como se confirmasse a grande luta que estaria por vir. Então a batalha começa e uma arma tem destaque: uma perna-lâmina, assim como as de Gazelle, em *Kingsman: serviço secreto* (Matthew Vaughn, 2015). No que aparenta ser a cobertura do prédio, pois vemos os topos dos arranha-céus ao redor, as duas equipes se perfilam com suas armas e literalmente

explodem tudo que está por trás. Uma grande nuvem de fogo se forma para o final apoteótico do videoclipe, como em *Os mercenários 2* (Simon West, 2012), só que com mulheres.

Sem grande esforço, poderíamos enumerar outras referências mais sutis, talvez menos evidenciadas. Curiosamente, talvez três filmes protagonizados por uma mesma atriz, Charlize Theron, também possam ser “enxergados” dentre as obras cinematográficas referenciadas por *Bad blood: Æon flux* (Karyn Kusama, 2005), *Prometheus* (Ridley Scott, 2012) e *Mad Max: fury road* (George Miller, 2015).

### **Considerações finais**

Após analisarmos de modo detalhado o videoclipe *Bad blood*, de Taylor Swift, foi possível perceber que sua composição é fundamentada nos conceitos trabalhados – dialogismo, intertextualidade, alusionismo, *double coding* e ironia intertextual – pelos autores resgatados na pesquisa: Bakhtin, Kristeva, Carroll e Eco. A trama do clipe é pautada na inclusão das referências cinematográficas que acabam por compor outra camada de conteúdo, visto que, ao identificar os filmes ali presentes, o telespectador/internauta acessa outros contextos diegéticos e complexifica a narrativa principal, indo além do entretenimento musical. Na reflexão teórica, ao partirmos da condição de sujeito pós-moderno, percebemos como, na contemporaneidade, os indivíduos precisam estar aptos às constantes e rápidas transformações pelas quais a sociedade passa. Precisamos ser mutantes para melhor nos adaptarmos às mudanças de nosso entorno econômico e sociocultural, como defende Cauduro.

No âmbito das produções midiáticas, o processo de hibridização se acentua e precisamos estar cientes de que classificações estanques e estáticas não cabem na pós-modernidade. Na atualidade, não faz mais sentido buscarmos enquadrar as expressões culturais e artísticas entre populares, massivas ou cultas; todas são híbridas, e não se encaixam mais nessas classificações, como propõe García Canclini. Diante de narrativas que se produzem à luz da multiplicidade, da transitoriedade e do anonimato, como argumenta Connor, resta ao sujeito pós-moderno ressignificar seu repertório.

Estamos, pois, diante de variados públicos leitores capazes ou não de decodificar as múltiplas camadas textuais que se inter-relacionam. Por outro lado, na pós-modernidade os vorazes consumidores midiáticos dispõem de um contingente de pares que os subsidiam com pistas para os *easter eggs* contidos nas narrativas de seu interesse. Após o lançamento do videoclipe *Bad blood*, dezenas de sites e blogs pelo mundo afora – em geral mantidos por fãs da cantora Taylor Swift – colaboraram no enriquecimento repertorial da audiência do



clipe, esclarecendo sobre as múltiplas referências cinematográficas presentes na narrativa e preenchendo as lacunas da *competência enciclopédica* daqueles leitores que, ingenuamente, haviam se entretido, mas não percebido a diversidade de referências presentes em *Bad blood*. O videoclipe, entretanto, serviu também ao deleite de outra grande audiência formada por leitores que dispõem de repertório intertextual mais amplo e cuja fruição da narrativa lhes propiciou o entretenimento, somado a uma interessante experiência cognitiva – mais de acordo com o consumo midiático que a pós-modernidade nos proporciona.

## Referências

- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CARROLL, N. *Interpreting the movie image*. Cambridge University Press: United Kingdom, 1998.
- CAUDURO, F. "Pós-modernidade e hibridações visuais". *Revista Em questão*: Porto Alegre, n. 2, v. 13, , dez. 2007, p. 273-282.
- CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1992.
- COVALESKI, R. *Cinema e publicidade: intertextualidades e hibridizações*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2015.
- DIAS, E. "Branded content e videoclipe: o entretenimento como plataforma para interfaces artístico-mercadológicas". In: *Anais do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*. Natal: Intercom, julho de 2015.
- ECO, U. "Ironia intertextual e níveis de leitura". *Ensaios sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2011.
- GENETTE, G. "Fronteiras da narrativa". In: *Análise estrutural da narrativa*. 7ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- JANOTTI JÚNIOR, J.; SOARES, T. "O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise". *Revista Galáxia*, n. 15, jun. 2008, p. 91-108.
- JOZEF, B. "O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização". *Revista Tempo Brasileiro*, n. 62, set. 1980, p. 53-70.
- KAPLAN, E. A. *Rocking around the clock: music television, post-modernism and consumer culture*. Londres, Nova York: Meuthuen, 1987.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2011.

SANTAELLA, L. *Estéticas: de Platão a Pierce*. São Paulo: Experimento, 1994.

SOURIAU, E. (Org.). *L'univers filmique*. Paris: Flammarion Éditeur, 1953.

submetido em: 10 jan. 2016 | aprovado em: 14 mar. 2016

## **Diferenças imagéticas: considerações sobre a técnica e o símbolo no contexto comunicacional<sup>1</sup>**

## **Imagetic differences: thoughts on technique and symbol in the communication context**

*Eduardo Portanova Barros<sup>2</sup>, Anelise Angeli De Carli<sup>3</sup>, Danilo Fantinel<sup>4</sup>*

---

1 Trabalho apresentado no GT Imagem e Imaginários Midiáticos durante o 24º. Encontro Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), realizado de 9 a 6 de junho de 2015, em Brasília (DF).

2 Professor-pesquisador PNP/DACT/PROF junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unisinos, realizou pesquisa de pós-doutorado na Université Paris V (Sorbonne/França). Jornalista e pesquisador do Grupo de Estudos sobre Comunicação e Imaginário – Imaginalis. E-mail: [eduardoportanova@hotmail.com](mailto:eduardoportanova@hotmail.com).

3 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS (bolsista CAPES) e integrante do Grupo de Estudos sobre Comunicação e Imaginário – Imaginalis. E-mail: [anelisedecarli@gmail.com](mailto:anelisedecarli@gmail.com).

4 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS (bolsista CAPES) e integrante do Grupo de Estudos sobre Comunicação e Imaginário – Imaginalis. E-mail: [danilo.fantinel@gmail.com](mailto:danilo.fantinel@gmail.com).

### Resumo

A pesquisa acadêmica que se debruça sobre os processos comunicacionais, muito frequentemente, tem escolhido como objeto de investigação os produtos da cultura visual contemporânea. A fim de contribuir para aproximações concêntricas junto aos estudos da imagem, este artigo pretende retomar posicionamentos teóricos a respeito de duas noções que, neste campo de pesquisa, costumam ser chamadas “imagem técnica” e “imagem simbólica”. Recuperando algumas definições dos estudos da imagem e do imaginário, procuramos observar as diferenças entre estas duas ordens de imagens e suas possíveis articulações. Buscamos, ainda, compreender como tais imagens se apresentam e como se dá a relação delas com a *socialidade* contemporânea, situando-as como motivadoras da pesquisa em comunicação.

### Palavras-chave

Imagem, imaginário, símbolo, técnica.

**Abstract**

The academic research concerning communication processes usually chooses contemporary visual culture products as objects. In order to contribute to a concentric approximation to the Image Study, this article aims to resume theoretical positions regarding the different concepts of "technical image" and "symbolic image". By retrieving both Image and Imaginary Studies definitions, we observe the distinctions between these two image categories and also their eventual connections. On the other hand, we try to understand how these images present themselves and how they relate to the contemporary sociality, facing them as cause to the Communication Research.

**Keywords**

Image, imaginary, symbol, technique.

### Primeira aproximação: imagem técnica e técnica da imagem

Um dos grandes desafios da pesquisa sobre imagem é sua própria definição, tarefa que se mostra ainda mais complexa quando são usualmente tratados como sinônimos conceitos que, no limite, podem ser mesmo incomensuráveis. Nossa preocupação neste artigo é propor um contraponto entre dois amplos conjuntos: as *imagens técnicas*, materiais, produzidas pelo homem com o auxílio de aparelhos, conforme definições primeiras de Vilém Flusser (2008; 2011), e as *imagens simbólicas*, imateriais, intrínsecas ao humano por estarem filiadas a certa constante antropológica, de acordo com postulados de Gilbert Durand (1995; 1998).

Assim como o cinema nasceu de forma interdisciplinar por só ter sido inventado após a descoberta (e por causa) da fotografia, no século XIX, a comunicação também se formou (e ainda se forma) a partir de uma série de interfaces ou influências. O perfil mediador da comunicação na sociedade se traduz em complexidade. Ainda na década de 1950, observa-se a predominância de pesquisas funcionalistas na comunicação. Ao longo do tempo, o quadro foi se alterando, abrindo espaço para estudos mais críticos e complexos, entre os quais destacam-se os teóricos da chamada Escola de Frankfurt, a Teoria Geral do Imaginário, a Semiologia e os Estudos Culturais, entre outros. O pensador francês Edgar Morin, da sociologia crítica, por sua vez, fala-nos de um “paradigma da complexidade”, que pode ser definido como um conjunto de princípios ligados uns aos outros, cujas características dialogam entre si.

Essa convergência, que não exclui possíveis contradições, é o que Morin irá denominar de dialogia: “[...] comporta a ideia de que os antagonismos podem ser estimuladores e reguladores. Não é uma palavra-chave que faz com que as dificuldades desapareçam como os que usavam o método dialético” (2001, p. 190). Ora, o princípio dialógico, portanto, não termina em uma resolução perfeitamente acabada e sintética. A dialogia observada em uma imagem nos permite respeitar o próprio estatuto do imaginário, que é sua natureza “alógica”. Dos 13 mandamentos (ou “princípios de inteligibilidade”) da complexidade estabelecidos por Morin, um deles é, justamente, o de valorização do aspecto dialógico na ciência. O princípio dialógico, portanto, reconhece traços singulares, originais e históricos de certos fenômenos em contraposição a uma visão homogeneizante e simplificadora. “A maneira dialógica e por macroconceitos liga de maneira complementar noções eventualmente antagônicas”, de acordo com Morin (2001, p. 334).

Ao contrário disso, segundo ele, teríamos as visões tecnicista (operacionalidade e aplicabilidade da teoria de forma mecânica), doutrinária (fechada ao mundo exterior) e degradante (vulgarização como fórmula de



choque). No capítulo "As questões do epistemólogo", em *A epistemologia*, Gaston Bachelard (2010) também se dedicou a escrever sobre a relação do homem e da imagem, mas não, essencialmente, técnica, e sua inserção no mundo. Ele propõe a noção (ou conceito) de "filosofia dispersa" ou "pluralismo filosófico" (2010, p. 27), aqui em outro sentido em relação ao de Morin, como vimos antes, a fim de justificar a importância na filosofia das ciências de um pluralismo filosófico. Se esse pluralismo é vantajoso para não cairmos numa leitura simplista de qualquer teoria, é preciso, porém, fazer uma distinção bem clara, a de que imagem técnica não guarda parentesco necessário com imagem simbólica.

Isso significa dizer que a imagem simbólica, conforme Durand (2000), não é apresentável e objetiva, não depende dos sentidos para ser experienciada. Ora, atribuir à imagem técnica um valor de imagem simbólica, no sentido preciso desta de que nos fala Durand, é um equívoco, e veremos por que razão. Vejamos, no próximo exemplo, de que forma uma imagem é considerada técnica. Para isso, falaremos, mesmo que ligeiramente, de teoria do cinema. Um dos autores no campo cinematográfico que se dedicou a refletir sobre as imagens técnicas foi Arlindo Machado. Segundo ele, "imagem técnica seria toda representação plástica enunciada por ou através de algum tipo de dispositivo técnico" (1997, p. 222). Porém, as coisas não são tão simples assim, como o próprio Machado adverte, já que "[...] é impossível pensar a estética independentemente da técnica" (1997, p. 223). Machado recorda que a "imagem técnica" começou a aparecer na Renascença, a partir de uma tendência por parte dos artistas, ainda segundo Machado, em se apoiarem no conhecimento científico como justificativa para sua arte.

Para Machado, tentou-se buscar verossimilhança com a natureza, através da ciência, e assim se alcançar a essência da imagem técnica. Os artefatos para uso nas artes plásticas, hoje, já estão superados pela videoarte, de acordo com o mesmo autor. Rompeu-se, de acordo com ele, com os "[...] cânones pictóricos do Renascimento" (MACHADO, 1997, p. 233). Esta interpretação, como vemos, é um dos lados da moeda. O que o autor faz é considerar a imagem técnica como o recurso disponível para que o ser humano consiga, já que não possui outros meios para isso, "[...] botar para fora as imagens do nosso cinema interior" (MACHADO, 1997, p. 227). A imagem técnica se refere a uma possibilidade icônica e não ao mistério epifânico do imaginário, pois o imaginário é matriz da razão.

Essa cesura insere-se numa ampla trajetória que descreve o estatuto da *imagem* no Ocidente. De acordo com Régis Debray (1993), vivemos atualmente sob o domínio da *videosfera*, ou ainda, a era da imagem visualizada. Se, num momento histórico anterior, nomeadamente a partir do advento da imprensa, a representação caracterizava a relação da humanidade com as imagens, hoje a

experiência da visualização é dominante. Para ele, a cada período, a civilização carrega uma maneira específica de relacionar-se com as mídias, e esta relação é instauradora da compreensão do mundo vigente em determinada época. A *imagem*, portanto, é um *meio de*, um acesso para uma experiência no mundo.

O regime do ídolo, no dizer de Debray (1993), em que a imagem era um ser vidente, sobrenatural, caracterizou o primeiro período histórico ocidental catalogado, desde a sistematização da escrita até a maior invenção de Gutenberg. A Igreja medieval deu prosseguimento às premissas da arte greco-romana da imagem fantasmagórica da divindade. Passando da iconologia à autonomia da arte, a imagem é deslocada do altar para o museu, transformando-se de objeto de culto para objeto de contemplação. O progresso da técnica inaugura, então, um terceiro momento de relação com as imagens: a partir da popularização da transmissão televisiva em cores, nos anos 1960, chegamos à atual era do vídeo.

Mas o que fazer perante a imagem na civilização da imagem? Se a imagem é um *meio de* acessarmos o mundo, significa dizer que ela ajuda a *dar sentido* ao mundo. Se vivemos e morremos inseridos em fluxo ininterrupto de imagens, a observação desta *materialidade volátil* de imagens técnicas deve exigir uma fabricação de sentido. Para concretizarem-se em sentido, essas imagens do mundo exigem motivações profundas, simbólicas. A *concretude etérea* das imagens simbólicas é constitutiva de sonhos, devaneios, do inconsciente, firmando-se como efetiva proposição de sentidos pelos quais o homem busca sua fixação no mundo. É isso que Durand quer dizer quando afirma que “[...] a imaginação simbólica é [...] a negação do nada da morte e do tempo” (DURAND, 1995, p. 97). A imagem (por um pleonasma escrita como “imagem simbólica”) é a resposta criativa do homem, materialização de sua função simbólica, garantia de equilíbrio vital e psicossocial.

Alguns teóricos apontam a inovação tecnológica (explosão da técnica) como causa do afastamento das imagens de seu poder simbólico. Assim como Debray, André Bazin (1983) lembra que a evolução paralela da arte e da civilização destituiu as artes plásticas de suas funções mágicas como a superação da morte e do tempo pela estética. Para ele, as “imagens mecânicas” provocaram um novo movimento, liberando as artes visuais de seu apego à semelhança e se estabelecendo como “[...] descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão pelo realismo” (BAZIN, 1983, p. 124). Apesar das habilidades em favor de um realismo, a pintura é permeada por subjetividade. Característica que, para Bazin, muda radicalmente com a fotografia:

Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção

criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo [...]. Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos de sua ausência (BAZIN, 1983, p. 125).

A diferença crucial, para Bazin, reside no fato de que o mecanismo fotográfico “subverteu radicalmente” a psicologia da imagem, conferindo, com auxílio da suposta objetividade, um “poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica” (1983, p. 125). Segundo Bazin (1984, p. 14, tradução nossa), “[...] a imagem fotográfica é o próprio objeto”. Subvertendo ou não a psicologia da imagem, como o então crítico de cinema da *Cahiers du cinéma* expôs, esse viés baziniano nos remete à imagem de caráter técnico.

A fotografia também é escolhida por Flusser (2011) como o episódio que instaurou uma nova ordem de imagens. Para o filósofo tcheco-brasileiro, as imagens técnicas, produzidas por aparelhos operados pelo homem, como a máquina fotográfica, são obsessivas em sua predisposição em representar o mundo. Mas ele ressalta que estas imagens não são nítidas, especulares, nem objetivas em função da ausência da ação do homem. Ao contrário: tais imagens são *visões de mundo* sobre as quais recaem tanto a intencionalidade de quem as produziu quanto – talvez mais – as impossibilidades de produção ditadas pela técnica.

É sintomática, portanto, a nossa confusão contemporânea entre *imagem* e visível, dado que nosso espectro de crença na realidade se dá pela materialização (mesmo em plataforma digital) das imagens em formas. Novamente com Debray (1993), o que não está disponível para a experiência da visão (da atestação através dos sentidos), não é digno de crença. As imagens antigas foram distanciadas dos nossos cotidianos urbanos (cemitérios, igrejas, obras de arte) e substituídas por imagens elaboradas por “máquinas de fazer ver”, como a fotografia, o cinema, a televisão e o computador. Não seria válido pensarmos, junto com Paul Virilio (2002, p. 30), no sentido de que a visão substancial acabou trocada pela visualização em razão dos costumes? De acordo com o ensaísta francês, a invenção maciça de todo tipo de aparelho óptico pode ter ocasionado a transformação de que ele fala das imagens mentais para a exigência de se re-presentar nas imagens fornecidas pela tecnologia. “No momento em que pretendemos procurar as formas de ver mais e melhor o não-visto do universo, estamos no ponto de perder o frágil poder de imaginar que possuímos” (VIRILIO, 2002, p. 18).

Notadamente, aquelas são as *imagens técnicas* de Vilém Flusser. Ainda para Flusser (2008), fotografias, filmes, imagens de TV, vídeo e de computadores *performam* uma verdadeira revolução cultural porque transportam hoje as informações às quais antes tínhamos acesso através de textos lineares. Em termos de suporte (FLUSSER, 2008, p. 19), testemunhamos uma tecnicidade da imagem

que, cada vez mais, caminha rumo à abstração – e autonomização dos volumes. Se a imagem (visualidade) tradicional operava uma transformação do concreto para o abstrato, a imagem técnica faz o caminho oposto, ao vincular sua abstração de origem aos *textos* dos *aparelhos* (2011, p. 23). Sendo o produto indireto de textos científicos, códigos de signos cada vez mais alheios ao nosso entendimento, nos tornamos cada vez mais *funcionários* – em suas palavras – dos aparelhos, pois não decodificamos seu funcionamento, a ponto de só conseguirmos imaginar *imagens* que estariam previamente inscritas em sua programação: “[...] o fotógrafo só pode fotografar o fotografável” (FLUSSER, 2011, p. 46).

Flusser ressalta que as imagens técnicas tendem a ser vistas erroneamente como representações objetivas do mundo. Pois se, aparentemente, hoje todos os textos e imagens tradicionais desembocam em imagens técnicas (2011, p. 29), o significado dessas imagens técnicas acaba impresso de forma automática sobre suas superfícies, embotando a leitura mais profunda de sua substância. O caráter pretensamente objetivo das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens, o que leva a crer que “imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real” (2011, p. 30). Ou seja, Flusser aponta para a necessidade de decifração por quem deseja captar-lhes, das técnicas, o significado. Esse significado, para os estudos do imaginário, reside sob um manancial simbólico bastante imbricado e, ao mesmo tempo, misteriosamente convidativo.

As *imagens*, no entanto, mesmo as técnicas, diferentemente dos textos, trabalham com um elemento adicional para além do código, que é a *magia*. Para Flusser, a escrita linear nada mais fez do que purificar essa imagem primeira, iniciando um processo ao longo do qual *conceituação* e *magicização* foram se destruindo e retroalimentando paradoxalmente, a ponto de “(...) as imagens se tornarem cada vez mais conceituais e os textos, cada vez mais imaginativos” (2011, p. 18). No contexto dessa nova configuração social é que, para Flusser, abre-se espaço para a invenção das imagens técnicas, iniciando pela fotografia, ultrapassando a “crise dos textos”. A tese flusseriana da autoria é um paradoxo, porque entre o Eu e a máquina existe um entre-dois. Ora, se a máquina já está preestabelecida, de que forma o Eu-autor pode ser, autenticamente, o detentor do gesto criativo?

### **Segunda aproximação: a técnica como símbolo do presente**

Para além de uma era do vídeo, a característica mais interessante da contemporaneidade para o antropólogo Gilbert Durand, no entanto, é que a “civilização da imagem” é uma ironia – ou um “efeito perverso” (DURAND, 1998, p. 31), inesperado – consequência da histórica construção iconoclasta

do conhecimento no Ocidente<sup>5</sup>, que tem seu auge na pedagogia positivista. Também situando a fotografia na ponta dessa tendência, recorda uma série de procedimentos técnicos que, pelo menos desde o século XVI, criaram condições para o surgimento da era do vídeo.

Ou seja, “ao mesmo tempo em que ignorava a imagem como produtora de conhecimento, a ciência positiva viabilizava a técnica para o surgimento da civilização da imagem” (BARROS, 2013, p. 5). Para Durand (1998), todo o desenvolvimento de meios de produção e transmissão de imagens visuais é consequência exatamente de um paradigma científico que afastou a *imagem* de uma categoria epistêmica. O resultado desse processo pode ser uma forma contemporânea de estar no mundo, inundado de imagem mediática, que não dimensiona bastante bem as potencialidades e desvirtudes da imagem.

Conforme Debray (1993), na contemporaneidade, há uma contração entre imagem e referente, e a imagem visualizada torna-se autossuficiente. Talvez o exemplo mais emblemático dos nossos tempos seja a confusão entre arte e publicidade, pois o valor de apreciação está no espetáculo que a marca faz aderir à imagem (DEBRAY, 1993, p. 242). Ainda, o *visual* aproxima-se do *virtual*: podemos ver um prédio que ainda não existe; essa entidade faz descolar da imagem sua realidade física (DEBRAY, 1993, p. 277-278). Imagem e realidade estão se tornando, assim, cada vez mais indiscerníveis. Essa confusão entre imagem e meio ou plataforma tem por consequência o apagamento dos invisíveis. Assim, parece que quanto mais dispositivos para ver o homem aciona, mais cego (à imagem) ele se torna.

O custo desses benefícios de operacionalidade, para o exterior, residiria em uma certa cegueira simbólica, no interior. Há já alguns decênios, a extensão dos espaços observáveis parece estar sendo paga com a amputação dos territórios da utopia. Quando o espectro da radiação eletromagnética estava reduzido à luz visível pela retina, o invisível tinha uma realidade infinitamente maior (DEBRAY, 1993, p. 362).

Mesmo admitindo a proximidade desses invisíveis a um sistema de ideogramas, percebe-se, portanto, que a *imagem* da qual fala Debray é mais do que representação – essa é somente uma de suas possibilidades de encarnação. Ultrapassando a experiência visual, a imagem também pode ser o lugar do

---

<sup>5</sup> Durand (1998) descreveu quatro grandes marcos na história da civilização ocidental que evidenciam um esforço iconoclasta: o método da razão aristotélica (séc. IV a.C.), a proliferação da escolástica medieval nas primeiras universidades (séc. XI a XIII), a aderência nos meios letrados do cartesianismo e do empirismo (séc. XVII) e o método científico (séc. VIII) ainda em vigor.

imaginável que não é visível. Os *territórios de utopia* do filósofo francês se aproximam ao *simbólico* de Durand.

A Teoria Geral do Imaginário fala de outra *imagem* que não a iconográfica. Segundo Durand (1995, p. 8-10), além do signo e da alegoria, quando nenhuma parte de um significado é apresentável, temos um terceiro grau de imagem disponível à consciência, a *imaginação simbólica*. É através da noção de arquétipo de Jung que Durand diferencia a imagem que é fruto de *representação* (alegoria, signo) daquela que é fruto e ao mesmo tempo consequência de uma *apresentação* (símbolo)<sup>6</sup>. Através da faculdade simbólica, o homem acessa este sistema de virtualidades a que se nomeia *arquétipos do inconsciente coletivo*. A concretização do simbólico se dá na associação entre arquétipo e uma imagem reconhecível pela consciência humana – que pode ser uma visualidade ou uma narrativa em esquema linguístico qualquer.

Durand acentua o papel mediador do símbolo, avaliando que “[...] através da faculdade simbólica, o homem não pertence só ao mundo superficial da linearidade dos signos, ao mundo da causalidade física, mas também ao mundo da irrupção simbólica, da criação simbólica contínua” (DURAND, 1995, p. 57). A *imagem* promove o contrário da assujeição, favorece o empoderamento dos sujeitos. No sentido de que a *imagem simbólica* só funciona através da produção de um imaginário ativo.

Descrevendo as características do mundo contemporâneo, ou da pós-modernidade, Maffesoli (2003, p. 47) dá à imagem o importante papel de substrato epistemológico da constituição do sujeito e da sociedade. Justamente como consequência paradoxal da tradição ocidental iconoclasta, presenciamos um retorno vigoroso da imagem negada e repelida. Para o sociólogo francês, a tecnologia favorece um reencantamento pelo mundo, um verdadeiro renascimento do mundo imaginal (modo de pensar através da imagem) e reposicionamento da imagem como promotora de vínculos sociais ou, em suas palavras, o “estar-junto fundamental”<sup>7</sup>. Apesar de preocupar-se com a ordem da representação,

---

6 Percebe-se, portanto, que para a corrente arquetipológica do imaginário ao qual Durand está filiado, o símbolo não é um tipo de signo (como repetido pelos estudos de comunicação afiliados à abordagem pragmatista peirceana), é, antes, seu contrário (1995).

7 É preciso, no entanto, evidenciar as diferenças entre o pensamento de Debray e Maffesoli. Se o filósofo assumia a materialização da imagem em três grandes ciclos (iconosfera, grafosfera e videosfera), Maffesoli fala de uma mesma imagem que retorna na emergência de valores arcaicos no cotidiano contemporâneo: “[...] o social cresce em socialidade integrando, de maneira holística, parâmetros humanos descartados pelo racionalismo moderno” (MAFFESOLI, 2003, p. 48).



Debrayb anuncia as mídiasferas (1993, p. 354) como grandes eras que descrevem a relação da civilização com o real, as ideologias<sup>8</sup>. Essa visualização, essa “técnica da imagem”, pode ser pensada como meios de *socialidade* maffesoliana. A mediação social, então, promovida pelas imagens, fala de maneiras de relacionar-se simbolicamente com os sentidos do mundo.

É do simbólico desta “civilização da imagem” que Durand (1998) questiona a eficácia. As imagens da contemporaneidade, como já dito anteriormente, são resultado inesperado da iconoclastia, inimiga do pensamento imagético e defensora da razão como único meio de acesso à verdade. Nesse sentido, o imaginário cada vez mais é confundido com delírio, sonho ou irracional. Durand descreve os períodos civilizacionais como tópica sociocultural, ou seja, disposição dos elementos num lugar, um *topos*, que assinala suas relações mútuas. Ele situa o lugar das imagens na socialidade fazendo um paralelo com o diagrama freudiano da psique individual, em que um círculo se divide em consciente e inconsciente (1998, p. 93). Na camada mais profunda estaria submerso o *inconsciente coletivo*, o “isso” antropológico (*id*), nascedouro das imagens simbólicas anteriormente referidas, pobres em figuração e fortes em estrutura funcional. Na camada do meio deste diagrama (lugar do *ego* na psique individual), repousariam as máscaras da identidade, estratificações sociais aos quais aderimos para a inserção nos grupos: classe, sexo, idade etc. Acima (*superego*), controlando e organizando os códigos socioculturais, estaria a sociedade mesma e seus planos ideológicos vigentes.

No entanto, além de situar “espacialmente” as esferas do simbólico da vida societal, Durand adiciona outra dimensão a este diagrama: o tempo. A esse esquema tripartido (respectivamente *constante antropológica*, *ego sociocultural* e *sociedade*) adiciona-se uma seta que vai de baixo para cima à margem do círculo, e, depois, de cima para baixo, dinamizando o lugar das imagens de acordo com cada época. Ou seja, os conteúdos imaginários simbólicos complexos do *id* passam pelo escrutínio sociocultural, aparando suas arestas inconformes, alógicas, próprias do arquétipo, até atingirem o topo do diagrama e tornarem-se “ideologia” de determinada época (algo como a textualização das imagens em Flusser).

Movimentos antagônicos se sucedem nesta dinâmica, adequando a polissemia das imagens simbólicas e transformando-as em ideologia, e, posteriormente, fazendo a inadequação da ideologia parecer tão premente a ponto de promover um reafundamento dessas imagens para o *id* profundo novamente. É este movimento que permite o desenrolar da história.

---

8 Até mesmo Guy Debord aponta o espetáculo como “instrumento de unificação” (1997, p. 14) de uma sociedade, a própria maneira com a qual se dá a relação social entre as pessoas. Essa relação é mediada pelas imagens. É por este motivo que o pensador francês integra o rol dos pensadores da imagem. A imagem a qual se refere, no entanto, é a imagem da representação, quando a realidade e a imagem se separam provocando um deslocamento, um falseamento, dos sujeitos com os fenômenos do mundo.



### Terceira aproximação: o simbólico como técnica da imagem

Diferentemente das imagens técnicas e/ou visuais, as imagens simbólicas dispensam decodificação, significação ou qualquer tipo de análise arbitrária que busque explicar as representações de mundo captadas e impressas em suas superfícies. Ao contrário, são próprias a uma leitura multifocal que dê atenção a sua polissemia. Resultado do *trajeto antropológico* (DURAND, 2012), um tensionamento incessante entre as pulsões do homem e as coerções provenientes do meio social, as imagens simbólicas são pregnantes justamente porque não *representam*, elas efetivamente *são* – ou, em outras palavras, elas não significam algo, pois não ligam dois elementos distintos, porém conservam um sentido por serem símbolos hermenêuticos. Esse *ser* guarda em si uma multiplicidade de sentidos ligados à carga afetiva das imagens simbólicas – *afeto* entendido aqui na amplitude do termo, indo de *ternura* à *turbulência* em uma miríade de relações sensíveis e complementares que se dá entre o sujeito e a imagem.

As imagens simbólicas são produzidas e deformadas pela imaginação criadora (BACHELARD, 1990, p. 7-9) do homem. Vivenciadas pelo sujeito imaginante, afetam e transformam-no em função da harmonização da essência do ser com as intimações do mundo histórico-social, residindo neste ponto uma de suas principais diferenças com relação às imagens técnicas. Paralelamente, problematizam a existência e propõem sentidos que explicam o homem e o fixam no tecido sociocultural – sentidos que, conforme Durand, “[...] não devem ser procurados fora da significação imaginária” (2012, p. 29) e que, de acordo com Norval Baitello Jr., não são construções arbitrárias do espírito, mas “[...] um conjunto de vínculos maiores que levam em conta o homem na sua dimensão histórica, política e social, mas também psicológica e antropológica, ou seja, em sua inteira complexidade” (DURAND, 2014, p. 105) – fruto da experiência, que ultrapassa a lógica analítico-semiótica.

A tese de Baitello é a de que somos devorados por imagens, daí o termo “iconofagia” ao qual ele se reporta. Se for assim, o autor é obrigado a reconhecer, como o faz, de fato, que “[...] as imagens é que nos procuram” (BAITELLO, 2014, p. 68). Aqui somos provocados a insistir na diferença entre imagem técnica e imagem simbólica. Baitello fala, evidentemente, do primeiro tipo de imagem, técnica, que não é o primeiro em termos de anterioridade ontológica. O imaginário é inerente ao homem, mas não o é a técnica imagética criada, artificialmente, para o seu desenvolvimento na cultura. O simbólico não é apenas cultural, a não ser se tomarmos como simbólico a ideia de um “capital” em Bourdieu, que, nem de perto, é o nosso caso. De acordo com Baitello, quando as imagens que temos procedem de outras imagens, estamos no primeiro degrau da iconofagia. Ao consumi-las,

atingimos o segundo estágio. Em comum, observa-se, segundo ele, a vontade de nos distanciarmos da morte. A imagem, assim, é mais do que imagem.

O que nos revela a "iconofagia" é o fato de que somos produtores e produtos de imagens. Mas é de se notar que as imagens não nos devoram por vontade própria, como se elas fossem uma instância separada do ser. O ser, aqui, nos remeteria ao caráter "alógico" do imaginário.

Se o imaginário produz imagens não é porque, objetivamente, esta imagem é criada *ad hoc* e sim porque, conforme nos indica a arquetipologia durandiana referida anteriormente, o ser se viu, necessariamente, instaurador desses regimes da imagem<sup>9</sup>. Poderíamos, ainda, sugerir uma ideia no sentido de que a imagem técnica é toda a imagem produzida pela invenção racional do homem, enquanto a imagem simbólica é um espaço-tempo direto da imaginação. Imagem técnica, por exemplo, é toda imagem fotográfica. Imagem simbólica, por sua vez, é uma interioridade caótica, sem qualquer traço de objetividade, mas, de qualquer forma, estruturante.

#### **Quarta aproximação: a que imagem nos reportamos?**

Ao contrário das imagens técnicas, as imagens simbólicas não têm molduras nem passam por enquadramentos, não têm formato físico ou suporte material, são imagens mentais nascidas no corpo humano; porque temos um corpo, um cérebro, uma condição humana; imagens que, assim como arquétipos, símbolos, mitos e metáforas, constituem o imaginário antropológico. Este é "(...) o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano" (DURAND, 2012, p. 18), base sobre a qual atuam, conforme Carl Gustav Jung, os arquétipos, estes "[...] esquemas ou potencialidades funcionais" que "[...] determinam inconscientemente o pensamento" (DURAND, 2012, p. 30).

Conforme Jung, o inconsciente é formado por uma camada superficial, o *inconsciente pessoal*, que repousa sobre uma camada mais profunda, desvinculada de experiências ou aquisições pessoais, inata, cuja denominação *inconsciente coletivo* remete à natureza universal, e não estritamente individual, do inconsciente como um todo. Contrariamente à psique pessoal, o inconsciente possui conteúdos e modos de comportamento "(...) idênticos em todos os seres humanos, constituindo um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo" (JUNG, 2002, p. 15) – cujos elementos são espelhados pelo imaginário antropológico.

Enquanto os conteúdos do inconsciente pessoal apresentam complexos de tonalidade emocional, os elementos do inconsciente coletivo são chamados

---

<sup>9</sup> Durand (2012), simplificando, caracterizaria como diurno (cortante, virilizado) e noturno (acolhedor, uterino).

arquétipos, ou tipos primordiais, isto é, "(...) imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos" (JUNG, 2002, p. 16), explicitadas como componentes impessoais, socioculturalmente herdadas. São imagens coletivas, "(...) cuja existência étnica há muito é conhecida", ou seja, imagens ancestrais que se propagaram universalmente e "(...) irrompem na existência através de uma função psíquica natural" (JUNG, 1978, p. 13). Formas conhecidas de expressão dos arquétipos são encontradas nos mitos, narrativas explicadoras da conduta humana transmitidas através das gerações. Porém, sua manifestação imediata, como em sonhos e visões, é muito mais individual, incompreensível e ingênua do que nos mitos: "O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta" (JUNG, 2002, p. 17).

Nesse ponto, os arquétipos tendem a se transformar em imagens simbólicas, cujos sentidos estão impregnados pela experiência do homem, acarretando assim a multiplicidade semântica própria deste tipo de imagem. Apesar da manifestação dos arquétipos serem diferentes no âmbito pessoal, sua expressão nos mitos também aponta o caráter universal do inconsciente coletivo. Assim é que se explica o fato de que os processos inconscientes dos povos, separados no tempo e no espaço, apresentem uma correspondência impressionante, que se manifesta, entre outras coisas, pela semelhança fartamente confirmada de temas e formas mitológicas autóctones. A semelhança universal dos cérebros determina a possibilidade universal de uma função mental similar. Essa função é a psique coletiva. Na medida em que há diferenciações correspondentes à raça, tribo ou mesmo à família, também há uma psique coletiva que pertence à raça, tribo e família, além de uma psique coletiva universal (JUNG, 1978, p. 22).

Jung estabelece que o inconsciente jamais se encontra em repouso, inativo, pois está sempre produzindo, agrupando e reagrupando seus conteúdos, sendo eles pessoais ou extrapessoais, revelando "uma atividade psíquica alheia à nossa vontade" (JUNG, 1978, p. 7). Porém, não podemos atribuir ao inconsciente uma psicologia consciente. Sua mentalidade é de caráter instintivo, sem funções diferenciadas, e nem pensa segundo os moldes daquilo que entendemos por "pensar". Ele somente cria uma imagem que responde à situação da consciência. Conforme Jung, esta imagem é tão impregnada de ideia como de sentimento e poderá ser tudo, menos o produto de uma reflexão racionalista.

O caráter criador do inconsciente, a presença dos arquétipos no inconsciente coletivo e as narrativas míticas nas quais estas imagens primordiais se articulam ganham expressão nas crenças e culturas de diferentes povos em diferentes épocas, que frequentemente recorrem ao simbolismo para fundamentar o pensamento

e o conhecimento não formal. Conforme Mircea Eliade (2002), o pensamento simbólico é domínio de todos os seres humanos, precedendo a linguagem e a razão discursiva, chegando a desvendar os mais profundos aspectos da realidade. Na mesma esteira das funções simbólicas de equilíbrio anteriormente descritas por Durand, “[...] as imagens, os símbolos, os mitos não são criações irresponsáveis da psique; eles respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser” (DURAND, 2002, p. 9).

Para Eliade, o estudo do símbolo permite-nos conhecer melhor o homem que ainda não se compôs com as condições da história, pois cada ser histórico transporta consigo uma grande parte da humanidade anterior à história. Esta parte a-histórica do ser humano traz uma memória de existência rica e completa. Por isso, Eliade alega que o inconsciente estudado por Jung é habitado por deuses, heróis, fadas e monstros que desempenham as mesmas funções que lhes pertenceram em todas as mitologias: ajudar o homem a libertar-se e a aperfeiçoar-se.

É essa vivacidade das imagens que é observada com propriedade por Bachelard (2001), para quem o real entendimento sobre a (imagem) simbólica depende ou de uma vivência mútua com a mesma, no âmago do ser, ou de uma entrega incondicional a sua transcendência, deixando-se o sujeito afetar ou ser tocado pela imagem – sem a necessidade do domínio da linguagem verbal para sua compreensão.

### **Considerações finais**

Elaborando uma revisão das mais referenciadas concepções acerca do conceito de *imagem* no âmbito dos estudos da imagem e do imaginário, encerramos o artigo apontando para as virtudes e dificuldades que o campo da comunicação deve enfrentar a fim de elaborar análises de valor acerca da imagem. Enquanto dividimos pedagogicamente a *imagem* em duas instâncias lexicais, é preciso lembrar, no entanto, o que explica Teixeira Coelho (1997): “(...) a imagem [simbólica] não pode ser interpretada a partir da consciência ou só do inconsciente, mas apenas a partir da relação recíproca entre um e outro” (1997, p. 208). Uma primeira diferença estaria em termos de acesso: a imagem técnica nos é apresentada conscientemente, estimulando os sentidos, a exemplo de um filme ou fotografia. O símbolo não é redutível ao signo-representação, mas é também parte desta técnica.

Explicamos: muito embora aparentemente a imagem técnica prescindida da imagem simbólica e vice-versa, nossa hipótese apaziguadora é apontar para uma possível *mixidez* entre técnica e símbolo no contemporâneo – e esta atividade tem como protagonista o processo da comunicação. Apesar dos diversos teóricos

que apontam as diferenças entre as imagens técnicas e as imagens simbólicas, o pesquisador dedicado ao estudo das imagens – e principalmente aquele que toma os estudos do imaginário como heurística – tende a observar os produtos da cultura como obras que contêm conteúdo simbólico. A leitura procura permitir que o homem pertença não só ao “mundo superficial dos signos”, mas, principalmente, “ao mundo da irrupção simbólica” (DURAND, 1995, p. 57).

Que faz o analista das imagens técnicas do contemporâneo (na esteira de Maffesoli, Debray, Flusser e outros) se não descobrir onde reside o encantamento pela produção de visualidades? Os efeitos da era do vídeo na *socialidade* contemporânea ainda estão por ser contemplados mas, hoje, tem-se por certeza que as comunicações em seus múltiplos dispositivos é que são responsáveis pela re-ritualização dessas figuras. Como vimos, à imagem retorna a condição de símbolo quando ela se impregna de sentido. Seria possível então dizer que a imagem contemporânea, cada vez mais técnica, estaria revelando uma nova faceta, um símbolo, do mundo presente?

Se nos escorre pelas mãos uma definição possível de imagem, possivelmente é porque estejamos vivendo em seus processos. A viscosidade do símbolo, a capacidade de motivar aspectos interiores da nossa existência é, talvez a técnica mesmo da imagem. O símbolo, a capacidade de simbolizar, seria a técnica mesmo da imagem? Quer seja através de dispositivos de fazer ver, de compartilhar informações ou de contar histórias, a imagem transita por diferentes atualizações em seus formatos, muito embora carregue em seu âmago aquilo que não lhe pode ser tomado: o sentido. Mesmo inconstante em definições, a morada da *imagem* no eterno entremeio das ortodoxias se mantém – sintoma de que ela está, sobretudo, viva.

## Referências

- BACHELARD, G. *A epistemologia*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, G. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BAITELLO JR., N. *A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2014.
- BARROS, A. T. M. P. "O imaginário e a hipostasia da comunicação". In: *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, ESPM, v. 10, n. 29, set.-dez. 2013, p. 13-29.
- BAZIN, A. "Ontologia da imagem fotográfica". In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 121-128.
- BAZIN, A. *What is cinema?* v. 1. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- DURAND, G. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- ELIADE, M. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

- JUNG, C. G. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- MAFFESOLI, M. *O tempo retorna: formas elementares da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Forense, 2012.
- MAFFESOLI, M. "Mediações simbólicas: a imagem como vínculo social". In: MARTINS, F. M.; SILVA, J. M. (orgs.). *Para navegar no século XXI*. 3ª ed. Porto Alegre: Sulina/EdiPUCRS, 2003, p. 37-48.
- MORIN, E. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.
- MORIN, E. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- TEIXEIRA COELHO, J. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- VIRILIO, P. *A máquina de visão*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

submetido em: 01 set. 2015 | aprovado em: 04 dez. 2015



## **Como o jovem de São Paulo ouve rádio?**

## **How do young people listen to radio in São Paulo?**

*Daniel Gambaro<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Doutorando e mestre (2011) em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Graduado em Rádio e Televisão pela Universidade Anhembi Morumbi (2005). Rádio, televisão e suas relações com as mídias digitais compõem os principais objetos de pesquisa. E-mail: [dgambaro@usp.br](mailto:dgambaro@usp.br).

## Resumo

O objetivo deste artigo é demonstrar como as emissoras de rádio de São Paulo, voltadas para o público jovem e jovem adulto (até 30 anos), estão requalificando suas operações e grades de programação, como forma de atender a uma nova demanda da audiência. A introdução de redes sociais na dinâmica dos programas adicionou novas possibilidades de interação entre as emissoras e uma audiência altamente conectada. Além disso, as estações passaram a oferecer mais conteúdo em seus *websites*: fotos, vídeos, *playlists* de músicas pré-configuradas, notícias segmentadas em assuntos etc. Agora, os programas no *dial* também estão mudando: podemos notar uma presença maior do apresentador radiofônico durante a reprodução musical, inclusive com mais interação com a audiência. Assim, esta pesquisa apresenta como as cinco principais emissoras paulistanas de audiência jovem modificaram suas estruturas de conteúdo.

## Palavras-chave

Rádio, público jovem, internet, comunicador radiofônico.

**Abstract**

This paper analyses how São Paulo radio stations targeting the young audience (up to 30 years old) are reconfiguring their services and schedules to serve a new audience demand. The introduction of social networks in the dynamics of the shows has added new possibilities of interaction between a highly connected audience and the broadcaster. Besides that, the stations started offering more content in their webpages: photo, video, predetermined musical playlists, segmented news, etc. Now, the programmes on dial are also changing: we can now notice more presence of the radio presenter during the musical programming, including more live interaction to the listeners. This paper demonstrates how the five main radio stations segmented to young audience in São Paulo have made major changes to their content production structure.

**Keywords**

Radio, youngsters, internet, radio presenter.

A multiplicação da oferta de conteúdos em diferentes medias, consequência da proliferação de tecnologias de comunicação que emergiram do entorno digital em que vivemos, provoca uma discussão de fundo de extrema relevância: como se comporta a audiência? Se a relevância dessa questão é premente nos meios de comunicação digitais, ela se torna ainda mais central quando concernidos os meios considerados “tradicionais”, como o rádio e a televisão. No cenário brasileiro – em que está contido o recorte desta análise –, o caso do rádio é bastante significativo. Dados de mercado mostram, desde 2004, queda na penetração entre todos os públicos, o que parece indicar uma migração da audiência para outros veículos – especialmente aqueles baseados em internet, uma vez que esses dados coincidem com o crescimento do acesso a conexões em banda-larga<sup>2</sup>. Entre 2004 e 2013, a penetração total do veículo entre todos os públicos caiu de 90% para 71%.

O comportamento dos públicos adolescente e jovem adulto – e a resposta das emissoras de rádio ao movimento da audiência – é um fator importante nessa conta. Em se tratando de um veículo massivo como rádio, a ligação com a vida cotidiana e o costume de consumo são elementos centrais na manutenção da audiência enquanto esta envelhece. Conforme os dados consolidados de audiência mais recentes, a faixa etária de 15 a 29 anos corresponde a 31% do público total do rádio (GRUPO DE MÍDIA SP, 2015). Em 2004, essa mesma faixa etária correspondia a 36% do total, o que possibilita afirmar que a faixa que mais perdeu audiência é justamente a do adolescente e do jovem adulto, reproduzindo no Brasil uma tendência que se observa em outros países, como anota Rudin sobre o Reino Unido (2013, p. 66).

Algumas emissoras de rádio segmentadas, especialmente na audiência mencionada, vêm implementando mudanças em suas grades de programação, com vistas muitas vezes a atender novas demandas e promover a fidelização de um público que parece escapar entre os dedos. Isso não quer dizer, no entanto, que as estratégias adotadas sejam realmente eficazes ou mesmo inovadoras: parece haver muito mais continuidades do que experimentações em direção a algo inovador. Ainda assim, mesmo que as estratégias sejam tímidas, vale a pena observar como as diferentes empresas estão explorando um mercado tão importante para o veículo rádio.

São cinco as principais emissoras voltadas ao público jovem na cidade de São Paulo, todas no *dial* FM, dentro de um total de 66 emissoras AM e FM (7,5% das emissoras): 89 FM A Rádio Rock (89,1 MHz), Disney (91,3 MHz), Metropolitana

---

<sup>2</sup> De acordo com dados do Comitê Gestor de Internet, os domicílios com acesso à internet eram apenas 13% do total brasileiro em 2005, número que chegou para 43% em 2013. A proporção de domicílios com banda larga, o que possibilita o uso mais recorrente de *streaming* de conteúdo de áudio e vídeo, passou de 22% a 66% do total (cf. BARBOSA, 2014).

(98,5 MHz), Jovem Pan FM (100,9 MHz) e Rádio Mix (106,3 MHz). A soma de suas audiências correspondeu, em março de 2015, a uma média 13% de participação na audiência total do rádio medida pelo Ibope<sup>3</sup> no horário entre 7h e 19h, dias úteis. O elemento comum entre estas estações é uma programação predominantemente musical, com espaço limitado para programas de humor e informativos.

Para estudar o comportamento dessas emissoras, o artigo está dividido em duas partes. A primeira descreve e analisa as programações das cinco emissoras, para ilustrar as mudanças nas estratégias adotadas para dialogar com os ouvintes, como se compõe o público em termos de gosto musical e de que forma a rotatividade de audiência é explorada pelas emissoras. É central nessa análise conhecer o histórico da 89 FM, porque as razões que motivaram as mudanças em questão vão além das inovações técnicas: o gatilho foi, na verdade, o retorno ao *dial* de uma emissora conhecida por sua "liberdade criativa", que introduziu uma proposta de programação radiofônica inspirada nos velhos hábitos da audiência.

Estabelecida em 1985, a 89 FM segmentou-se no gênero musical rock, popular naquele momento pelo segmento *new wave* e pela forte expansão do mercado do rock nacional. Dos anos 1990 até meados dos anos 2000, a emissora foi aos poucos ampliando o leque de músicas que tocava em sua programação, se aproximando do pop-rock sem perder totalmente o modelo de segmentação que representava um público fiel. Uma estratégia comercial em 2005 transformou a emissora em uma "Contemporary Hit Radio" (CHR), sem segmentação musical definida, o que afastou esse público antigo e não foi eficaz em renovar a audiência. No final de 2012, prestes a ser arrendada para uma igreja, uma experiência via internet trouxe a emissora de volta, agregando tanto antigos ouvintes como novos.

A nova estratégia é a segmentação em subgêneros do rock e do pop-rock mundial, baseada principalmente em hits de meados dos anos 1980 até os dias atuais; a programação conta com forte presença de apresentadores e participação ao vivo do ouvinte, e uma comunicação digital bem integrada. No entanto, é importante ressaltar que tal modelo não é 100% voltado ao público jovem: ao mesmo tempo em que tenta dialogar com a audiência mais nova, a emissora tenta resgatar e manter o antigo ouvinte, o que muitas vezes resulta em programação anacrônica e contraditória, como veremos a seguir.

A segunda parte deste artigo mostra os resultados de uma enquête realizada via internet com pessoas entre 15 e 29 anos sobre as impressões e perspectivas que

---

3 O Ibope utiliza a metodologia *Recall* para medição de audiência de rádio. Os resultados são enviados mensalmente para as emissoras assinantes do serviço, e correspondem a uma média dos três últimos meses. Muitas emissoras não assinam essa pesquisa porque consideram a metodologia pouco confiável. No entanto, essa medição de audiência é uma das principais balizas para o mercado anunciante.

possuem com relação às emissoras de rádio hoje. Como conclusão, desenvolve-se uma reflexão sobre a importância do diálogo com a audiência e a formação do público jovem, como elemento da manutenção da viabilidade do veículo rádio em suas formas adaptadas ao ambiente digital.

## **A rádio jovem paulistana: estratégias e diálogos**

### ***Música é (quase) tudo***

O que primeiro chama a atenção nas cinco estações selecionadas é a predominância de um *playlist mínimo de lançamentos*, isto é, o compartilhamento por todas as emissoras de uma seleção musical comum – próprio da estratégia de segmentação CHR. São canções segmentadas nos gêneros *pop* ou *pop-rock* trabalhadas internacionalmente por grandes gravadoras<sup>4</sup>, a maioria de artistas britânicos ou norte-americanos que, se não incluíram recentemente o Brasil na agenda de shows, têm planos para fazê-lo.

Essa primeira observação reforça a ideia de que a indústria radiofônica ainda é um braço importante de divulgação para a indústria fonográfica, conforme aponta Andrew Dubber ao comentar (e criticar) estratégias de seleção musical que nem sempre olham para o amplo espectro da segmentação: "(...) tocar (ou não tocar) certas peças musicais constrói audiências e reforça as poderosas relações entre o rádio e indústria musical, ao mesmo tempo em que impacta profundamente na cultura popular" (DUBBER, 2013, p. 78)<sup>5</sup>. Como o autor lembra, muitas emissoras encaram a reprodução de um conjunto limitado de músicas como "uma forma de construir audiências muito mais por meio de uma familiaridade reconfortante do que pelo engajamento ativo com os fãs" (DUBBER, 2013, p. 75)<sup>6</sup>.

A mesma percepção pode ser tomada de Warren, quando este autor afirma que "o rádio poderia ser muito melhor, entreter mais, ser menos previsível, e muito menos repetitivo se as pesquisas [sobre gostos] musicais fossem menos usadas, e os programadores das emissoras (e suas equipes) tivessem mais liberdade ao selecionar o material" (WARREN, 2013, p. 49)<sup>7</sup>. Isso afeta, inclusive, a estratégia

---

4 Para citar alguns nomes comuns a todas as emissoras: Imagine Dragons, Coldplay, Muse, The Lumineers e Pharrel, hoje grandes vendedores de música.

5 Do original: "(...) the playing (or not playing) of certain pieces of music both constructs audiences and reinforces power relationships between radio and record industries, while it also impacts profoundly upon popular culture".

6 Do original: "a way of constructing audiences through a reassuring familiarity rather than through an engagement with active fandom".

7 Do original: "radio could be a lot better, more entertaining, less predictable, and far less repetitive if music research were used less and radio programmers (and staff) had more freedom to select material".

de lançamentos de músicas: ao mesmo tempo em que promove conceitos de “lançamento” e “novidade”, a escolha das canções que entram no *playlist* é limitada a um pequeno conjunto que se assemelha àquilo que já é regularmente tocado. “Como resultado, é muito difícil para as gravadoras inserir novos artistas no mundo do rádio comercial, e muito mais difícil para novos subgêneros, para trabalhos mais exploratórios” (DUBBER, 2013, p. 87)<sup>8</sup>. Fica patente, nessa estratégia publicitária, a concorrência que o veículo tenta empreender contra as possibilidades de descoberta de música por outros meios, ao mesmo tempo em que limita a oferta a um conjunto de produções, realizando no setor musical algo próximo à ideia de *agenda setting* do jornalismo.

A segunda nota deve-se ao mix de música que as emissoras propõem em meio aos lançamentos, o que torna evidente como elas se diferenciam em suas essências. A 89 FM, por exemplo, não toca qualquer música considerada pop, como Lady Gaga ou One Direction, que não tenha uma raiz no pop-rock. Ao mesmo tempo, opera uma seleção de hits *pop-rock* especialmente recortada nos anos 1990 e 2000, com uma ou outra canção de décadas anteriores. O resultado disso é uma *playlist* recheada de hits mais antigos, que dialoga com uma parcela de público mais velha, e de hits do pop mundial que transitam próximo ao *rock n’roll*, mas que nunca seriam definidas como rock pelos ouvintes mais puristas, como Peter Bjorn and John. Assim, alguns lançamentos naturalmente incorporados à sua programação passaram a ser replicados pelas demais emissoras.

A Disney, por outro lado, é a mais diversificada das estações, pois muitas vezes foge completamente do recorte pop e insere canções antigas e gêneros nacionais, como sertanejo, axé e MPB, no que podemos considerar a *playlist* mais eclética de todas as emissoras. A Mix e a Metropolitana, por outro lado, se mantêm muito mais fiéis ao pop e ao pop-rock, abrindo exceções para o Funk brasileiro que hoje domina as rádios mais populares do *dial*. Essas duas emissoras assemelham suas programações musicais à estratégia de *playlist* parecida com o conceito *Top 40*, bem como a Jovem Pan<sup>9</sup>.

É importante ressaltar a predominância de músicas estrangeiras nas programações, com pouco espaço para os músicos e grupos nacionais. Nesse ponto, novamente o modelo da 89 FM se destaca, pois desde seu retorno usa como estratégia de propaganda o lançamento de novos grupos musicais brasileiros.

---

8 Do original: “As a result, it is very difficult for record companies to ‘to break new artists in the world of commercial radio, and even more difficult for new subgenres, for more exploratory works”.

9 Enquanto CHR refere-se a uma programação baseada principalmente em lançamentos, mas com *midbacks* e *flashbacks* para compor a programação mais ampla, *Top 40* é aquela programação em que apenas as 40 mais tocadas rodam o dia todo, com pouca alternância com outras músicas. Muitas vezes, os termos CHR e *Top 40* são usados como sinônimos. Escolhemos manter os dois termos porque essas três emissoras (Mix, Jovem Pan e Metropolitana) mantêm um *playlist* muito mais restrito e com alta taxa de repetição de músicas durante um dia de programação.



Assim, ao mesmo tempo em que esses grupos representam o “novo” na emissora, passaram a ser conhecidos pelo público e a estar presentes em outras estações. Essa tática, no entanto, ainda é bastante incipiente para ser possível afirmar que há uma revalorização da música nacional empreendida por essas empresas, deixando aberto um espaço que pode ser melhor ocupado.

### ***A volta do disc jockey***

Pode parecer estranho anunciar a “volta” de um tipo de profissional que, a rigor, nunca deixou de estar presente nas emissoras de rádio. No entanto, o título desta seção não poderia ser mais bem apropriado para representar a sensação despertada pelo formato de programação que algumas emissoras voltaram a implementar, com ampla participação do locutor em meio à música. O contexto que explica tal observação parte de uma observação histórica, que remete aos anos 1970 e à implantação do *dial* FM no Brasil.

Como estratégia de um plano de revitalização do rádio para atender necessidades da ditadura militar, o governo brasileiro incentivou a implantação das emissoras FM no território brasileiro nos anos 1970 (BIANCO, 1999, p. 190-191). Em um primeiro momento, essas rádios visaram principalmente o público adulto qualificado, isto é, com maior poder aquisitivo, e emitiam especialmente uma programação musical – aproveitando a sensível melhor qualidade de áudio do *dial*. No final da mesma década, começam a proliferar emissoras de rádio voltadas ao público jovem, cuja programação era comandada por um tipo de apresentador inspirado nos *disc jockeys* norte-americanos (FERRARETTO, 2001, p. 51-53).

Apesar da locução acelerada e da predominância quase total das músicas, essa figura se materializou no imaginário do ouvinte como o grande conhecedor do mundo musical na década seguinte – a pessoa que trazia os sucessos internacionais para o cotidiano brasileiro. Para resumir, toda a estratégia da programação FM foi baseada nesse modelo de locutor, que por vezes interagia e brincava com seu público, mas que principalmente era o comandante de grandes *playlists* musicais. Nos anos 1990, especialmente por conta da formação de redes de rádio que se distribuem via satélite pelo país, esse locutor foi perdendo espaço: isto é, falando menos, muitas vezes se limitando a apenas anunciar músicas e horas, especialmente nas emissoras voltadas para o público jovem (GAMBARO; VICENTE, 2013, p. 55).

A “novidade” que algumas emissoras estão trazendo de volta é a personalidade do locutor. Especialmente na 89 FM e na Disney, é perceptível a presença mais marcante de um apresentador que conhece a música, que comenta e que conversa com o ouvinte, de forma moderada. Claro, diferentemente dos *disc jockeys* que

caracterizaram os primeiros anos da FM, toda a negociação a respeito do lançamento de músicas e artistas, hoje, passa primordialmente pela emissora e não mais pelo locutor. No entanto, é a forma de condução dos programas que parece estar sendo resgatada do passado. Como parte da retomada do diálogo com o ouvinte, estão: a distribuição de prêmios; a opinião dos locutores sobre as músicas tocadas, muitas vezes, apoiada nas estratégias da indústria musical; e o comentário sobre fatos do cotidiano, algumas vezes carregado com os preconceitos do comunicador. Faltam, no entanto, o embasamento histórico e o profundo conhecimento artístico que o locutor trazia na primeira fase do FM.

É importante destacar que a figura do *disc jockey* é fundamental na criação de laços de identidade com a audiência jovem (WARREN, 2013). O mesmo vale para a figura do apresentador que cultiva sua personalidade com a audiência, uma característica que, segundo Ruddin (2011, p. 63), é o principal diferencial do rádio.

Infelizmente, esse procedimento está distante de ser adotado de forma homogênea pelas emissoras. O destaque mais negativo fica para Metropolitana e Mix, emissoras em que o locutor apenas grita o nome da música e, vez ou outra, a hora. Na Jovem Pan, quando não há programas noticiosos ou de entrevistas, predominam longos *playlists* musicais sem interrupção do locutor. A vantagem nessa programação é o barateamento de custos, mas o preço que se paga é o menor apelo publicitário, em função de uma audiência muito mais rotativa e dispersa.

### **Humor e talk-show**

Em uma linha semelhante à renovação do apresentador com personalidade, algumas emissoras de rádio têm investido em programas animados, apresentados por muitas vezes por um conjunto de pessoas – além do *host* principal. Normalmente, esses programas são *morning shows*, mas em algumas emissoras o principal momento é a hora do almoço e, para outras, o começo da noite.

O caso mais emblemático é o da rede Jovem Pan, que no primeiro horário matinal replica no *dial* FM o jornal *hard news* de sua filial em AM, voltado para o público adulto. Em seguida, na transição para o público mais jovem e adolescente que caracteriza sua programação, entra no ar o “JP Morning Show”, uma variedade de *infotainment* que privilegia o bate-papo com entrevistados e o *soft news*. Ao meio dia, começa um dos programas mais antigos do rádio FM ainda em atividade – e um dos mais ouvidos nessa faixa horária: o “Pânico”. Trata-se de um humorístico com a participação de vários locutores que interpretam personagens, recebem ligações de ouvintes e conduzem entrevistas bem-humoradas com diferentes personalidades. Às seis da tarde, novamente forma-se rede com a

Jovem Pan AM para um programa em que impera o comentário político, mais uma vez fugindo do público assumido pela emissora em busca de ampliar, na FM, a audiência da emissora AM.

Essa estratégia de segmento de público por horário aproveita melhor a curva de audiência dos diferentes *targets*. Como analisado por FERRARETTO (2014, p. 56), enquanto a audiência do público adulto tem a maior curva no meio da manhã, a audiência do público jovem cresce durante a manhã e tem picos no começo e no final da tarde, concentrados em programas de humor similares ao “Pânico”. O hábito de ouvir certo programa mantém a fidelidade do ouvinte a um determinado horário (algo que começa a ser rompido pelo *timeshifting* da programação *on demand*), mas, ao mesmo tempo, dificulta a fidelização à marca que representa a emissora de rádio. Olhar apenas as curvas de audiência para oferecer programas diferentes inviabiliza, por exemplo, o engajamento do público em outros horários fora dessa faixa principal. Como indica Warren, é um grande erro de programação achar que a música é o formato e ignorar a informação e a personalidade radiofônica, tanto quanto “ignorar música e informação quando pesquisas indicam que as personalidades radiofônicas podem ser consideradas pela audiência o principal elemento do formato” (WARREN, 2013, p. 39)<sup>10</sup>.

As demais emissoras são menos radicais nessa escolha que a Jovem Pan. Quando optam pelos *morning shows*, limitam-se ao anúncio rápido de notícias, muitas vezes *soft news*, e o tom de humor e descontração toma conta dos programas – caso principalmente da Disney. Na 89 FM, das 10h às 13h predominam programas com apresentadores que fazem piadas e abrem participação para o ouvinte ao vivo. Os programas predominantemente falados, no entanto, estão no final da tarde. Mix, Metropolitana e 89 FM apresentam programas em que os apresentadores mesclam música e bate-papo com o ouvinte. No caso da Mix e da Metropolitana, fazem sucesso há anos programas em que os apresentadores fazem trotes telefônicos.

O que se compreende a partir dessa tendência é que o público jovem usa a emissora muito mais do que como *playlist* musical. Desde o seu retorno, a 89 FM vem aos poucos ampliando os programas ancorados por apresentadores cuja principal característica é o humor – algo que, de certa forma, sempre marcou o horário do final da tarde em diferentes emissoras. Com exceção das estratégias que miram em um público diversificado – como a da Jovem Pan –, esses programas mesclam de modo mais homogêneo música e fala e dão continuidade à linguagem geral da emissora, reforçando traços de identidade com o público.

<sup>10</sup> Do original: “ignoring music and information when research shows personalities may be considered by audience to be the strongest element in the format”.

Em um nível de aposta mais elevado, é possível afirmar que a proposta do humor acostuma novamente o ouvinte a uma programação predominantemente falada. O exemplo mais emblemático disso é o programa de bate-papo e entrevistas "Quem não faz, toma", da 89 FM – que editou, por diversas vezes nos últimos dois anos, seriados radiofônicos de curta duração. Esquetes humorísticas com personagens fixos são comuns em várias emissoras, como Mix e Metropolitana, mas a ideia de um programa seriado que utiliza a totalidade de recursos da linguagem sonora traz a possibilidade de retorno de um tipo de programa há muito tempo ausente das principais emissoras brasileiras: o seriado radiofônico.

### **O ouvinte está ao vivo**

O resultado direto da estratégia de dar mais voz aos locutores se reflete também em maior participação do ouvinte, principalmente por telefone, mas também por meio de mensagens de voz enviadas via aplicativos de celular, como Whatsapp ou Viber, mensagens no Facebook ou Twitter e, em menor escala, *e-mails*. Quando ao vivo, o tempo de voz do ouvinte é limitado, mas sua simples presença reforça o laço de identificação que une o grupo de ouvintes que seguem a emissora (GAMBARO; VICENTE, 2013, p. 56-57).

Embora essa estratégia sempre tenha sido uma marca das emissoras populares<sup>11</sup>, seria praticamente inimaginável cerca de 10 a 15 anos atrás, quando as emissoras jovens viviam basicamente de *playlists* musicais. Poucos eram os momentos em que o ouvinte teria condições de se imaginar participando da programação. Essa ação parece dar certo pois também resgata a distribuição de brindes: em uma estratégia de fidelização da marca, o ouvinte garante um objeto que leva ao cotidiano e pode, assim, ampliar a reputação da emissora entre seus amigos, atuando como um multiplicador publicitário para a empresa. Segundo Jenkins,

Os profissionais de marketing procuram moldar a reputação das marcas não através de uma transação individual, mas através da soma total de interações com o cliente – um processo contínuo que cada vez mais ocorre numa série de diferentes 'pontos de contato' midiáticos (...) Novos modelos de marketing procuram expandir os investimentos emocionais, sociais e intelectuais do consumidor, com o intuito de moldar os padrões de consumo (JENKINS, 2008, p. 96).

---

11 Emissoras do segmento popular são, no Brasil, voltadas principalmente para música nacional: samba, sertanejo, pagode e funk brasileiro. A programação é, geralmente, marcada pela participação do ouvinte durante a programação para ganhar prêmios ou contar histórias pessoais. Algumas emissoras populares em FM mantêm programas inteiros sem música, apenas com a participação do ouvinte.

O ponto negativo está na necessidade constante de produzir outros materiais que fogem da finalidade primária da emissora: o conteúdo. De certa maneira, o que se constata efetivamente é uma preocupação reduzida com a qualidade da informação prestada – conforme já apontado – e a garantia da audiência por meio de ações que são perenes e banais, apesar de mais custosas.

### **A web virou menu**

Boa parte da estratégia de participação do ouvinte passa pela internet ou pelos serviços oferecidos pela rede. As páginas das cinco emissoras estão configuradas para oferecer conteúdos que extrapolam o que normalmente se conheceria como rádio. Essas ferramentas são:

(...) navegação, links hipertextuais-hipermediais e interatividade, assim como outras possibilidades. Surge a ciberrádio propriamente dita, que outorga outro papel à audiência. É possível acessar e navegar por toda a programação ou apenas por fragmentos da programação e do programa. Algumas partes ficam separadas por gêneros, como comentários, entrevistas, reportagens, crônicas. A isto, soma-se a capacidade de interatividade ou links que se deseja oferecer. Cada fragmento adquire autonomia (HERREROS, 2007, p. 35).<sup>12</sup>

Fotos e vídeos viraram praxe e fazem parte da estratégia do rádio na rede, mas os principais objetos acabam sendo, no entanto, notícias segmentadas no recorte musical e no gosto da audiência e a participação de promoções.

Entretanto, é importante reafirmar que os usos dados pelas emissoras aos seus *websites* ainda estão longe do ideal. Jovem Pan FM marca alguma diferença, ao transmitir seus dois principais programas (o “JP Morning Show” e o “Pânico”) ao vivo, com uma edição de vídeo semelhante a um programa de TV, e depois disponibiliza trechos *on demand*. A ideia por trás disso é, além de possibilitar que o ouvinte recupere parte da programação perdida, aproximar o usuário da internet de uma programação que tem apelo inclusive pela imagem. Com relação às demais emissoras, no entanto, o conteúdo *on demand* é normalmente muito pobre, baseado em “notícias frias”, quando deveria replicar, de forma mais consistente, o conteúdo que vai ao ar. Isso atenderia melhor ao fenômeno do *timeshifting* digital que, segundo Dubber, implica em que “a audiência se torna mais seletiva,

12 Do original: “(...) navegación, enlaces hipertextuales-hipermediales e interactividad, así como otras posibilidades. Surge la ciberradio propriamente dicha, la cual otorga otro papel a la audiencia. Puede efectuarse el acceso y navegación por toda la programación o sólo por fragmentos de la programación y programas. Hay algunas partes que quedan separadas incluso por géneros como los comentarios, entrevistas, reportajes, crónicas. A esto se añade la capacidad de interactividad o enlaces que quieran ofrecerse. Cada fragmento adquiere autonomía”.

deliberada (...) os ouvintes podem selecionar [o que ouvir] a partir de um vasto menu e ativamente escolher o que é de maior interesse para eles” (DUBBER, 2013, p. 52)<sup>13</sup>.

Talvez mais eficaz do que um *website* para o público almejado seja um perfil em rede social, por meio do qual a estação pode compartilhar conteúdos diversos – inclusive memes engraçados que, muitas vezes, se tornam virais entre os ouvintes da emissora. Algumas emissoras concentram promoções diárias – aquelas que distribuem brindes mais comuns, como camisetas e ingressos para festas – diretamente no Facebook, ao invés do website. Apesar de reforçar a marca da estação, esses procedimentos nem sempre criam um verdadeiro engajamento do ouvinte, para transformá-lo em um verdadeiro fã da emissora. Assim, com exceção às promoções, muitas vezes o ouvinte/usuário não encontra verdadeiros motivos para retornar à página da estação de rádio.

### **A opinião de quem ouve**

Para compreender melhor como essas mudanças que as emissoras jovens vêm implementando impactam a audiência, foi feita uma pesquisa via internet com pessoas dentro da faixa etária principal – 15 a 30 anos de idade, no mês de abril de 2015. Responderam ao questionário *online* 174 pessoas, que expuseram suas opiniões em relação à programação radiofônica atual. Apesar do formato da pesquisa não permitir uma formulação estatística dos resultados – devido ao tamanho da amostra frente ao universo total pesquisado –, essa investigação permite obter alguma informação sobre as preferências e expectativas da audiência.

Do total de entrevistados, 70% afirmaram ouvir rádio pelo menos uma vez por semana, número semelhante ao total apurado pelos institutos de pesquisa como penetração do meio. Mais da metade desses entrevistados afirmam ouvir rádio todos os dias ou praticamente todos os dias. No entanto, enquanto dados de mercado da audiência do rádio apontam a faixa da manhã, especialmente até o meio-dia, como o principal horário de audiência do meio, os respondentes se distribuíram de forma quase homogênea entre as 9h da manhã até o final da tarde, com leve predominância para a faixa entre 14h e 17h.

### **A escolha das emissoras**

Quando solicitados a classificá-las por preferência, a Jovem Pan foi indicada como muito ouvida por 45% dos entrevistados, seguida pela Mix (33%) e pela 89 FM (31%). Essa informação aponta para duas características interessantes do

---

<sup>13</sup> Do original: "(...) is that listening takes on more of a selective, deliberate quality (...) listeners may select from a vast menu and actively choose what is of great interest to them".



movimento da audiência. Primeiro, é preciso considerar que o principal horário de audição para a maior parte dos ouvintes que preferem a Jovem Pan é a hora do almoço (quando “Pânico” está no ar) e a faixa entre 17h-20h, que engloba primeiro um *playlist* musical, seguido do programa jornalístico replicado da AM. Mesmo que a audiência mude da Jovem Pan para outra emissora, em ambos os horários estão no ar programas com foco em informação, humor ou bate-papo, como apontado anteriormente.

Com segurança, podemos afirmar que prevalece a escolha pela predominância da música na programação, mas o fato de programas com foco em jornalismo e entrevistas estarem nesses mesmos horários desperta atenção ao estilo de programação. Para compreender melhor esse impacto, é preciso levar em conta o segundo dado interessante desse levantamento: entre os que preferem a Jovem Pan, 57% também têm como emissora preferida a Mix FM (no momento da pesquisa, a primeira colocada entre as emissoras jovens, segundo dados do Ibope). Essa transferência de ouvintes se repete quando observamos as preferências entre Mix e Metropolitana, sendo que mais da metade dos respondentes que escolheram uma delas como preferida também selecionou a outra.

É plausível sugerir que essa facilidade de migração de uma emissora a outra deve-se à falta de uma personalidade que vincule o ouvinte, uma vez que a seleção musical das três emissoras, especialmente durante as longas *playlists* sem intervalos comerciais, é praticamente idêntica, como destacado acima. Esta discussão ganha conotação diferente quando comparamos os ouvintes que selecionaram a 89 FM como preferida: cerca de 50% deles também afirmou escutar com frequência a Jovem Pan, e a preferência de horário entre os ouvintes da 89 FM também é a hora do almoço e o final da tarde, quando estão no ar na Rádio Rock programas que mesclam música e fala. O caminho contrário, no entanto, não é verdadeiro, porque o número de ouvintes em comum entre essas duas emissoras representa apenas 35% dos ouvintes da Jovem Pan. A migração dos ouvintes da 89 FM não se repete com as demais emissoras. Em resumo, existe uma parcela significativa de público que se mantém fiel à emissora, muitas vezes por conta dos apresentadores e da marca que eles representam.

### **Como e onde ouvir rádio**

Quando perguntados em que local costumam ouvir rádio com mais frequência, 41% afirmaram que é no carro e outros 30% no celular. Em outras palavras, 71% ouvem rádio com mais frequência quando estão em deslocamento, o que o coloca como um “acompanhamento” de atividades que requerem atenção<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Não obstante, quando questionados sobre todos os meios que usam para ouvir rádio, 56% afirmaram usar o carro e 51% o celular, o que indica que o número de pessoas que ouvem o rádio em trânsito é maior.



No universo pesquisado, 55% dos respondentes informaram não acessar o *site* das emissoras de rádio que estão no *dial*. Entre os que acessam, as principais atividades são: 1) ouvir a rádio *online*; 2) ouvir outras músicas além da programação; e 3) acessar promoções. O fato de menos da metade dos ouvintes acessarem a *web* para ouvir a programação da rádio indica muito mais a falta de hábito desse tipo de consumo do que concorrência *online*: 73% dos respondentes afirmam não buscar webrádios na internet, e apenas 48% assinam serviços de *streaming* de músicas. Parte da explicação tem a ver com a percepção sobre o modo como as emissoras usam a *web*: apenas 17% acham que as estações fazem um bom uso das ferramentas *online*, enquanto 59% consideram essencial que a emissora tenha um *website* com conteúdo variado e 63% demandam que as emissoras mantenham formas de contato via *web*.

### **Música vs. Locutor**

Como apontado anteriormente, há o predomínio da música na vontade do ouvinte, apesar de a presença humana ser destacada pela maioria dos entrevistados. Isso se deve, principalmente, ao fato de que a rádio é um meio importante na descoberta de música para a maior parte dos entrevistados, apesar da predominância da internet: 36% afirmam conhecer música principalmente pelas estações de rádio, enquanto 39% afirmam que o principal meio é procurando na *web*<sup>15</sup>.

Dessa forma, o rádio desempenha um papel significativo para a indústria musical mais robusta, capaz de bancar altos custos de lançamento e a manutenção de artistas. Apesar disso, é um tanto contraditória a percepção sobre como as emissoras de rádio apresentam músicas: apenas 48% concordam ao menos parcialmente com a afirmação de que as emissoras tocam mais músicas que os agradam do que não agradam; apenas 47% acham que é suficiente o número de novidades incluídas na programação; e 80% dos respondentes sinalizaram o excesso de repetição de uma mesma canção.

Sobre os locutores, a percepção que os ouvintes têm hoje é variada: 53% concordam ao menos parcialmente com a afirmação de que os locutores são compatíveis com a faixa etária jovem e 27% do público consultado é indiferente a essa afirmação. Ao mesmo tempo, 44% concordam ao menos parcialmente com a afirmação de que, hoje, os locutores falam demais e isso atrapalha a programação, contra 43% que discordam ao menos parcialmente, e 13% que são indiferentes ao papel do locutor hoje. Esse empate traduz melhor a percepção de que a emissora

---

15 Ao sobrepor os dados, 90% afirma procurar música nova na internet, 79% ouve no rádio e 77% em trilhas musicais de filmes e programas de TV.

deve introduzir a presença do locutor como diferencial de sua programação, ao mesmo tempo em que deve levar em conta que essa estratégia pode soar estranha para o ouvinte desacostumado com a presença da voz no ar. Os dados seguintes ilustram melhor esta percepção.

### **A emissora ideal**

Para fechar esta seção, foram feitas três perguntas sobre como os respondentes imaginam uma emissora ideal. Sobre o perfil musical, 51% acreditam que as rádios devem mesclar diferentes estilos musicais, enquanto 37% acham importante a variação de diferentes vertentes em um mesmo estilo musical. Quando perguntamos sobre a presença dos locutores na programação, 57% dos ouvintes acreditam que as emissoras devem priorizar a programação musical, mas podem ter programas jornalísticos, esportivos e de humor, enquanto 26% acreditam que as rádios devem balancear música e fala. Especificamente sobre o papel do locutor, 43% preferem que ele fale pouco, mas traga informações interessantes sobre os artistas e as músicas tocadas. Outros 23% afirmam que o locutor deve falar o suficiente para imprimir sua marca pessoal. Ou seja, 66% dos entrevistados preferem um locutor que fale do que uma rádio que seja somente *playlist* musical, dado que ganha força quando 64% dos respondentes afirmam ser pelo menos interessante que o ouvinte tenha a possibilidade de entrar em contato com o locutor via internet.

### **Conclusão**

Ao observar as estratégias das emissoras de rádio voltadas ao público jovem, hoje, percebemos como o impacto do entorno digital vem reconfigurando as ações das emissoras ao criar o diálogo com o seu ouvinte. Em primeiro lugar, destaca-se o fato de que, apesar dos avanços tecnológicos que vêm sendo incorporados ao "fazer rádio", foi necessário olhar para trás para resgatar algumas características centrais do meio, enraizadas historicamente.

Durante um longo tempo, o veículo foi tratado como um meio secundário e de apoio a outra indústria, a musical. Os efeitos repercutem até hoje: se a programação estava disponível apenas para a descoberta de músicas, os *players* de MP3 e os serviços de *streaming* vieram para destronar o rádio de sua função simples, porém quase exclusiva. Objetivamente, o veículo perdeu força entre os mais jovens naquilo que foi economicamente determinado como sua função central. Não faltam críticas a esse apelo dado, ainda hoje, à forma musical do rádio. Warren é enfático ao afirmar que "o romance entre o rádio e a indústria fonográfica fez os pesquisadores acreditarem que as únicas músicas que eles deveriam pesquisar são

os hits” (WARREN, 2013, p. 74)<sup>16</sup>. De certa forma, o papel do rádio sai duplamente empobrecido: em sua função como caminho para o conhecimento de novos artistas e suas produções e em sua função educativa de apresentar uma diversidade maior ao público ouvinte – especialmente o público jovem, em formação. Além disso, *playlists* semelhantes promovem aos ouvintes a facilidade de “trocar de canal” a qualquer momento, sem ouvir o elemento mais importante da manutenção da emissora de rádio: o anunciante.

O resgate à presença da voz do locutor, algo que é sugerido como necessário a partir dos dados levantados por meio das entrevistas, mostra força como a estratégia da vez. No entanto, como observamos, esse resgate não deve simplesmente se apoiar no locutor como única possibilidade, haja vista que o rádio acostumou o público, durante muito tempo, a uma programação praticamente sem voz. Uma anotação simplista poderia afirmar que o tocador de MP3 não traz a personalidade e a companhia que o locutor propõe em uma programação de rádio. Por mais correta que seja essa afirmação, a questão é mais profunda. O rádio é um meio secundário, uma companhia, segundo Warren (2013) – isto é, o ouvinte realiza outras ações e não está exatamente prestando atenção na programação. Ferraretto analisa esse papel e destaca que a produção radiofônica deve levar em consideração diferentes condições de recepção, porque o ouvinte dedica, durante o consumo do programa, diferentes níveis de atenção (Ferraretto, 2014, p. 36-38).

Colocar um locutor como voz de fundo apenas reforça essa relação com o rádio, em que os momentos de concentração são escassos. O que se percebe a partir dos dados expostos neste artigo vai além, ao propor que a relação com o ouvinte é a da criação de uma marca indelével que o identifica com a emissora. Basta olhar para o dado sobre compartilhamento de ouvintes entre diferentes emissoras para se ter o exemplo sobre a necessidade de criação de vínculos – o que não ocorre por meio de uma voz que, vez por outra, chama o ouvinte para uma conversa de poucos segundos.

Apesar de essa solução ser plausível no cenário atual, os impasses que se colocam são muitos. Primeiro, vem a questão da dosagem da presença da voz falada entre as músicas, uma vez que o ouvinte atual tem como referência uma *playlist* musical interminável, com horas de programação sem qualquer informação. Segundo, deve-se levar em conta a qualidade da informação que se deve prestar e do perfil do profissional que vai dar essa informação: sua figura deve se assemelhar ao especialista, o que provavelmente encarece o custo de produção radiofônico.

---

16 Do original: “the love affair between the radio and the record industries has made music researchers believe that the only music they ever need to research are the hits”.

Em certa medida, as emissoras (e alguns locutores que ocupam a cadeira à frente do microfone) esqueceram a responsabilidade que têm na comunicação de ideias. Em resumo, deve-se fazer presente, nesse cenário, o princípio econômico de essencialidade (apenas o necessário entra) e a funcionalidade (deve servir para algo maior que o simples momento de interação).

Um terceiro ponto exige rever a produção para o ambiente digital, com melhor integração entre as plataformas e a oferta de um cenário amplo de consumo restrito à marca da emissora. Se considerarmos possíveis mudanças na forma de consumo do rádio, as emissoras devem entregar ao ouvinte conteúdo alternativo de qualidade, que reforce sua linha com o ouvinte. Da mesma forma, a programação da emissora deve ser distribuída de um modo mais acessível ao ouvinte/usuário, que não se prende apenas ao tempo da emissão (DUBBER, 2013, p. 52-53). Assim, ao se produzir programas para programação contínua, deve-se levar em conta que esse mesmo conteúdo pode ser dividido e disponibilizado *online* (o que é impossível para emissoras que valorizam apenas a *playlist*).

Não obstante os problemas que podem se desenhar a partir das estratégias adotadas, é muito importante que as emissoras criem vínculo com seus ouvintes, especialmente os adolescentes e jovens adultos. Trata-se, principalmente, de demonstrar a relevância do rádio no atual cenário de multiplicidade de oferta de conteúdo, para promover a criação e manutenção de um público que continuará a consumir o veículo junto com todas as outras mídias que proliferam nas versões digitais, mesmo que o futuro do rádio seja basear-se unicamente na *web*.

## Referências

BARBOSA, A. F. (Coord.). *Pesquisa sobre o uso das tecnologias da informação e comunicação no Brasil: TIC domicílios e empresas 2013*. São Paulo: Comitê Gestor de Internet no Brasil, 2014.

BIANCO, N. R. D. "Tendências da programação radiofônica nos anos 90 sob o impacto das inovações tecnológicas". In: DEL BIANCO, N. R.; MOREIRA, S. V. (orgs.). *Rádio no Brasil: Tendências e Perspectivas*. Rio de Janeiro: EdUERJ; Brasília: UnB, 1999, p. 185-204.

DUBBER, A. *Radio in the digital age*. Cambridge, UK: Polity Press, 2013.

FERRARETTO, L. A. "Tendências da programação radiofônica: as emissoras em amplitude modulada". In: MOREIRA, S. V.; BIANCO, N. R. (Orgs.). *Desafios do rádio no século XXI*. São Paulo: Intercom; Rio de Janeiro: UERJ, 2001, p. 47-61.

FERRARETTO, L. A. *Rádio: teoria e prática*. São Paulo: Summus, 2014.

GAMBARO, D.; VICENTE, E. "A (re)valorização do locutor na internet: estratégias do rádio em um cenário de reconfiguração digital". *Revista de Radiodifusão*. v.7, n. 8, set. 2013, p. 52-60.

GRUPO de Mídia SP. *Mídia Dados Brasil 2015*. São Paulo: Autor, 2015.

HERREROS, M. C. *La radio en internet: de lo ciberradio a las redes sociales y la radio móvil*. Buenos Aires: La Crujía, 2007.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

RUDIN, R. *Broadcasting in the 21<sup>st</sup> Century*. London, UK: Palgrave Macmillan, 2011.

WARREN, S. *Radio: the Book* (kindle edition). London, UK, New York, USA: Focal Press, 2013, retrieved from Amazon.com.

submetido em: 26 out. 2015 | aprovado em: 04 dez. 2015

## **Dos modelos televisuais em vídeos na *web*: desdobramentos midiáticos do programa de receita culinária<sup>1</sup>**

### **On televisual models in web videos: media developments of TV cooking shows**

*Caroline Cavalcanti de Oliveira<sup>2</sup>*

---

1 Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada durante o XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação), realizado em Foz do Iguaçu de 1 a 5 de setembro de 2014.

2 Docente na FAE Centro Universitário (Curitiba). Doutoranda e mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Especialista em história da arte no século XX pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). E-mail: [carocavalcanti@gmail.com](mailto:carocavalcanti@gmail.com).

**Resumo**

Este artigo apresenta reflexões relacionadas à percepção de modelos televisuais em vídeos concebidos para internet. Como estratégia de investigação, são analisados desdobramentos do texto de receita culinária no audiovisual através de sua observação na história da televisão e em vídeos produzidos para a web. Para tanto, a pesquisa contemplou aspectos dos formatos adotados pelos programas de receitas na TV e por vídeos com o tema em sites de compartilhamento, avaliando especialmente como vêm se manifestando esses conteúdos na web sob influência de um paradigma televisual. Os textos de receita são interpretados neste estudo como produtos culturais, um recorte que ilustra debates envolvendo televisão e vídeo, mídia e internet, e tecnologias digitais.

**Palavras-chave**

Televisão, vídeos na web, receita culinária.



**Abstract**

This paper presents reflections related to the application of televisual models in videos conceived to the internet, via a research strategy that analyzes developments of cooking recipes in both: history of television and videos produced to web. The research regards the influence of the televisual paradigm (specially the format of TV cooking shows) in the content of videos available in sharing websites. The cooking recipes are considered in this study as cultural products, establishing debates concerning television and video, media and internet, and digital technologies.

**Keywords**

Television, web videos, culinary recipe.

Sob influência de uma onda de consumo, a ampliação do espaço dedicado ao universo da cozinha na indústria editorial e na mídia tem alcançando o ambiente da internet, motivando a diversificação de produções acerca do tema, seja em blogs, aplicativos ou vídeos concebidos especialmente para a web. Com relação aos vídeos, levantamento realizado para este artigo possibilitou notar que, de um modo geral, o paradigma televisual é bastante presente nas receitas apresentadas na internet. Diante dessa percepção, procura-se analisar como receitas culinárias vêm sendo disponibilizadas na web, comparativamente com o que ocorre na TV: são observadas instâncias em que a receita culinária é apresentada no vídeo, em diferentes suportes e tecnologias, como produto de parâmetros assumidos culturalmente. Reflete-se, assim, acerca da adoção de novas linguagens e narrativas – em especial, nas relações envolvendo o modelo do programa de receitas na televisão e o vídeo no ambiente da internet.

### **Receita culinária como objeto cultural: modelos textuais**

Das anotações transmitidas de uma geração à outra, passando por demonstrações na TV e chegando ao uso dos contemporâneos aplicativos, a composição da receita culinária revela a permanência de um modelo que sofreu poucas alterações de tempos remotos aos dias atuais, apesar de avanços tecnológicos em suas formas de divulgação. Essa característica pode ser observada em publicações, produtos de mídia, *blogs* e aplicativos de receitas, e sobretudo de vídeos na internet que, apesar da estrutura distinta da TV, parecem tender a conservar o modelo específico do meio que a antecede.

Diferentes contextos, avanços tecnológicos, padrões que se repetem: ao compreender a noção de cultura a partir da definição de Williams, é possível entender razões para esse encontro. A definição proposta pelo autor parte do entendimento de que cultura “são significados compartilhados, o produto de todo um povo, e sendo oferecidos os significados individuais, o produto de toda uma experiência pessoal e social comprometida de um homem” (WILLIAMS, 1989, p. 8, tradução nossa)<sup>3</sup>. Para Williams, ainda, é “estúpido e arrogante supor que qualquer desses significados pode de algum modo ser prescrito; eles são feitos pela vivência, feitos e refeitos, de modos que não podemos saber antecipadamente.” (WILLIAMS, 1989, p. 8, tradução nossa)<sup>4</sup>.

3 Do original: “(...) common meanings, the product of a hole people, and offered individual meanings, the product of a man’s whole committed personal and social experience”.

4 Do original: “(...) stupid and arrogant to suppose that any of these meanings can in any way be prescribed; they are made by living, made and remade, in ways we cannot know in advance”.

Nessa acepção, pode-se pensar cultura como um modo, ou modos de vida, assimilados, não necessariamente ensinados formalmente, mas que se constroem de modo inconsciente; que representam e se refletem no comportamento geral. Padrões culturais pressupõem constantes redefinições, adaptações, atualizações, e compreender o mundo a partir de objetos pode revelar não somente o quanto estes podem definir cultura, mas como também podem ser por ela definidos.

Por um lado, “nenhuma leitura dos objetos culturais recentes ou antigos pode ser completa se não se considerar relevantes, em termos de resultados, a ‘lógica’ intrínseca do material e os procedimentos *técnicos* que lhe dão forma” (MACHADO, 2001, p. 11, grifo nosso). No entanto, não se deve descartar a constância das redefinições, adaptações e atualizações que fundamentam a noção de cultura; os ajustes e (re)organizações ininterruptos que a constituem. Os modelos assumidos pelos objetos culturais e a forma como evoluem decorrem de preparo para que aconteçam. Experimentamos a *lógica* e a *técnica* no momento em que nossa relação com os objetos vai de encontro ao preparo cultural: a redefinição de um objeto cultural é, também, uma redefinição de nosso comportamento em relação a ele.

Em linhas gerais, são presentes na composição de um texto de receita culinária (i) a apresentação do objetivo (dado pelo nome ou descrição do prato que intitula a receita), (ii) os ingredientes a serem utilizados e sua quantidade prevista, e (iii) o modo de combinação destes ingredientes. A essa estrutura, pode-se acrescentar uma descrição ou representação do resultado a ser obtido, além de variantes da *fórmula* (como dicas para efeitos alternativos, por exemplo), e mesmo sugestões ou opções para a apresentação e acompanhamento do prato. Vale ressaltar que não há exatamente uma regra na composição de tais representações da receita; no entanto, historicamente, é comum encontrar uma distribuição desse passo a passo em (i), (ii) e (iii), sucessivamente, em suportes diversos.

Linearmente, o texto de receita impresso foi sendo moldado a partir de particularidades já apresentadas no manuscrito<sup>5</sup> e, mesmo que antes mais rebuscado ou menos objetivo, parece conservar a forma básica de origem como estrutura predominante. A organização característica desse texto acabou migrando para outros meios, mesmo com a inclusão da oralidade e da imagem em movimento (ou seja, a receita no rádio e na TV). Desse modo, nas suas variadas manifestações – seja impresso num livro ou apresentado na televisão – pode-se observar, em termos compositivos, que geralmente se segue um padrão de *escrita*<sup>6</sup> para a receita culinária (Figura 1).

5 E que, historicamente, tem provável origem na forma oral da transmissão de receitas, seja no círculo familiar ou profissional.

6 Não se refere aqui à *escrita* como texto impresso, mas um formato de composição que compreende igualmente a oralidade, como o programa de rádio ou televisão, entre outras produções audiovisuais.

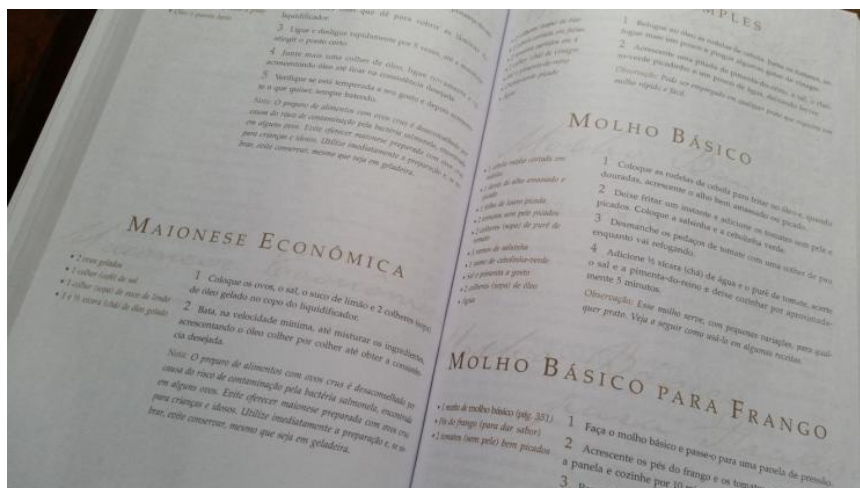


Figura 1 – Páginas de um livro de receitas culinárias e a estrutura predominante do texto: título, ingredientes e modo de preparo. Fonte: BENTA, 2003, p. 350-351 (fotografia nossa).

O rádio, em certa medida, relacionou o aspecto informal da fala com a estrutura formal da receita (COLLINS, 2009, p. 15): quando no rádio, meio que conta essencialmente com a oralidade, a combinação de ingredientes acomodou inovações como o acréscimo de figuras de linguagem (o uso de onomatopeia e hipérbole, por exemplo, que conferiram mais dinamismo ao texto) e a admissão de comentários (atribuindo mais personalidade ao locutor-apresentador, o que culminou com a noção de *chef-celebridade* na TV<sup>7</sup>). Com a migração do programa de receitas do rádio para a TV, o espaço disponível, gradualmente preenchido com inserções de publicidade, desenvolveu-se sob forma de esquetes cômicos, filmes ou programas promocionais que anunciavam aparatos e utensílios domésticos<sup>8</sup>.

Como forma de apresentar qualidades e funcionalidades dos aparatos e utensílios, tais veiculações acabaram por trazer demonstrações culinárias para a televisão, o que rapidamente ganhou contornos do programa de receitas como concebido atualmente. Em seu aspecto mais essencial, o ambiente televisual revelou-se propício ao desenvolvimento desse formato; conformando imagem, movimento e oralidade, o texto de receita encontrou, na TV, um espaço conveniente para se estabelecer. Assim sendo, o nicho já percebido pelo rádio foi

7 A imperativa presença de um rosto na televisão, que culminou com a existência do *chef-celebridade*, está ligada ao caráter comercial do texto de receita, com origens na era do rádio e no início da televisão. Se antes a presença do apresentador tinha por objetivo conferir confiabilidade a produtos diversos, dada inclusive por testemunhais, essa noção deu condições para a criação do que se propõe aqui chamar de *chef-celebridade*: alguém conhecido na mídia que, para além do sucesso como apresentador e *chef* na TV, converte-se em marca e passa a ditar comportamentos.

8 Em coincidência com as primeiras transmissões de televisão, convém lembrar a proliferação de tais equipamentos no momento pós-guerra, sobretudo nos Estados Unidos, e de seus respectivos anúncios comerciais na TV.

importado e desenvolvido pela TV, deixando marcas profundas na maneira como nos relacionamos com a receita (Figura 2), mesmo após o advento das tecnologias digitais.

A aparição do programa de receitas na televisão coincide com o início de suas transmissões; em meados dos anos 1940, já se tinha a oportunidade de *ler* uma receita com recursos próprios (e dinâmicos) da oralidade e de *degustar* o passo a passo da imagem em movimento na realização de um prato na TV. Mas, como lembra Marialva Barbosa, se “a página do livro pressupõe o manuseio, a virada da folha, a linearidade [...] do começo em direção ao fim, a televisão como objeto material induz a distintas maneiras de *ler*. Por outro lado, acionam-se processos cognitivos totalmente diversos” (BARBOSA, 2007, p. 7, grifo da autora). Observe-se, portanto, como a receita culinária é admitida na configuração da TV.

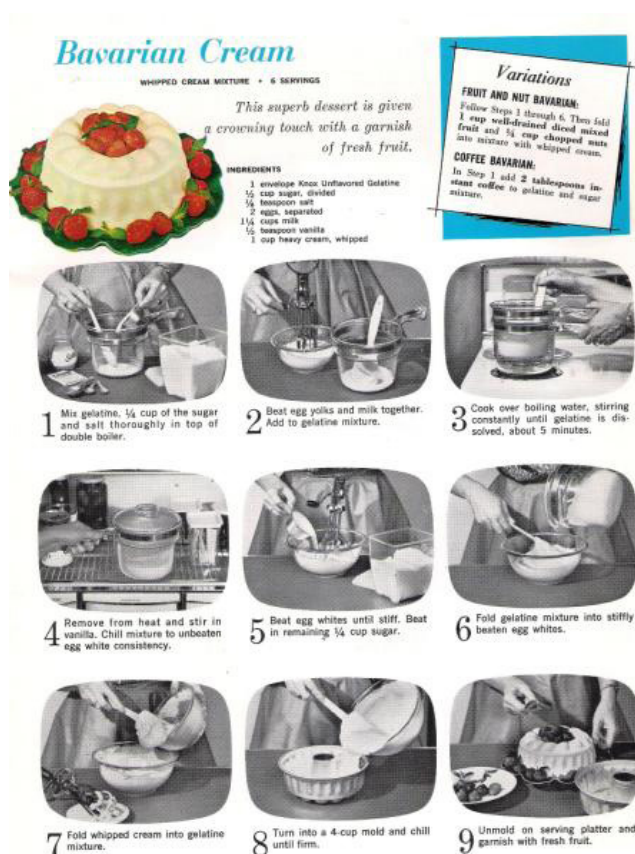


Figura 2 – Página de livro de receitas com ilustração de passo a passo simulando enquadramentos de TV. Fonte: KNOX, 1963, p. 12.

Primeiramente, a existência de uma narrativa tipicamente televisual (BARBOSA, 2007, p. 3) remete à ideia de padronização. Nas instâncias internas dos programas de TV, nas inserções publicitárias, vinhetas, e nas relações *entre*

tais manifestações audiovisuais<sup>9</sup>, há uma linguagem característica da televisão, independente da emissora ou do conteúdo veiculado. Segundo Barbosa (2007, p. 6), “[a] narrativa da TV usa o repertório limitado do olho, produzindo padronizações. São essas padronizações que dominam as emissões. Daí a repetição de fórmulas, de situações, de imagens, de diálogos e de gestos”.

Enquanto forma, em sua essência, o programa de receitas admite variações, mas conserva uma estrutura fundamental que compreende, por um lado, a já mencionada composição (i) apresentação do objetivo, (ii) ingredientes, e (iii) combinação dos elementos, remetendo à forma característica do texto de receita; e por outro, o paradigma televisual que envolve abertura, desenvolvimento e encerramento de um programa, com a inserção comercial. Nesse aspecto, pode-se dizer que a forma assumida pelo programa de culinária na TV é sancionada pela estrutura de origem do texto de receita em relação à narrativa televisual: o conteúdo (o *ato culinário*) conforma-se à previsão de espaços comerciais na TV, quer na dinâmica interna do programa, com o anúncio direto ou indireto de produtos (a forma seria propícia ao anúncio de marcas quando da utilização de ingredientes e equipamentos na execução da receita), quer na sua separação em blocos por intervalos comerciais (o programa encontraria nos intervalos uma simulação de espera oportuna para o tempo de cozimento).

### **Modelos televisuais e o espaço para a receita na web**

Quando uma nova tecnologia é desenvolvida, de alguma maneira recorreremos a práticas com materialidades anteriores para experimentar possíveis usos do objeto cultural mais recente. As formas de preparo e o aperfeiçoamento da relação com os objetos são condições culturais para os desdobramentos desses usos. Isso não quer dizer, obviamente, que uma materialidade ou tecnologia contemporânea signifique sua superioridade ou maior relevância em relação àquela que a antecede (WOLTON, 2012, p. 81), tampouco que objetos culturais sejam fruto de mera “combinação e desenvolvimento de formas anteriores” (WILLIAMS, 2003, p. 39, tradução nossa)<sup>10</sup>: “uma característica importante dos novos sistemas [é] que eles

---

9 A observação do modo como essa narrativa se organiza é essencial para perceber como se dá a experiência de TV, e como as partes que a compõem são subordinadas a um arranjo próprio: embora os programas de televisão, individualmente, possam ter propostas específicas, deve-se lembrar que sua configuração narrativa foi moldada com o passar dos anos, especialmente em relação à grade de programação. Não poderíamos pensar em televisão sem considerar a inserção publicitária como “parte da experiência” (MARQUIONI, 2013, p. 109). Considerar esses fatores inerentes ao ambiente televisual remete ao conceito de “fluxo” dado por Williams (2003, p. 77-120): para o autor, a forma como se apresenta a televisão pressupõe a noção de *fluxo*, que qualifica a integração entre os elementos – *itens* (2003, p. 77-120) – que a compõem (basicamente, programas e inserções publicitárias, entre outras manifestações audiovisuais). E, no nosso entendimento, ainda que cada componente integrante *do fluxo* tenha uma dinâmica interna, é seu pertencimento ao todo, ou sua existência *em fluxo*, que possibilita a experiência televisual. Pode-se dizer que, na contemporaneidade, mesmo o *zapping* integra-se ao *fluxo* na medida em que se tornou intrínseco ao ato de assistir TV.

10 Do original: “combination and development of earlier forms”.



oferecem oportunidades para novas relações culturais que os sistemas anteriores não disponibilizavam” (WILLIAMS, 1983 *apud* MARQUIONI, 2013, p. 66). Assim como a experiência do público com a TV, em sua origem, esteve bastante marcada pelo apelo à oralidade, atributo típico do rádio, a atitude com a internet parece também supor os produtos culturais que a antecedem como uma maneira de experimentar e desenvolver sua própria estrutura narrativa.

Quanto à experiência, pode-se dizer que de um ou outro modo o preparo cultural acompanhado da longa relação com o impresso, o rádio e a TV impulsivamente nos compele a olhar para a *tela* suporte da internet como se estivéssemos diante de uma revista ou jornal *mais dinâmicos*, uma *outra* experiência radiofônica, uma *nova* televisão. O uso que se faz hoje das capacidades tecnológicas, mais modernas na experiência com a internet que com a mídia impressa, o rádio ou a TV convencional, daria a falsa impressão de supremacia daquela em relação a essas práticas culturais anteriores não fosse o juízo de que cultura é algo que se reconfigura de modo permanente (WILLIAMS, 1989); os ajustes e (re)organizações ininterruptos inerentes às práticas culturais não supõem necessariamente superação de objetos anteriores.

Levando-se em consideração a intensidade com que nossa relação com a web vem se desenvolvendo pela penetrabilidade da internet, esse sistema *a priori* de transmissão<sup>11</sup> (divulgação e compartilhamento) explicitamente realiza uma espécie de apropriação de estruturas anteriores, graças à sua capacidade funcional (WOLTON, 2012, p. 98) de comunicação e pela facilidade com que tais conteúdos se integraram a esse ambiente. Para Wolton, somente com o sucesso da internet é que houve seu entendimento como mídia (WOLTON, 2012). Nesses termos pode-se entender, portanto, que o desempenho em relação às tecnologias digitais acabou por abrigar modelos prévios e assim ampliar práticas culturais anteriores: sem pretensões de criar uma estrutura narrativa específica, a forma obtida por modelos precedentes converteu-se, com uso das tecnologias digitais, em novas práticas culturais.

Nesse panorama, em acréscimo à capacidade de transmissão permitida pela internet, é compreensível nos depararmos, por exemplo, com a infinidade de *blogs* de receitas culinárias que surgiram como uma versão adaptada do modelo que constitui a forma escrita da receita. Propriedades da redação impressa são facilmente identificadas na observação da forma assumida por esses *blogs*, que parecem constituir mais uma mudança de suporte do texto que um avanço tecnológico na forma de *apresentação* desse conteúdo: linearmente, a receita é

---

11 Para Wolton, “a net não é uma mídia. É um formidável sistema de transmissão e de acesso a um número incalculável de informações” (2012, p. 99, grifo do autor).



apresentada de maneira análoga à de um livro ou de uma revista, por exemplo, contando na internet com amplo espaço para ilustrações ou vídeos – mesmo os aplicativos conservam o critério de coerência da receita impressa (Figura 3).

Partindo do entendimento de Wolton, ao pensarmos no uso que já se faz das tecnologias digitais e da internet, não há como negar a tendência à integração de atividades, antes distintas, num mesmo suporte (ainda que pressuponham um diferente *lugar* cultural): a “mudança não é somente técnica, é também cultural, uma vez que não haverá mais diferenças entre atividades separadas durante séculos” (WOLTON, 2012, p. 94). Isso provavelmente se deve à observação fundamental feita pelo autor de que “as mídias encontraram sua inscrição social e cultural enquanto que as novas tecnologias *ainda não*” (WOLTON, 2012, p. 96, grifo nosso).



Figura 3 – Aplicativo de receitas da marca Nestlé, com campos padronizados a serem preenchidos pelo consumidor/usuário. Fonte: imagem capturada da rede.<sup>12</sup>

Não à toa, portanto, deve-se ter presente a percepção de que é necessário preparo cultural para o aperfeiçoamento da relação com tecnologias diversas; seria utópico e audacioso pensar que, com um sistema como a internet, que vem se desenvolvendo com tanta rapidez e que tão visivelmente conforma características de estruturas anteriores, o desempenho seria diferente: “mesmo a melhor e mais útil tecnologia do mundo não pode impor-se a um público não preparado” (KERCKHOVE, 2009, p. 21). De modo espontâneo tendemos a dilatar nossas

<sup>12</sup> Disponível em: <http://info.abril.com.br/noticias/blogs/download-da-hora/iphone/aplicativo-da-nestle-e-para-aqueles-que-gostam-de-cozinhar/>. Acesso em: 05 nov. 2014.

relações com objetos culturais, cuja permeabilidade de contornos – sua constituição é também decorrente de nossa experiência com eles – acaba por imprimir marcas em nosso comportamento com outros objetos, outras tecnologias.

Similaridades de produções para internet com o formato televisual podem ser observadas em parte por serem bastante evidentes, mas também pelo grande número de vídeos com essas características disponibilizados na web, conforme apontou o levantamento realizado para este artigo<sup>13</sup>. A observação de vídeos de culinária e gastronomia<sup>14</sup> nos sites selecionados revelou uma tônica inclinação na web em se reproduzir padrões televisuais do programa de receitas, em alusão ao modelo já estabelecido pela TV, mesmo com a ocorrência de serialidade (ou organização em episódios). Percebe-se, sobretudo, que tais vídeos, mesmo se apresentando em suportes diversos – e cronologicamente posteriores, principalmente – da TV convencional, são marcados pela insistência no empréstimo de uma narrativa que funciona *na* TV. Nesse sentido, pode-se dizer que características presentes na produção de vídeos especificamente para a web indicam a forte influência de uma cultura televisual no ambiente digital da internet.

Ao incorporar elementos televisuais, vídeos de receitas concebidos para a internet vêm apresentando, entre as propriedades bastante similares às de produções que antecedem o meio, fundamentalmente uma herança de ordem técnica e de formato. Tecnicamente, dada a forma como são abordados planos, enquadramentos, movimentos de câmera, entre outros atributos e efeitos audiovisuais, de modo geral, grande número de vídeos respondem à estrutura predominante no modelo vigente da televisão. Quanto ao formato, ainda que a concepção de *programa*, como objeto cultural, esteja em princípio relacionada à configuração própria de mídias como o rádio e a TV, o apelo a essa estrutura no ambiente da web suscita analogias com o que se entende como *item* na composição de *fluxo* televisual (WILLIAMS, 2003, p. 77-120): considerar que esses produtos se comportam como *itens* na web reforça o atual comportamento diante da internet como mídia.

A criação de *canais* no ambiente da internet é aspecto bastante curioso na sua relação instituída com as mídias. Mas tal associação não deve incorrer na percepção de sites, por exemplo, enquanto (outras) *emissoras*: a diferença fundamental entre *canais* da televisão e de sites de compartilhamento de vídeos é que nesses últimos, pela característica do sistema, ocorre mais uma proposição de agrupamento, de coleção, que uma seleção integrada a uma estrutura predominante – ou à ordem

---

13 Optou-se por observar dois sites de divulgação e compartilhamento de vídeos populares atualmente: YouTube e Vimeo, com a busca pelas palavras-chave *receita*, *culinária* e *gastronomia*.

14 Quando usados como mecanismos de busca, os dois termos dirigem a vídeos de receitas. Não são exploradas possíveis distinções ou semelhanças entre nomenclaturas neste artigo.

própria do *fluxo*, no caso da TV. O que não se pode negar é que a denominação *canal* para uma divisão temática ou de conteúdo decorre de mecanismos de assimilação, logo deriva do preparo cultural que delinea a experiência com a web. Ao considerarmos a constituição de *canais*, estamos realizando um empréstimo de terminologia, e não de estrutura, da TV para a internet.

Nesse aspecto, pode-se constatar, em *canais* nos sites pesquisados, que a internet é bastante empregada como suporte digital dos mesmos vídeos de programas produzidos para televisão (em geral uma captação do internauta, editada e compartilhada). É comum a criação de canais pelo internauta ora para abrigar vídeos por ele coletados (avulsos ou em outros canais, por vezes no próprio *site*), ora para propor vídeos por ele produzidos (o que não o impede de realizar as duas opções). *Canais oficiais* (*canais* na web de programas de culinária originalmente produzidos para a TV, ou *canais* de seus apresentadores) comumente trazem para internet uma versão reduzida ou adaptada desses programas na TV. Como exemplo de ações com essa característica, pode-se citar os *canais* de Nigella Lawson nos sites Vimeo<sup>15</sup> e YouTube<sup>16</sup> que apresentam vídeos de caráter promocional e com frações editadas do material que constitui o programa de TV *Nigelíssima*, incluindo captações de *making of* (mas nunca um episódio na íntegra).

Ainda é possível verificar um ponto importante, e que se destaca das atividades mais comuns nesses sites de compartilhamento de vídeos: a criação de programas específicos para *canais* da web. O *canal Foodtube*, de Jamie Oliver para o site YouTube<sup>17</sup> é bom exemplo: o material lançado exclusivamente para esse canal da web é constituído de episódios estrelados pelo próprio Jamie Oliver, além de vídeos apresentados por outros cozinheiros (*famosos* ou não), *restaurateurs* e outros que poderiam ser considerados *webchefs*<sup>18</sup>. Aqui, não apenas há um aproveitamento da já existente fama do apresentador e do sucesso de seus programas na TV, como também é nítida a intenção de um arranjo tipicamente televisual. Em essência, tais vídeos poderiam ser episódios de um programa de televisão, *veiculados* na internet.

Um dos aspectos mais relevantes na ressonância do programa de receitas da TV em vídeos na web diz respeito à presença do apresentador, ou do *chef-celebridade*. Ainda que nos vídeos da web convivam em paralelo celebridades

---

15 Disponível em: <https://vimeo.com/channels/nigella>. Acesso em: 06 mai. 2014.

16 Disponível em: [http://www.youtube.com/channel/UC7jM43otyf2\\_Ye\\_DBrQYKfg](http://www.youtube.com/channel/UC7jM43otyf2_Ye_DBrQYKfg). Acesso em: 06 mai. 2014.

17 Disponível em: <http://www.youtube.com/user/JamieOliver>. Acesso em: 06 mai. 2014.

18 O termo, em alusão ao conceito de *chef-celebridade* esboçado anteriormente, é proposto no entendimento de que seria um novo empréstimo de nomenclatura do universo televisual para a web, ao conformar características similares.

e anônimos, a atuação desses últimos indica uma tentativa de simular o desempenho de apresentadores conhecidos da TV, mesmo em tentar tornar-se uma versão sua na web. E, apesar da diferença que reside na raiz da forma comunicacional, já há indícios de que alguns desses *webchefs* estejam ficando conhecidos no ambiente da internet.

A figura do apresentador em programas de culinária e gastronomia na TV nos remete à importância da oralidade e de sua pertinência no ambiente midiático: “[é] a voz funcionando em conjunto com as imagens que ativa os diversos lugares de possibilidade de diálogo da televisão com o público” (BARBOSA, 2007, p. 6). Na web, contudo, mesmo que tenhamos bastante presente a tentativa de acomodação da figura de um apresentador, ao que parece, outra forma de sua abordagem da receita vem se desenvolvendo. Em algumas produções recentes, como é o caso da série *The Miam Factory*<sup>19</sup>, a voz já não parece ser necessária, e da mesma maneira o rosto que apresenta a receita (Figuras 4 e 5): o apresentador na web, além de aparentemente não precisar mais ter uma voz, quando tem um rosto, está por vezes desfocado – enquadramentos com apenas as mãos, ou ainda sem evidência visual de *alguém* que executa a receita têm se mostrado cada vez mais comuns em vídeos de receitas culinárias na web. Se a internet não pressupõe exatamente relação com um público (é uma interação direta), o rosto e em especial essa abordagem da oralidade na web podem não ter a mesma validade que na televisão, o que parece se traduzir no aumento do número de vídeos de receitas produzidos para a web que exploram outras expressões de imagem e som como alternativas para a presença do apresentador (ou narrador), e da oralidade.



Figuras 4 e 5 – Ausência do rosto e distorção do foco do apresentador na série *The Miam Factory*. Fonte: imagens capturadas na rede.<sup>20</sup>

19 Disponível em: <http://www.youtube.com/user/TheMiamFactory>. Acesso em: 07 abr. 2014.

20 Disponíveis em: <http://www.youtube.com/user/TheMiamFactory>. Acesso em: 07 abr. 2014.

### **Modelo televisual ou um vir a ser<sup>21</sup> das narrativas na web?**

Embora o padrão televisual ainda pareça prevalecer na web ao se observar quantitativamente vídeos produzidos especialmente para essa forma de transmissão, os diferentes aspectos que vêm se destacando no material disponibilizado mais recentemente apontam para novos *modos* do vídeo na web. Animação, efeitos sonoros e visuais, gráficos e de montagem, ganharam espaço e se apresentam como tendência em vídeos de receitas produzidos para compartilhamento. Se no programa de receitas na TV essa forma de composição se restringia a vinhetas e aberturas de programas, os efeitos audiovisuais agora migram para o conteúdo do vídeo na web, diferenciando-o esteticamente do formato televisual que o antecede. Em decorrência dessa característica, é evidente a íntima relação que alguns vídeos parecem estabelecer com o apelo estético presente em videoclipes musicais e mesmo com a publicidade e, ainda que obedecendo à lógica intrínseca do modelo (com as etapas descritas anteriormente) da receita como ocorre na TV, essas produções começam a apresentar composições de caráter mais poético que informativo ou didático, com uma forma aparentemente mais voltada às estéticas da cozinha (ou mesmo do vídeo), dadas pelo conteúdo da *receita*. É possível encontrar evidências de um arranjo eminentemente estético nos vídeos produzidos e compartilhados pelo *chef* Christopher Andrew Cooke<sup>22</sup>, ou ainda pela internauta Sónia Garcia<sup>23</sup>, ambos no *site* Vimeo.

Essa abordagem contemporânea com o vídeo de receita parece responder à forma descentralizada de produção e transmissão: a acessibilidade a recursos diversos e a possibilidade de compartilhamento na web abriram espaço para um período de contato e experimentação com tecnologias digitais que, com o passar do tempo, vêm moldando novas performances com esses objetos culturais. As variações de composição que começam a caracterizar o vídeo de receita produzido para a internet indicam, portanto, uma alteração não apenas na estrutura interna dessas produções. As sutis diferenças que percebemos surgir nesses vídeos sugerem mudanças de comportamento diante de materialidades tecnológicas.

Levando em conta a noção de preparo cultural, se considerarmos que o desempenho em relação aos objetos culturais é inerente à sua própria (re)definição, pode-se dizer que estamos vivendo um momento distinto da experimentação que vinha marcando nossa relação com as tecnologias digitais. A gama de recursos

---

21 Termo proposto por Marquioni e Barbosa (2013) originalmente para tratar das perspectivas da TV Digital interativa em relação à TV convencional e outros meios midiáticos. Para os autores, o "vir a ser dos meios de comunicação é, antes de tudo, um *vir a ser* das práticas culturais do público" (Marquioni e Barbosa, 2013, p. 65, grifos nossos).

22 Disponíveis em: <https://vimeo.com/caferacersjapan/videos>. Acesso em: 05 nov. 2014.

23 Disponíveis em: <https://vimeo.com/user21853962/videos>. Acesso em: 07 abr. 2014.

audiovisuais, incrementada por avanços tecnológicos e explorada continuamente, e as mudanças na forma e na relação com o vídeo de receita, podem estar constituindo um formato narrativo do digital na web. Nesse sentido, ainda que seja uma suposição a partir de uma tendência observada em produções mais recentes, é na promoção de novas relações entre o verbal e o não-verbal que pode residir uma narrativa tipicamente digital.

A relação com a internet não difere de outras práticas culturais. Assim como o comportamento com a televisão pressupõe fases de desenvolvimento (WILLIAMS, 2003, p. 23) – ou seja, não se vê (a) TV hoje da mesma maneira que quando surgiu, bem como se vive um processo de novos usos da TV na era digital – o mesmo se dá com as formas de produção de vídeo e com a internet<sup>24</sup>. E, da mesma maneira que ocorreu com o rádio e a TV, podemos estar, neste momento, experimentando avanços em vídeos produzidos para a web. Na internet, assim como ocorre com a televisão, pode-se dizer que “o contínuo temporal instaurado por sua narrativa está na dependência direta das possibilidades oferecidas pela tecnologia” (BARBOSA, 2007, p. 5).

A conjugação de modelos textuais com novos *modos de ver* evidencia a importância de objetos culturais anteriores na relação com materialidades tecnológicas mais recentes. A permanência de modelos televisuais em outros suportes e as transformações que começam a sugerir uma linguagem específica da web (e sua possível alusão em outros meios) confirmam a coexistência dos *modos* e dos *meios*, marcando a espontaneidade das apropriações em práticas culturais. É com essas percepções do vídeo de receita produzido para a internet em relação ao modelo televisual que se faz aqui empréstimo da expressão *vir a ser*, proposta por Marquioni e Barbosa (2013, p. 65): sob a ótica da cultura torna-se possível pensar em uma nova perspectiva das formas do vídeo, um *vir a ser* das narrativas na web como expressão da contemporaneidade. E, culturalmente, esse *vir a ser* é refletido na relação com o texto de receita e da forma como ele é apresentado, por sucessivas gerações tecnológicas.

---

24 Não esqueçamos que, como a TV, o computador (suporte da internet por excelência) também passou pela fase do tubo e hoje se constitui como uma tela plana, de moldura quase invisível e, da mesma forma, foi da visualidade em preto-e-branco para o colorido. A diferença de rumos tomados pela forma, na contemporaneidade, parece ser no tamanho. A TV, de um modo geral, cresce em sua dimensão. Nos anos 1950, o tamanho médio de um visor não ultrapassava 14 polegadas, enquanto que hoje a procura no varejo para aparelhos de TV parece apontar para uma escala proporcionalmente mais avantajada (na arquitetura, fala-se em *home theater*, não mais em sala de estar). Quanto ao computador, que antes ocupava salas inteiras, teve que reduzir substantivamente em tamanho para chegar ao ambiente doméstico. Do *kit* básico do PC doméstico em meados dos anos 1990, composto por um gabinete, um monitor, um teclado e um mouse (se considerarmos a inclusão da internet, acrescente-se uma linha telefônica e um modem), passamos ao limite de um único aparato, portátil, em que é possível processar informação, visualizar, selecionar, digitar e comunicar (falar, ouvir, enviar mensagens), além de funções como captação e edição de imagens, que antes pertenciam a *produtores oficiais*. Não obstante, muitos modelos de *smartphone* hoje vêm com a função TV.



## Referências

- AUMONT, J. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2010.
- BARBOSA, M. "Televisão, narrativas e restos do passado". *Revista E-Compós*, v.8, abr. 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/138/139>. Acesso em: 26 mai. 2014.
- BENTA, D. *Comer bem: 1001 receitas de bons pratos*. 75ª. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003.
- COLLINS, K. *Watching what we eat*. The evolution of television cooking shows. New York: Continuum, 2009.
- KERCKHOVE, D. *A pele da cultura*. Investigando a nova realidade eletrônica. São Paulo: Annablume, 2009.
- KNOX on-camera recipes. *A completely new guide to gel-cookery*. New York: Knox Gelatine Co., 1963.
- MACHADO, A. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MARQUIONI, C. E. *TV digital interativa brasileira: redefinições culturais e interações midiáticas em tempos de migração tecnológica (e-book)*. Curitiba: UTP, 2013.
- MARQUIONI, C. E.; BARBOSA, M. "TV digital: estruturas de sentimento na televisão do vir a ser". *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, ano 10, v. 10, n. 27, abr. 2013, p. 57-74. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/410>. Acesso em: 23 jun. 2014.
- WILLIAMS, R. "Culture is ordinary". In: *Resources of hope: culture, democracy, socialism*. London: Verso, 1989, p. 3-18.
- WILLIAMS, R. *Television: technology and cultural form (e-book)*. London: Routledge, [1974] 2003.
- WOLTON, D. *Internet, e depois? Uma teoria crítica das novas mídias*. Porto Alegre: Sulina, 2012.



## **Linguagem e ideologia no jornalismo de revistas: os discursos de *Veja* sobre as crises de 1999 e 2015**

## **Language and ideology in magazine journalism: the discourses of *Veja* on the 1999 and 2015 crisis**

*Mayara Luma Assmar Correia Maia Lobato*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP). Mestre em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero (2012). Jornalista graduada pela Universidade da Amazônia (2009). Professora dos cursos de Comunicação Social do Centro Universitário FIAM-FAAM (São Paulo). E-mail: [mayaraluma@gmail.com](mailto:mayaraluma@gmail.com).

**Resumo**

Este artigo propõe uma análise dos discursos construídos pela revista *Veja* sobre as crises econômicas enfrentadas pelo Brasil. Para isso, foram selecionadas duas edições: de janeiro de 1999, início do segundo mandato de Fernando Henrique Cardoso, e de março de 2015, primeiro ano da presidente Dilma Rousseff, também reeleita. Como aporte teórico são utilizados autores vinculados aos estudos da linguagem, como Charaudeau, Bakhtin, Baccega, Lippmann e Lonardoni. Ao final, constatou-se que as estratégias discursivas adotadas descortinam os matizes ideológicos da publicação, estabelecidos por meio de um complexo contrato de comunicação com o leitor.

**Palavras-chave**

Comunicação, discurso, ideologia, revista *Veja*, jornalismo.

**Abstract**

This article proposes an analysis of the discourses constructed by *Veja* magazine on the economic crisis faced by Brazil. Two issues were selected for this study: from January 1999, the beginning of the second term of president Fernando Henrique Cardoso, and March 2015, the first year of president Dilma Rousseff, who was also re-elected. As a theoretical framework, we use authors connected to studies of language, such as Charaudeau, Bakhtin, Baccega, Lippmann and Lonardoni. The analysis shows that the adopted discursive strategies unveil the ideological nuances of the magazine, established through a complex contract of communication with the audience.

**Keywords**

Communication, discourse, ideology, *Veja* magazine, journalism.

Nossos hábitos de consumo podem dizer muito sobre nós mesmos. Uma observação atenta dos produtos que uma pessoa usa e expõe aos outros pode dar interessantes pistas sobre quem é aquele sujeito. Do mesmo modo, a escolha do consumidor/leitor por essa e não por aquela revista revela a sintonia encontrada – ou não – entre a linha editorial da publicação e seus valores, visões de mundo e preferências. O direcionamento ideológico de uma publicação determina a maneira como os temas serão explorados, o espaço que será dado aos assuntos, as editoriais em que serão noticiados e, sobretudo, os modos de agenciamento de seus leitores.

Por vezes confundida com a noção de objetividade, a ideia da transparência da linguagem jornalística, que se pregou por tanto tempo, muitas vezes pelos próprios jornalistas e pelos veículos em que atuavam, é infundada por vários aspectos. Entre eles está a linguagem, sistema do qual este campo obviamente se vale para construir suas notícias – e que o submete a regras próprias. Conforme apontam vários autores, como Baccega (1998; 2007), Bakhtin (1988) e Orlandi (2003), a linguagem não é neutra. Pelo contrário, é uma construção social permeada de ideologia, como as palavras, cujo sentido é sempre ideológico, não estando ligado à sua literalidade, e os discursos circulantes, que revelam relações de poder e juízos de valor – ideias que exploraremos ao longo deste trabalho.

Partindo da relação entre linguagem e ideologia, a proposta deste artigo é analisar os discursos da revista *Veja*, com foco em duas edições – a primeira de janeiro de 1999 e a segunda de março de 2015. Na primeira, o tema central é a crise econômica; já a segunda explora o tema com destaque, no entanto, colocando-o como parte de uma crise política e de credibilidade do governo. Nossa ideia é examinar de que forma a revista construiu discursos sobre algumas das crises mais recentes enfrentadas pela economia brasileira.

### **Linguagem, ideologia e discurso: explorando conceitos**

Diariamente, um sem-fim de acontecimentos toma forma mundo afora, mas só conseguimos ter acesso a uma pequena parcela deles, seja por nossas vivências pessoais, seja pelas experiências proporcionadas pela mídia. Os meios de comunicação funcionam como facilitadores de acesso aos acontecimentos, apresentando fatos considerados relevantes para aquela sociedade e gerando enquadramentos para o mundo, ajudando, de certa a forma, a organizá-lo. Na sociedade da informação, essa função ganha ainda mais importância, embora, sabemos, não seja uma atividade neutra.

Para explicar as divergências entre os mais diferentes relatos que encontramos sobre os acontecimentos que nos circundam, Lippmann (1996) se vale da noção de estereótipo – imprescindível para a análise de textos midiáticos.

Produzir imagens específicas a partir de prévias leituras sobre o mundo é uma atitude normal, já que, como o autor aponta, só temos acesso a uma pequena parte do mundo por meio de nossas experiências – o que demanda o reconhecimento por meio dos relatos de outrem:

Nossas opiniões abarcam inevitavelmente um espaço maior, um lapso de tempo mais longo e um número maior de coisas do que as que podemos observar diretamente. É preciso, portanto, que se formem do que os outros relataram e do que somos capazes de imaginar (LIPPMANN, 1996, p. 149).

Como é impossível “ver todas as coisas frescamente e com detalhes”, os estereótipos proporcionam-nos “tipos e generalidades” (LIPPMANN, 1996, p. 155). Eles são passados de forma natural pelas instituições que nos socializam, como a família, a escola, a igreja, os amigos e também a mídia. Com isso, “o processo de estereotipia se apodera da nossa vida mental, (...) os padrões correntes interceptam as informações no trajeto rumo à consciência”, como explica Bosi (2003, p. 115-116), e passam a afetar a maneira como vemos o ambiente exterior, já que “na maior parte das vezes, não vemos primeiro para depois definir, mas primeiro definimos para depois vermos” (LIPPMANN, 1996, p. 151).

Os estereótipos que nos são passados ao longo da vida não são construídos ao acaso, muito pelo contrário. Segundo Bakhtin (1988, p. 128), “a fórmula estereotipada adapta-se, em qualquer lugar, ao canal de interação social que lhe é reservado, refletindo ideologicamente o tipo, a estrutura, os objetivos e a composição social do grupo”. Por isso, ao absorver estereótipos, estamos incorporando importantes elementos sociais, históricos e culturais dos grupos dos quais fazemos parte.

A construção de estereótipos só é possível por meio da linguagem, elemento essencial para a constituição do sujeito e da comunidade simbólica, bem como para o trabalho de apreensão da realidade. Vários autores discutem esta ideia, como Baccega (1998; 2007) e Bakhtin (1988). Para a primeira, a fala é uma “manifestação concreta da língua, [...] constituindo-se como base do pensamento conceitual”. Para esta autora, ainda, o homem só se constitui na interação social que se dá pela linguagem:

Essa interação vai dar-se através da linguagem, sobretudo a verbal; através do aparelho conceptual que ele recebe pelo processo social da educação; através do sistema de valores no qual ele se banha e que é fortemente marcado pela classe social e/ou pelo nível socioeconômico a que pertence (BACCEGA, 2007, p. 11).

Como se observa a partir das assertivas aqui apresentadas, a linguagem está inserida dentro de contextos sócio-históricos e acaba conduzindo a maneira como entendemos o mundo e nos colocamos nele, confirmando que “não é a atividade mental que organiza a expressão, mas, ao contrário, é a expressão que organiza a atividade mental, que a modela e determina sua orientação” (BAKHTIN, 1988, p. 114). A linguagem, portanto, acaba funcionando como um instrumento de interpelação ideológica e de determinação do enunciado, em especial a partir da palavra, unidade mínima da comunicação, obviamente, essencial para o estabelecimento de uma língua.

Para Bakhtin (1988), a palavra só adquire significado dentro do campo em que está inserida. Por comportar ideologia, ela se torna, portanto, um signo linguístico, que “vê-se marcado pelo horizonte social de uma época de um grupo social determinado” (BAKHTIN, 1988, p. 43):

(...) a palavra não é somente o signo mais puro, mais indicativo; é também um signo neutro. Cada um dos demais sistemas de signos é específico de algum campo particular da criação ideológica. Cada domínio possui seu próprio material ideológico e formula signos e símbolos que lhe são específicos e que não são aplicáveis a outros domínios. O signo, então, é criado por uma função ideológica precisa e permanente inseparável dela. A palavra, ao contrário, é neutra em relação a qualquer função ideológica específica. Pode preencher qualquer espécie de função ideológica: estética, científica, moral, religiosa (BAKHTIN, 1988, p. 35).

Baccega (2007) explica essa mesma ideia de Bakhtin de uma maneira simples, porém bastante interessante, ao comparar as palavras e o discurso com músicas e salões de baile, respectivamente. Para ela, as palavras “dançam conforme a música”, tocada no salão de baile onde estão. O salão é o discurso e é aí que elas cristalizam momentaneamente uma de suas máscaras”. A autora continua: “as palavras têm vida. Vestem-se de significados. Mascaram-se. Contagiam-se com as outras palavras próximas” (BACCEGA, 2007, p. 6). Ou seja, a palavra só assume significado dentro de um discurso e da teia de sentidos que nele é tecida.

O discurso, por sua vez, é construído socialmente, e as palavras que o compõem não são escolhidas ao acaso. Pelo contrário, ele representa a combinação da palavra com as situações de interação, as condições materiais de sua existência e os lugares ou posições de onde os indivíduos falam. Em resumo, é uma combinação daquilo que é dito com um ambiente ou situação de comunicação: “a situação e os participantes mais imediatos determinam a

forma e estilo ocasionais da comunicação” (BAKHTIN, 1988, p. 116). Com isso, os discursos são fortemente marcados pelos grupos sociais que dele fazem uso e pelas condições sócio-históricas de sua produção. Portanto, acabam revelando sistemas de valores e relações de poder.

O discurso é sempre ideológico e a todo momento tenta convencer alguém de algo. Por isso, são muitos os sujeitos e organizações que tentam controlá-lo. Essa tensão em torno de quem vai “mandar” nos sentidos das palavras, amplamente examinada nos estudos sobre o discurso, não é à toa. Como se viu mais acima, o homem só se constitui a partir da interação social proporcionada pela linguagem. Nesse sentido, os discursos circulantes (CHARAUDEAU, 2007) assumem papel importante na constituição da consciência dos sujeitos e na maneira como eles interpretarão o mundo à sua volta: “a consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social” (BAKHTIN, 1988, p. 32). A partir dessas ideias, é possível entender que não haveria consciência individual, apenas social.

Embora o discurso tenha influência significativa na constituição das consciências, não é possível pensar que o sujeito é passivo diante do processo de apreensão dos valores, de modos de ver si mesmo e os outros. O que acontece é uma reelaboração da consciência social: as ideias apreendidas do ambiente externo são combinadas, ratificadas, retificadas e podem até levar à recriação de valores sociais. Portanto, não há como reduzir a importância da atividade mental:

(...) consideramos que aprender a falar significa não apenas aprender a utilizar palavras que a sociedade nos entrega prontas, mas (deveria significar também) aprender a produzi-las. E aprender a produzi-las significa ter uma visão crítica da realidade em que se está inserido e, desse modo, participar do movimento rumo à construção de novas variáveis históricas (BACCEGA, 2007, p. 44).

### **Os discursos nas – e das - mídias**

Embora exista, como tratávamos mais acima, uma tensão constante para controlar os discursos que circulam em uma sociedade, o mais comum é que esse poder se concentre na classe dominante, que se apropria da linguagem para cristalizar seus valores, ideologias e visões de mundo. Para conseguir isso, a classe em questão costuma valer-se também da mídia que, conforme afirma Lonardoni (2006, p. 113), “de instigadora e veiculadora de verdades passou a reforçar os sistemas econômicos e políticos a que se atrelou”. Esse aspecto adquire especial importância na análise aqui proposta, pois a “mídia, dados os mecanismos que a sustentam e reforçam sua presença e sua atuação no dia-a-dia das pessoas, já



impregnou todos os poros e todas as células da linguagem como atividade social” (LONARDONI, 2006, p. 114).

Trabalhando as ideias de Ignácio Ramonet, editor do *Le Monde Diplomatique*, Lonardoni concorda que hoje os dois principais poderes são o econômico e o midiático, que estabeleceram uma relação bastante sólida. Quanto ao poder político, só viria em terceiro lugar (LONARDONI, 2006, p. 114). Sem dúvidas, ponderando tal ideia, notamos que a mídia desempenha na atualidade um importante papel, pois contribui para a formação e socialização de uma parcela significativa da população, que costuma acreditar, também, no viés informativo e pretensamente neutro dos discursos produzidos nos meios de comunicação. Para a autora:

(...) apesar de os veículos midiáticos serem responsáveis pela transmissão de fatos e eventos da sociedade a uma gama enorme da população, esses mesmos veículos, além de informar, acabam “formando” uma certa opinião do público a respeito dos fatos e eventos que veiculam. Isto, tendo em vista que, ao descrever, selecionar, organizar e editar os fatos a serem transmitidos, e ao definir a maneira como esses fatos são levados a público, muito da visão de mundo, dos interesses e da ideologia da instituição são permeados no discurso dito informativo (LONARDONI, 2006. p. 127).

Os discursos que tomam forma na imprensa – e isso é especialmente trabalhado nas teorias do jornalismo – estão sujeitos às mais diversas influências, “são construídos com base no contexto social e histórico de seus enunciadores, e por isso trazem toda a carga conceitual e ideológica de quem os produz”. A isso somam-se ainda “os aspectos ideológicos relativos a quem essa instituição está servindo” (LONARDONI, 2006, p. 127). Esses fatores refletem-se na imprensa das mais diferentes formas: pelos sujeitos a quem se escolhe dar voz em cada matéria, pelas palavras que se escolhe usar, pelo destaque dado a cada assunto, as imagens que ilustram a notícia etc.:

Assim, não podemos crer na existência de objetividade e imparcialidade nos veículos midiáticos. De modo semelhante, não podemos nos prender ao discurso de um veículo apenas, pois só com um conjunto de discursos sobre um mesmo fato poderemos perder a ingenuidade diante dos textos midiáticos (LONARDONI, 2006, p. 127).

Todos esses aspectos confirmam a ideia de Bakhtin (1988, p. 40) de que “as palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos” e assumem seus

sentidos dentro de discursos que acabam, por isso, não apenas refletindo, mas também refratando a realidade, já que a simples reprodução nunca é possível. Como afirma Baccega (2007, p. 22): “é da natureza da palavra, ao mesmo tempo em que reflete, refratar, desviar – pouco ou muito – o ‘sentido’ da realidade”. A mesma ideia é trabalhada por Charaudeau (2007):

Se são um espelho, as mídias não são mais do que um espelho deformante, ou mais ainda, são vários espelhos deformantes ao mesmo tempo, daqueles que se encontram nos parques de diversões e que, mesmo deformando, mostram, cada um à sua maneira, um fragmento amplificado, simplificado, estereotipado do mundo (CHARAUDEAU, 2007, p. 20).

Assim, enxergamos a atividade midiática como um sistema de produção e reprodução da atividade discursiva e da consequente transmissão de valores, visões de mundo, estereótipos e conteúdos ideológicos que domesticam a realidade visível e derivam de seus sujeitos interlocutores. O foco de nossa análise subsequente está na revista *Veja*, em duas edições que exploram, com destaque, os problemas econômicos enfrentados pelo Brasil nos últimos anos. Examinar-se-á a maneira como a revista noticiou o comportamento de Fernando Henrique Cardoso e Dilma Rousseff diante dos problemas financeiros do país.

### **Os discursos de *Veja* sobre as crises de 1999 e 2015**

A escolha do objeto de estudo deste trabalho não foi feita de forma aleatória. Além das questões ideológicas que buscaremos desvendar ao longo das próximas páginas, alguns importantes números envolvem a revista *Veja* – que mantém, já há algum tempo, o posto de uma das mais importantes publicações informativas do mundo. Semanalmente, a revista passa de um milhão de exemplares e chega a atingir 12 milhões de pessoas em todas as suas plataformas – além da versão impressa, a publicação conta com versão digital, o portal *Veja.com*, o aplicativo para celular *Veja Notícias* e mantém uma das trinta contas mais populares do Twitter.

A história de *Veja* começa em 1968, quando foi lançada pela editora Abril, tendo o jornalista Mino Carta à frente, como diretor de redação. Os primeiros anos foram difíceis, pois o brasileiro estava acostumado a revistas ilustradas ou a publicações centradas em temáticas específicas, como economia e política, e não a revistas informativas, como *Veja*, que se inspirava na norte-americana *Time* (LIMA, 2014, p. 138-139). Nos primeiros anos, a revista acumulou dívidas e, para saná-las, a família Civita, à frente da Abril, decidiu tentar um empréstimo com a

Caixa Econômica Federal, em 1975. A partir deste momento, a história de *Veja* e sua postura política-ideológica começaram a mudar.

Com Mino Carta no comando, nos primeiros anos, *Veja* foi uma revista questionadora e de oposição à ditadura militar. No entanto, para conseguir o empréstimo citado acima, o governo ditatorial exigiu a saída do diretor de redação, que primeiro foi obrigado a tirar férias e, depois de desentendimentos com os Civita, acabou deixando a editora. Essa história é contada pelo próprio Mino Carta em algumas entrevistas e faz parte, também, das memórias da professora e pesquisadora Maria Aparecida Baccega<sup>2</sup>. A partir de então, segundo a professora, a revista foi assumindo a postura ideológica que mantém até hoje, mais conservadora e ligada a partidos políticos de direita.

Naturalmente, os discursos de *Veja* não são – e jamais poderiam ser – transparentes, o que estimula nosso exercício de análise e de busca pelos sentidos aventados a respeito das diferentes crises econômicas e institucionais vividas pelo Brasil na história recente. Assim, buscamos examinar os discursos das mídias para além de sua materialidade – o texto final –, encontrando diferentes modos de dizer e sentidos a respeito dos fatos narrados. Como diz Eni Orlandi:

Os dizeres não são [...] apenas mensagens a serem decodificadas. São efeitos de sentido que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, deixando vestígios que o analista do discurso tem de apreender. [...] Esses sentidos têm a ver com o que é dito ali, mas também em outros lugares, assim como com o que não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi. Desse modo, as margens do dizer, do texto, também fazem parte dele (ORLANDI, 2003, p. 30).

Ao apresentar esses aspectos históricos ligados ao objeto de estudo, justifica-se, também, o motivo da escolha das duas edições. A primeira data de 20 de janeiro de 1999 e traz uma longa reportagem de capa, com 16 páginas, sobre a primeira grande crise enfrentada pelo Real, uma moeda ainda jovem naquele período, com Fernando Henrique Cardoso (PSDB) como presidente do País. Já na segunda, de 18 de março de 2015, a reportagem de capa aborda os problemas econômicos enfrentados pelo Brasil, comandado por Dilma Rousseff (PT), em meio a várias outras questões que compõem na revista um cenário crítico em termos políticos, econômicos e sociais.

---

<sup>2</sup> O caso foi lembrado por Baccega durante uma aula no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da ESPM, em São Paulo, em junho de 2015.

Entre as semelhanças das duas edições, aponta-se que ambas foram publicadas no período de início do segundo mandato de cada um dos dois presidentes. Em ambos casos, as edições contêm avaliações do período anterior e exibem previsões/expectativas sobre como serão os próximos quatro anos de governo. Constata-se ainda, em ambos, uma tentativa de diminuir o Brasil em termos econômicos, independentemente do partido político ou do presidente no poder. Observa-se uma manutenção da antiga noção de país de “terceiro mundo”, embora a revista não use o termo e prefira, inclusive, chamá-lo de “país emergente” na edição de 1999.

Como exemplo, podemos tomar na edição de 1999 os trechos em que o Brasil é comparado a países como Rússia, México e Tailândia, que apresentariam problemas semelhantes aos nacionais. Mesmo assim, para a revista, essas nações poderiam nos servir de exemplo, como no quadro da página 37 sobre as “lições de fora”. O mesmo se observa na mesma página, quando se diz que o Brasil não teve condições de perceber um buraco que já estava cavado há algum tempo e que o país acabou sendo apanhado “por um maremoto imponderável (...) amarrado numa âncora só” (ALCÂNTARA, 1999, p. 37).

Já na edição de 2015, não se usam os termos “economia” ou “país emergente” e as comparações não são feitas com um grupo específico de nações. O que se valoriza são os *rankings*, como os apresentados nas páginas 50 e 51, que tratam de crescimento do Produto Interno Bruto (PIB), inflação e taxa básica de juros. Com isso, o objetivo é mostrar, valendo-se de números, como o Brasil estaria mal colocado em diversos quesitos, quando comparado a outros países. Ainda na tentativa de desvalorizar o Brasil, a crise econômica mundial é diminuída, já que supostamente “ficou para trás há algum tempo e a grande maioria dos países está em franca recuperação” (GUANDALINI, 2015, p. 49).

Na sequência, uma comparação é feita com a Rússia, um dos países que também aparece como semelhante ao Brasil na edição de 1999: “entre as principais economias do planeta, apenas Rússia possui indicadores tão negativos quanto os brasileiros, em uma combinação venenosa de recessão, inflação nas alturas e juros nas estratosferas” (GUANDALINI, 2015, p. 49, grifos nossos).

Pelos próprios números apresentados, constata-se que a situação dos dois países na época da publicação não era a mesma. Por exemplo, a inflação na Rússia chegou a 15% no período analisado, enquanto a do Brasil não passou de 8%; a estimativa para o PIB em 2015 divulgada na edição – e revisada nos meses seguintes – era de que o do Brasil recuaria 0,7%, já o da Rússia, 3,5% (informações dos gráficos das páginas 50 e 51). A revista vale-se, assim, de discursos comparativos para conduzir a interpretação do leitor, comprovando o

que Baccega (2007, p. 32) afirma sobre a palavra, que sempre “procura persuadir, convencer (em maior ou menor grau)”, pois “é na língua que a ideologia se materializa” (ORLANDI, 2003, p. 38).

O que se observa é que o discurso de menosprezar economicamente o Brasil se repete de diferentes maneiras nas duas edições analisadas, embora exista um intervalo considerável de tempo entre elas. Pode-se, portanto, considerar que há um processo parafrástico em *Veja*, que varia apenas na forma de dizer uma mesma ideia já sedimentada. Sobre isso, Orlandi explica:

Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização (ORLANDI, 2003, p. 36).

Apresentadas algumas semelhanças entre as duas edições, passemos às diferenças. A primeira que chama atenção é a capa. Em 1994, ela é estampada com um barquinho, feito com uma nota de 1 real, que está prestes a ser engolido por um redemoinho, e o único texto é a frase: “manobra correta ou desastre à vista?”. Já a capa de 2015 é emblemática: traz uma caricatura da presidente Dilma Rousseff com os olhos vendados pela bandeira do Brasil. Pode-se interpretar que existe a intenção, na segunda edição, de culpabilizar a presidente da República por todos os problemas enfrentados pelo Brasil, inclusive o econômico. Diferentemente, a edição de 1994 não explora na capa a imagem do presidente e concentra-se nos aspectos econômicos.

Outra interpretação revela-se ao longo da leitura da matéria de capa: a insinuação de que a presidente governaria com os olhos vendados por fazer questão de não ver coisa alguma. Dilma Rousseff não se importaria, não daria o valor que a revista julga que deveria às manifestações populares, à dimensão da crise econômica ou à perda de aliados. Essa ideia é trabalhada com clareza no seguinte trecho:

No labirinto em que se encontra, a presidente parece paralisada, relatam aliados, vítima de sua teimosia, da falta de confiança mesmo em assessores mais próximos e da dificuldade em lidar com situações de crise. Mas, a depender do recado das ruas, manter os olhos fechados para a realidade não será mais uma opção para ela (BARROS; PEREIRA, 2015, p. 45).

No mesmo trecho, observamos fortes críticas à presidente. Como as crises política e econômica que o Brasil enfrenta são associadas pela revista diretamente a Dilma, esta acaba por ser o assunto central da edição, em trechos como o seguinte: “Seria improvável ouvir uma autocrítica presidencial, em que, sinceramente, apontasse os equívocos em série de seu primeiro mandato” (GUANDALINI, 2015, p. 49). Há uma crítica não só ao governo, mas à postura de Dilma, retratada como alguém arrogante. Observa-se tal construção de sentido no quadro entre as páginas 50 e 51, cujo título é “Sem autocrítica”.

Outro ponto que chama atenção são as comparações constantes com os anos anteriores à entrada de Dilma na presidência, chamados por *Veja* de “Pré-Dilma”, período compreendido até o fim de 2010, representando, portanto, o governo Lula, também do Partido dos Trabalhadores. São traçadas comparações com o governo atual, gerando mecanismos para atacá-lo a partir de referenciais passados. Alguns trechos contribuem de forma significativa para a construção desse discurso, como “o buraco na economia, na verdade, foi cavado pelo governo, laboriosamente, nos últimos cinco anos” (GUANDALINI, 2015, p. 49), “o país desperdiçou os anos de bonança” (GUANDALINI, 2015, p. 49) e “em termos técnicos, a renda brasileira havia crescido acima dos ganhos de produtividade, desequilíbrio aprofundado pelos gastos e incentivos do governo” (GUANDALINI, 2015, p. 52).

A edição de 1999 possui traços ideológicos igualmente bem marcados. Enquanto, na edição mais recente, a má gestão do PT é culpada pelos problemas enfrentados no Brasil, nessa edição o então presidente Fernando Henrique Cardoso sofre com questões que o Brasil enfrenta há tempos sem solução, como nos trechos: “se não enxugar seus déficits será um país inviável. O problema tem ramificações sociais e políticas graves cuja resolução desafia os governantes *há décadas*” (ALCÂNTARA, 1999, p. 33, grifos nossos) e “enquanto gastar mais do que arrecada, o Brasil será um país vulnerável seja qual for sua política cambial” (ALCÂNTARA, 1999, p. 34). A revista aponta claramente que o problema não está na política cambial de FHC, configurando-se, na verdade, como um problema histórico da economia brasileira.

Implantado cerca de cinco anos antes da edição analisada, o Plano Real enfrentava problemas pela primeira vez ao fim da década de 1990 e havia gerado um medo grande de que, com seu fracasso, o Brasil voltaria para o cenário das décadas de 1980 e início de 1990 – um “passado caótico de estagnação econômica, inflação crônica e nenhuma importância no cenário mundial”, nas palavras da própria revista (ALCÂNTARA, 1999, p. 35). O segundo mandato era, ainda, uma novidade para os brasileiros, já que a lei da reeleição tinha sido aprovada havia pouco tempo.

Nas duas edições, o Plano Real é apresentado como a salvação da economia brasileira, o que se observa, por exemplo, neste trecho que se refere aos governos do PT: “fechou os olhos para o aumento da inflação, promoveu uma farra de gastos públicos com benefícios e subsídios e solapou os fundamentos construídos, com muito esforço, desde a implantação do Real” (GUANDALINI, 2015, p. 49). Na edição de 1999, “o país, que sumiu do mapa econômico nos anos 80, reapareceu rapidamente como a grande aposta financeira da América Latina”. Apresenta-se desse modo a justificativa para a revista criticar quem critica o Plano Real. O seguinte trecho é emblemático:

Do empresário da Fiesp que sofre com os juros altos ao operário que a Ford demitiu, todos atualmente apontam a rigidez cambial e monetária dos últimos anos como a responsável por todo o padecimento do Brasil. Esquecem-se assim os ganhos do Plano Real. O país sofreu a doença da inflação alta durante pelo menos quatro décadas. Em 1994, ela chegou a 953%. Em 1998, foi quase nula. Distribui-se renda com isso. Segundo o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, Ipea, o fim da inflação colocou uma renda extra de 7 bilhões de reais ao ano no bolso dos mais pobres (ALCÂNTARA, 1999, p. 37).

Para a revista, o Real, implantado por FHC, foi importante para melhorar as condições de vida no Brasil e beneficiar, principalmente, os mais pobres. O tom difere da edição de 2015, na qual o Brasil é apresentado como “artificialmente mais rico. O poder de compra do país havia subido graças à valorização dos produtos exportados e também por causa dos incentivos ao consumo dados pelo governo” (GUANDALINI, 2015, p. 52). Esses fragmentos demonstram que as escolhas das palavras e dos recursos textuais por *Veja* não são aleatórias. Conforme alerta Lonardoni:

[...] o produtor de um discurso, em especial o midiático, vale-se, além da construção dos enunciados, dos aspectos discursivos e ideológicos de que lança mão e dos mecanismos disponíveis na língua, na sintaxe, na diagramação dos textos etc., para construir discursos ideologicamente marcados. Nesse sentido, nenhuma escolha é meramente casual (LONARDONI, 2006, p. 120).

A forma como a revista apresenta a figura dos dois presidentes nas edições analisadas também merece destaque. Na edição de 1999, chama atenção a matéria cujo título é “Ele está abatido”. Já em 2015, o destaque fica para o texto intitulado “E o governo mal começou...”. Na primeira edição, é feito um paralelo



entre Fernando Henrique e Juscelino Kubitschek, presidente entre 1956 e 1961, cujo governo foi marcado por um grande impulso à industrialização do país e ao crescimento econômico. Para a revista, JK, assim como Fernando Henrique, “era uma figura à vontade, sorridente, cordial e exuberante em todos os sentidos”.

Já Dilma é comparada a Fernando Collor de Mello, presidente que sofreu impeachment em 1992 depois de vários escândalos de corrupção. Ela é caracterizada como uma pessoa teimosa e que insiste nos mesmos erros, o que se observa no seguinte trecho: “[...] Lula receitou a Dilma o passo a passo desse ‘reset’ político-administrativo. *A presidente apenas ouviu*” (BARROS; PEREIRA, 2014, p. 44, grifos nossos). Além disso, a presidente é mostrada pela revista como indecisa, desconfiada de sua própria equipe – o que acaba por comprometer sua governabilidade – e até insegura:

Os acontecimentos do dia 15 terão importância decisiva para os rumos políticos do Brasil. A partir do recado das ruas, governo e oposição acertarão suas posições e escolherão as armas com que vão lutar. Dilma Rousseff hesita em escolher as suas. No labirinto em que se encontra, a presidente parece paralisada, relatam aliados, vítima de sua teimosia, da falta de confiança mesmo em assessores mais próximos e da dificuldade em lidar com situações de crise (BARROS; PEREIRA, 2015, p. 45).

### Considerações finais

Ao longo deste percurso, verificamos que um mesmo assunto, neste caso a crise econômica e política, foi trabalhado de maneiras distintas por *Veja*. Confirmamos, assim, nossa hipótese inicial: embora a publicação se inscreva em um discurso de transparência, construído e partilhado pelo campo do jornalismo ao longo da História, suas narrativas são povoadas por uma série de dispositivos ideológicos que guiam o pacto de comunicação estabelecido com seus leitores, definindo seus modelos de agenciamento.

Entende-se que, por meio das estratégias discursivas adotadas, leitor e revista estabelecem uma espécie de contrato de via de mão dupla, como diria Patrick Charaudeau (2007), assumindo um determinado modo de enxergar, interpretar e se relacionar com o mundo – em nosso caso, com os fenômenos transcorrentes nos campos da economia e da política no Brasil. Na mesma linha, Lonardoní (2006, p. 121) reforça este aspecto ao afirmar que “a revista precisa jogar com o mandato do leitor que recebeu de seu público”, inserindo-o em um universo discursivo condizente com os elementos desse pacto. Fazemos menção, pois, às palavras da mesma autora, também sobre *Veja*:

[...] os leitores de *Veja* sabem do posicionamento político-ideológico da revista e querem saber sua opinião. [...] O leitor conhece o discurso da revista e os efeitos de sentido por ele produzidos nos destinatários e busca exatamente isso nas edições semanais (LONARDONI, 2006, p. 121).

Conforme falamos ao início deste texto, o ato de consumir material de determinados veículos de comunicação evidencia uma relação de consumo, interlocução ideológica e permanente busca por identificação. Nessa relação de mão dupla entre a imprensa e seus leitores, *Veja* representa um caso de destaque, emblemático, no mercado de revistas brasileiro: alimenta, de forma contínua, os debates da esfera pública do País e lidera em seu segmento. Nosso objetivo, neste texto, foi descortinar tal relação a partir dos recursos discursivos e dos matizes ideológicos transmitidos em suas reportagens sobre a crise – tema que permanece em voga em 2015 e que continuará evocando novos tratamentos e, subsequentemente, novos olhares a partir dos discursos da publicação.

## Referências

- ALCÂNTARA, E. "O Brasil piscou". Revista *Veja*, ed. 1581, ano 32, nº 3, janeiro de 1999.
- BACCEGA, M. A. *Palavra e discurso: história e literatura*. São Paulo: Ática, 2007.
- BACCEGA, M. A. "O estereótipo e as diversidades". *Revista Comunicação & Educação*. São Paulo. n. 13, set.-dez. 1998.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARROS, M.; PEREIRA, D. "E o governo mal começou...". Revista *Veja*, ed. 2417, ano 48, n. 11, março de 2015.
- BOSI, E. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2007.
- FILHO, E. "Ele está abatido". Revista *Veja*, ed. 1581, ano 32, n. 3, janeiro de 1999.
- LIMA, S. L. L. *Comunicação e época*. São Paulo: Plêiade, 2014.
- LIPPMANN, W. "Estereótipos". In: STEINBERG, C. (org.). *Meios de Comunicação de Massa*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- LONARDONI, M. "O discurso da ascensão, auge e queda de Antonio Palocci, na ótica das capas de *Veja*". In: NAVARRO, P. (org.). *Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos*. São Carlos: Claraluz, 2006.
- ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 5ª ed. Campinas: Pontes, 2003.
- SCHAFF, A. "Linguagem, conhecimento e cultura". In: *Linguagem e conhecimento*. Coimbra: Almedina, 1971.
- SCHAFF, A. "Lenguaje y acción humana". In: *Ensayos sobre filosofía del lenguaje*. Barcelona: Editorial Ariel, 1978.

GUANDALINI, G. "Como o Brasil foi pro buraco". Revista *Veja*, ed. 2417, ano 48, nº 11, março de 2015.

submetido em: 22 nov. 2015 | aprovado em: 04 dez. 2015

## *Entrevista*

# **O cidadão à frente da produção de notícias: uma análise perspectiva<sup>1</sup>**

## **The citizen at the forefront of news production: a perspective analysis**

*Fernanda Vasques Ferreira<sup>2</sup>, Marcelli Alves<sup>3</sup>*

---

1 A originalidade dos conteúdos e o ineditismo da entrevista, realizada por e-mail, são de responsabilidade das autoras. Optamos por manter a entrevista no original em inglês para preservar os conteúdos das respostas dadas pelo entrevistado, que autorizou sua divulgação e publicação.

2 Doutoranda em Comunicação pela Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), professora nos cursos de Comunicação da Universidade Católica de Brasília (UCB). E-mail: [fernanda.jornalista82@gmail.com](mailto:fernanda.jornalista82@gmail.com).

3 Doutoranda em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB) e professora assistente na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: [alves.marcelli@yahoo.com.br](mailto:alves.marcelli@yahoo.com.br).

Henry Jenkins é uma das autoridades mais importantes no campo das pesquisas de mídia. Como professor na Universidade do Sul da Califórnia (UCS), nos Estados Unidos, realiza a pesquisa "Mídia, Ativismo e Políticas Participativas" ("Media, Activism, and Participatory Politics – MAPP"), relacionada a ambientes colaborativos, à juventude e especialmente à convergência midiática, tendo publicado diversos trabalhos sobre o tema. A entrevista foi realizada em julho de 2014 e ganha relevância neste momento em que os resultados do trabalho mencionado acima foram publicados na obra *By any media necessary: the new youth activism*<sup>4</sup>. Na presente entrevista, o autor apresenta sua pesquisa mais recente e argumenta que vídeos amadores postados nas redes representam uma oportunidade para estudar a transformação pela qual esses materiais passam quando entram no universo profissional do jornalismo. O autor sublinha que há um viés político que prepassa a plataforma YouTube, mas que não tal fator não é inerente a ela, alertando para o fato de que os comentários postados sobre os vídeos não respeitam a dissidência e a diferença, criando muitas vezes um ambiente hostil na web. Quando questionado sobre a experiência brasileira com aplicativos para telefones celulares utilizados no recebimento de conteúdos informativos, Jenkins enfatiza que a imprensa em geral historicamente não se preocupa com o público mais carente, o que provavelmente valeria também no caso brasileiro. O autor destaca, ainda, que os jornalistas têm uma tendência a dar mais atenção à classe média do que à classe trabalhadora, de representar mais adultos do que adolescentes, mais homens do que mulheres, e mais pessoas brancas do que negros. Além disso, o pesquisador afirma que a mídia deveria fazer mais para educar e esclarecer o público do que ficar determinando o que "não tem qualidade" na avaliação da qualidade da informação. Segundo Jenkins, alguns jornalistas têm se esforçado pouco para chegar ao âmago dessa questão, mas apesar disso essa posição ajuda a vender jornais.

### **Juventude e política participativa**

My research team was just finishing off the manuscript for *By Any Media Necessary: Mapping Youth and Participatory Politics*, which we will send to the press for peer review in another two weeks. This book emerged from my involvement in a multidisciplinary research network on Youth and Participatory Politics funded by the MacArthur Foundation. Collectively, we are trying to better understand the political lives of American youth. My team's task was to do ethnographic case studies of some key networks that have been deploying participatory practices and new media platforms to inspire young people to get involved in the political

<sup>4</sup> O site com os resultados desse trabalho de pesquisa, que acompanha o livro, está disponível em: <http://byanymedia.org/>. Acesso em: 02 jun. 2016.

process. At the heart of the book is the concept of the Civic Imagination – that is, before we can change the world, we have to be able to imagine what a better world would look like, we have to come to see ourselves as political agents who can help bring about that change. For many American youth, the language through which they conduct their politics emerges from their creative appropriation and remixing of images from popular culture. This is certainly true for the forms of fan activism we examine but it is also true for forms of traditional identity politics work, such as what we've seen from the DREAMers, undocumented youth fighting for their citizenship and educations, or American Muslim youth simply trying to survive in America after 9/11. We are seeking to understand how a more participatory culture, one where many youth have enhanced communication capacities and greater access to the means of production and circulation, is changing the way we conduct politics. It starts in some ways where *Convergence culture* (2008) and *Spreadable media* (2013) left off – the first ends with some speculation that we will be using skills acquired through our recreational lives to achieve other goals including politics, and the kinds of movements we are seeing not only in the U.S. but around the world – Occupy, the Arab Spring, the kinds of political use of the World Cup in Brazil, illustrate this point nicely. The second spells out the importance of grassroots circulation as a key factor in shaping the national and transnational agenda in a networked society, and we have seen some specular examples of circulation-based politics in recent years, including Kony 2012 which is the focus of one of the book's case studies. So, we hope to have this book out there within another year or so, and we hope it will spark the same interest as my other recent publications.

As it turns out, for all of the talk about "Twitter Revolutions" or "Facebook Revolutions", YouTube may have been far more important as a platform for the people – some 200 plus young activists – we interviewed for this book. Our title, *By any media necessary*, is intended to signal that these youth are using any and all available platforms towards their ends, but we are definitely seeing that the ability to produce and share videos of all genres and of all degrees of technical quality is important for forging change at the present. For example, the young DREAMers have created a genre where they "come out" as undocumented, speaking directly to the camera, and telling their stories. These stories played important emotional roles for those involved – allowing them to acknowledge and confront their fears, to find others who have had similar experiences, to "come out from the shadows". They have also helped to reach people who have never knowingly had a conversation with someone who was undocumented and have a chance to hear their intimate stories without going through traditional gatekeepers. And



these videos have helped to keep the issue of immigration reform on the national agenda despite any number of set-backs on the level of governmental policy. We have seen similar uses by all of the groups we study – part of a larger push which sees governmental response to their core concerns as unlikely at the moment, but where there has been a push to shift public opinion through educational and cultural interventions. None of this is to suggest that YouTube itself is a particular hospitable space to civic action: for all kinds of reasons, it is a very anti-social place, where the comments posted are often deeply hostile to diversity and dissent, but because there are few constraints on what can be posted there, we are seeing it get used by many different groups for many different reasons. They are conducting politics through YouTube but not within it.

### **Mídia independente e telejornalismo**

Among U.S. journalists, there's an expression – "if it bleeds, it leads". That is, the stories which will get the most play are those which center around trauma and loss, violence and bloodshed, pain and suffering, so it is not surprising that as these professional journalists look to grassroots media, they are plucking up the juicy bits where violence gets captured on camera. We can see the beginnings of this era by looking at the Rodney King video, which helped to spark the LA Riots several decades ago: shot on a handheld video camera, not yet a mobile phone, it showed what television cameras would never see – a powerful example of police brutality.

It was predicted at the time we would see more examples of street surveillance, surveillance by the people directed at powerful institutions. So, here, the most powerful examples of user-generated content to reach the news have been images of police brutality – or, say, the street protests of the Arab Spring, which also showed authorities crashing down on the masses. Many of these images would be unavailable to traditional journalists, because the police were unlikely to perform these acts with big professional cameras pointed at them, though when they did so, whether in the streets of Chicago during the police riots of 1968 or on the bridge at Selma when Martin Luther King and his followers sought to provoke racist backlash with the network news bringing what happened live to the nation. Whether any of this qualifies as transmedia is an interesting question: certainly we are seeing these videos emerge through multiple channels and platforms and this can often allow us to see more clearly how they are edited or reframed as they pass from grassroots media practices to professional journalism. Yet, we are still seeing very little efforts to meaningfully coordinate the storytelling across these various platforms in the ways that a more literal understanding of transmedia might require.

There is still a lot we don't know about this. *Spreadable Media* tries to describe some of the factors which insure that some videos travel further and faster than others. We argue that in order to become spreadable, content has to be available when and where audiences want it, has to be in a format which makes it easy to share, has to be open to multiple uses, meanings, and interpretations, has to be relevant to multiple audiences, and has to be part of a steady stream of material. We argue that people pass along media content as part of their ongoing efforts to communicate with each other; these videos constitute a kind of cultural currency in the era of social networking platforms. We also look at the many different kinds of social and emotional motives which might make some content more likely to spread, including the expression of nostalgia, humor, mystery, or controversy. But the leap to broadcast media requires different logics, those that emerge from the broadcast institutions, and may or may not simply reflect which videos are drawing the greatest number of eyeballs online. That is why I stressed that the focus on violence in the videos which the news media picks up may tell us as much about what the news media values as it does about what the public values. And so, I am not sure the answers we posed in *Spreadable Media* can fully address this question in terms of explaining the professional filters which shape the movement of media content from the Internet to television newscasts.

### **Literacia midiática, informação e cultura participativa**

We see media literacy as a core set of skills and competencies which need to be integrated across all of the existing disciplines. Media change has impacted every aspect of our lives, every core institution, and so it can no longer be simply addressed through stand alone classes or be restricted to the arts and letters part of the curriculum. Modern science depends heavily on visualization and simulation technologies and so critical skills in understanding and deploying such tools need to be taken up in science classes, to cite simply one example. These skills require not only an understanding of how to use particular sets of tools but also a bigger picture understanding of the media landscape, how it is changing, and how it impacts our lives.

Our research suggests that American youth remain very aware and engaged with key issues of their times and often consume more news that has generally been acknowledged, but they do not tend to go to newspapers or newscasts directly to receive their information about the world. Most of what they know came to them through their inbox, through social media, and they play an active, albeit sometimes uncritical, role in passing along that information to others in their community. In that sense, news may well be in a post-network era (in so far

as they are less beholding to a specific Broadcast network) but not a post-network era (in that they depend on their social networks to keep them on top of issues they need to know about).

Some political theorists have talked about a shift from the model of the informed citizen, where everyone was expected to know everything about every issue (an impossible standard and one which leaves many youth feeling inadequate about entering political debates) towards one focused on the Monitorial citizen (where we each take ownership over keeping our social network informed about specific topics which matter to us and we count on others to do the same). In that way, the priorities of citizens start to supplant those of professional editors, but the content which travels is still very much the content produced by professional news gatherers. Things are evolving rapidly; we are in a hybrid system right now. But I don't see the public devaluing what professional journalists can do, but they are creating a different relationship to the flow of that information than has characterized news consumption in the past.

Intellectual property law has been heading towards a crisis point for some time. If more and more political speech is conducted through appropriating and transforming existing media images to speak to new concerns and perspectives, if news content gains currency by acts of often unauthorized circulation, then various forms of so-called "copyright infringement" are becoming fundamental to how democracy operates. And yet, there is widespread confusion over copyright and fair use, which can create a chilling climate for some forms of participation. I was excited to see the American public get actively involved in some recent legislative battles over copyright: more and more of them have come to value their communication capacity, to want to protect and extend their expression rights, and to question the assertions being made by corporate rights holders over what should be the limits on their use of pre-existing cultural materials.

Participatory culture is collective: we are participating in something and that has to do with our interactions with other people. As such, participatory culture goes beyond self-expression towards collective meaning-making. The term *Do it yourself* (DIY) is a tricky one since it can imply doing it on your own, when these forms of cultural production and circulation are far more effective when we are doing it together. There are some real limits to the idea of DIY citizenship when it implies that everyone is free to choose whatever identities they want. What our research is showing is that, say, American Muslim youth have no way to opt out of politics – their religious and cultural practices are always already political in a culture where they feel constantly watched and judged or that undocumented youth face clear restrictions in terms of what they can express about their identities and

where. By contrast, the fan activists we have studied in groups like the Harry Potter Alliance or the Nerdfighters often feel enormous freedom to get involved or not, to frame their actions as political or purely cultural, and often need ways to find their way into the political rather than having the political find them. So, we are seeing participatory culture blur over into participatory politics, which would incorporate many if not all of the examples of political practices that Boler and Ratto include in their book. But, the term, DIY Citizenship, comes with some baggage that I would want to examine closely before I would say that it describes the full range of groups and practices my book is going to document.

### **Jornalismo e o futuro das notícias**

I am quite certain that one way or another news as an institutionalized practice will survive. The future of any given newspaper, say, is much more uncertain. I suspect we are going to continue to see the consolidation of newspapers in the U.S. context as we evolve away from a system based on local newspapers (once on multiple local newspapers in the major cities) to one much more focused on regional and national news sources. I have been predicting this for almost 15 years and we continue to see things evolving in this direction. We will see more examples of the disaggregation of the newspaper as individual stories become the focus of people's attention and where they are apt to get information from a broad range of sources, mostly curated within their social networks.

Yet, the skills which professional journalists bring, the infrastructural support, the sets of ongoing contacts, the ability to give something sustained attention, means that so-called "citizen media" will supplement but not displace professional reporting as the primary means by which we know about the world. We seem to have moved decisively away from a system based on "objectivity" or more accurately "neutrality" in favor of one based on "transparency", even if we do not yet agree on what criteria we will use to evaluate or demonstrate that transparency is what we are receiving.

A recent survey done by the MacArthur Foundation found that 85% of American youth know they need more help in assessing the quality of information they receive online. And while I have not seen the numbers, I suspect similar percentages of adults would express a similar desire. It is not that people are blind to the kinds of deceptions, petty and grand, they encounter online, yet they may not be as skeptical as they should be about information that aligns well with their world view and ideological perspective, they may lack the skills they need to investigate and critique information they receive. In such a world, the news media should be doing more to educate the public in the kinds of "crap detection" skills

(to use a term from Howard Rheingold) that they use in their professional lives to assess the caliber of information in circulation.

I know many journalists think it is inappropriate to assume a pedagogical role but for the adult population, they may be uniquely situated to do so. Just as they function now as “fact checkers” on claims being made by candidates for public office, a relatively new role that they have assumed in recent years, they should also be playing this role for the content most widely circulating online. But it’s clear that they have done anything but, using the circulation of information on the web as an excuse to report it, and then hiding behind “neutrality” as an excuse not to debunk it. No wonder so many Americans believe their president wasn’t born in the U.S. or that he is a Muslim, both claims which are demonstrably false, but which professional journalists have done little to puncture because they sell papers.

I can’t speak directly to the situation in Brazil which is beyond my expertise. But I would say that the press has historically not been fully accountable to the public it serves despite a rhetoric of representing the people in their clashes with the government. The press has historically ignored or under-served many key demographics within our society and thus important experiences go unreported. If such mechanisms can be used to expand coverage in new directions, they will be a huge asset to the journalism profession. But we need to keep in mind some key things which we worry about in the education sphere. The first is the digital divide which has to do with uneven access to new media technologies and the second is the participation gap, which has to do with uneven access to the skills, opportunities, and social networks required to meaningfully participate in the larger conversations of the culture.

Together, these factors insure that journalists are still more likely to hear from middle class or upper middle class patrons than working class readers, more likely to represent adults than youth, more likely to hear from men than women, and more likely to hear from white users than people of color. So, the danger is that the press will take such citizen media practices at face value and not recognize the need to continue to reach out and engage with under-served populations through a variety of other mechanisms.

submetido em: 24 out. 2015 | aprovado em: 06 mai. 2016