

NOVO
SOLH
ARES

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE PRÁTICAS DE RECEPÇÃO A PRODUTOS MIDIÁTICOS



Volume 12 N. 1

Novos Olhares - ISSN 2238-7714

Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos
Publicação semestral on-line do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos
Audiovisuais (PPGMPA) da ECA/USP

Vol. 12, n. 1 (1º semestre de 2023)

Revista surgida em 1997 como publicação impressa com o ISSN 1516-5981. O formato eletrônico e a edição em volume anual com dois números foram adotados em 2012, ano em que a numeração da revista foi reiniciada.



Revista de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos: publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP.

ISSN 2238-7714

Volume 12 – número 1 – 1º semestre de 2023

Editor Científico

Eduardo Vicente, Universidade de São Paulo, Brasil

Comissão Editorial

Manoel Fernández Sande, Universidade Complutense de Madrid, Espanha

Luiz Signates, Universidade Federal de Goiás, Brasil

Leonardo Gabriel De Marchi, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Daniel Gambaro, MídiaSon/USP, Brasil

Conselho Editorial Científico

Anna Maria Balogh, Universidade Paulista UNIP, Brasil

Cláudia Lago, Universidade de São Paulo, Brasil

Cláudio Rodrigues Coração, UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

David King Dunaway, University of New Mexico, Estados Unidos

Eduardo Víctorio Morettin, Universidade de São Paulo, Brasil

Elizabeth Saad Corrêa, Universidade de São Paulo, Brasil

Fernando Resende, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Gislene Silva, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Juan Ignacio Gallego Perez, Universidad Carlos III de Madrid, Espanha

Juliana Doretto, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Brasil

Laura Loguercio Cânepa, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Marcia Perencin Tondato, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Mauro Wilton de Sousa, Universidade de São Paulo, Brasil

Mayra Rodrigues Gomes, Universidade de São Paulo, Brasil

Nivaldo Ferraz, Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Regina Lucia Gomes, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Rosana de Lima Soares, Universidade de São Paulo, Brasil

Samuel José Holanda de Paiva, Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Sergio Nesteriuk, PPG Design - Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Suzana Reck Miranda, Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Vander Casaqui, Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Consultores Ad Hoc

Andrea Limberto Leite, Universidade de São Paulo

Cláudio Rodrigues Coração, UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

David King Dunaway, University of New Mexico, Estados Unidos

Luiz Signates, Universidade Federal de Goiás

Ivan Paganotti, FIAM-FAAM, Brasil

Juan Ignacio Gallego Perez, Universidad Carlos III de Madrid, Espanha

Juliana Doretto, Universidade Católica de Campinas, Brasil

Mariana Duccini, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Mariane Harumi Murakami, Universidade de São Paulo, Brasil

Sívio Antonio Luiz Anaz, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Projeto Gráfico

Revista Novos Olhares

Produção Editorial (revisão, editoração eletrônica)

Tikinet Edição

Revisão: Mariana Munhoz | Tikinet

Diagramação: Gustavo Nunes | Tikinet

Normas para publicação e condições para o envio de colaborações poderão ser encontradas no site da revista (www.eca.usp.br/novosolhares), que se reserva o direito de aceitar ou não as colaborações enviadas. As opiniões emitidas nessa publicação não expressam necessariamente a posição da revista.

Revista Novos Olhares
Departamento de Cinema, Rádio e TV - ECA
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443, prédio 4
Cidade Universitária, São Paulo-SP
CEP: 05508-900
e-mail: novosolhares@usp.br

Apresentação

5

Entrevista com Helmut Kopetzky:

o feature radiofônico

Rakelly Calliari Schacht

Eduardo Calliari Schacht

Nivaldo Ferraz

7

Som de Rádio

Tim Wall

Daniel Gambaro (trad.)

16

Comentários sobre o texto “Som de Rádio”, de Tim Wall

Daniel Gambaro

29

Difusão de inovações nos circuitos comunicativos do metrô de São Paulo: a experiência da Linha 4 e ressonâncias na rede

Janice Caiafa

32

Pretensões críticas na série televisiva

Segunda Chamada

Ercio Sena

46

Passos da Dança nas Redes: Circulação da Cultura em Mídias Digitais

Sofia Franco Guilherme

Rosana de Lima Soares

58

**Insurreição na Garganta: (Re)existência no Corpo
de Elza Soares**

Lígia Moreli

Christine Mello

69

A Charge na Construção dos Discursos sobre os Gamers

Angelica Caniello

Luciana Coutinho Pagliarini de Souza

79

**A Monstruosidade Xenófoba de Lovecraft: racismo e
radicalismo nas criações literárias de um conservador**

Yuri Garcia

91

**Tragédias e Mortes no Jornal Nacional: Reflexões Sobre
Transformações no Telejornal**

Michele Negrini

Silvana Copetti Dalmaso

104

**As carimbozeiras *Sereias do Mar* de Vila Silva:
Um percurso Fotoetnográfico**

Roberta Brandão

Marina Ramos Neves de Castro

117

Apresentação

A edição desse semestre da *Novos Olhares* representa o início de um processo de mudanças que deverá se tornar mais visível ao longo de nossos próximos números. Retomando uma antiga tradição da revista, a edição é aberta com uma entrevista. No caso, com o rádio documentarista alemão Helmut Kopetzky. Dono de uma extensa lista de prêmios internacionais por sua produção radiofônica documental, Kopetzky é um dos autores mais conhecidos no universo do *feature* radiofônico e conversou com **Rakelly Calliari Schacht**, **Eduardo Calliari Schacht** e **Nivaldo Ferraz** a respeito das produções que realizou a partir de suas visitas ao Brasil, que aconteceram entre 1989 e 2002.

A seguir, inaugurando uma nova sessão da revista (*Um Outro Olhar*), **Daniel Gambaro** traduz e comenta *Radio Sound*, texto em que o pesquisador britânico **Tim Wall**, da Birmingham City University, busca identificar as maneiras pelas quais o rádio pode ser estudado enquanto “som culturalmente assimilado”. Nesse percurso, Wall elenca uma ampla série de autores e autoras da comunidade anglófona, dedicados tanto ao rádio quanto aos estudos do som.

Na sequência, temos os textos recebidos através de nosso *call for papers*. Abrindo essa sessão, **Janice Caiafa** apresenta resultados de sua pesquisa etnográfica sobre as linhas 4-Amarela e 5-Lilás do metrô de São Paulo. A autora busca compreender as associações entre inovações em seu processo de difusão, no contexto da Linha 4, observando repercussões na Linha 5 e no conjunto da rede – um meio sociotécnico com circuitos comunicativos, em que maquinismos e ação humana não cessam de se imbricar.

A seguir, **Ercio Sena** confronta os sentidos de crítica atribuídos à série televisiva *Segunda Chamada* (2019 e 2021), da Rede Globo, apresentada como um produto que pensa os problemas da realidade social brasileira a partir de enfoques pedagógicos e comunicativos desenvolvidos no ambiente escolar. O autor se propõe a tensionar essa visão, partindo de uma recuperação do conceito de crítica para orientar a análise da série.

Sofia Franco Guilherme e **Rosana de Lima Soares**, por sua vez, buscam compreender de que modo as companhias de dança brasileiras têm buscado um caminho alternativo de comunicação, produzindo seus próprios conteúdos em mídias digitais. Para isso, analisam o documentário *Temporada em Construção*, da São Paulo Companhia de Dança, entidade mantida com financiamento público do governo do estado de São Paulo.

No texto seguinte, **Lígia Moreli** e **Christine Mello** refletem sobre a dimensão de insurgência presente na trajetória de Elza Soares e sobre como a estética política de seu trabalho – especialmente a partir do álbum *A mulher do fim do mundo* (2015) – tem reverberado no Brasil contemporâneo, ecoando como voz coletiva especialmente em movimentos antirracistas e feministas.

Já **Angelica Caniello** e **Luciana Coutinho Pagliarini de Souza** discutem os possíveis efeitos de sentido que as charges, ao tensionar estereótipos cristalizados na sociedade, oferecem à identidade dos *gamers*. Para tanto, valem-se da Análise de Discurso da linha francesa, de Michel Pêcheux.

Yuri Garcia, no texto seguinte, volta-se para o universo literário do escritor de contos de horror Howard Phillips Lovecraft, discutindo seus aspectos xenófobos, conservadores e elitistas. Para tanto, o autor busca oferecer uma maior contextualização do pensamento de Lovecraft, relacionando suas convicções pessoais ao seu universo criativo, além de discutir sua penetração em nosso imaginário cultural.

Chegamos então ao trabalho de **Michele Negrini** e **Silvana Damaso**, que refletem sobre o tratamento dado pelo Jornal Nacional, da Rede Globo, à cobertura das grandes tragédias que marcaram a memória do telespectador brasileiro. O incêndio do Edifício Andorinha, a queda de um avião da TAM e a tragédia da boate Kiss, ocorridos respectivamente em 1986, 2007 e 2013, são os focos principais da análise.

Fechando a edição, o texto/ensaio fotográfico de **Roberta Brandão** e **Marina Ramos Neves de Castro** coloca em evidência os processos de construção de sentidos de um grupo de tocadoras de carimbó pau e corda da Amazônia – “As Sereias do Mar” – por meio de imagens produzidas entre 2015 e 2019 no vilarejo Vila Silva, município de Marapanim, estado do Pará.

Uma boa leitura a todas e todos.

Eduardo Vicente

Entrevista com Helmut Kopetzky: o *feature* radiofônico

Rakelly Calliari Schacht

Doutora pelo em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Membro do grupo de pesquisa Midiason. Profissional de comunicação organizacional e produção sonora. E-mail: rakelly@usp.br.

Eduardo Calliari Schacht

Publicitário, videomaker e mestrando em Meios e Processos Audiovisuais Universidade de São Paulo (USP). Técnico do laboratório de telejornalismo da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: educalliari@gmail.com

Nivaldo Ferraz

Doutor pelo em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP) e Mestre pelo PPG Ciências da Comunicação da ECA/USP. Professor e coordenador do curso de Jornalismo do Centro Universitário Belas Artes (SP). E-mail: ferraznivaldo@gmail.com

Dono de uma extensa lista de prêmios internacionais por sua produção radiofônica documental, Helmut Kopetzky é um dos autores mais conhecidos no universo do *feature* radiofônico, um gênero narrativo situado entre o jornalismo e a arte que propõe uma representação criativa do mundo histórico por meio da montagem de sons fixados em suporte. Em mais de 40 anos de atuação profissional, Kopetzky produziu *features*, peças radiofônicas e paisagens sonoras, principalmente para a emissora *Sender Freies Berlin* e parceiras do sistema de radiodifusão público alemão. Ministrou oficinas em 12 países diferentes, inclusive no Brasil, onde também realizou gravações que resultaram em ao menos sete produções sonoras que têm nosso país como cenário.

As reflexões originadas por sua experiência profissional e docente resultaram na escrita de diversos artigos e na publicação de um livro em 2013, intitulado *Objektive Lügen, Subjektive Wahrheiten*¹, com memórias de sua atuação profissional e o desenvolvimento de questões sobre a linguagem radiofônica (Kopetzky, 2013). O autor abraçou a digitalização dos processos em seus primeiros momentos e organizou o legado de sua obra, com textos, currículo, amostras de áudio, roteiros e outros documentos, em um website construído de forma independente e que permanece no ar (Kopetzky, 2020a).

Mais recentemente, tem trabalhado na recuperação de sua biografia pessoal, o que o levou a uma reconexão com a cidade natal, na República Tcheca. À época de seu nascimento, em 1940, a região, na fronteira com a Polônia, tinha uma comunidade majoritária de alemães estabelecidos há mais de 700 anos no local. Isto mudou ao fim da II Guerra Mundial, quando os alemães foram deportados. Com a publicação do livro *Mann im Mutterland*², em 2020, a família que hoje mora na antiga casa de que os Kopetzky foram expulsos fez contato com o autor (Kopetzky, 2020b). Depois disso, a edição foi expandida e deve ser traduzida para o idioma tcheco.

Em meio aos preparativos editoriais, Helmut Kopetzky aceitou conversar com os pesquisadores do Midiason, que vinham recuperando a história de suas vindas ao Brasil, entre 1989 e 2002. Pediu ajuda a um amigo para instalar o aplicativo de videochamada e preparou anotações para suprir a curiosidade dos entrevistadores a respeito das produções realizadas aqui no País, da linguagem radiofônica e da adoção de um olhar estrangeiro pelo documentarista. A conversa ocorreu em 17 de agosto de 2022.

Novos Olhares: Agradecemos muito por estar conosco. Estávamos ansiosos por esta oportunidade de ouvi-lo sobre suas experiências com rádio, imagens sonoras e o Brasil. A primeira coisa que gostaríamos de saber é sobre suas vindas ao Brasil, suas viagens. A primeira vez foi em 1989, correto?

¹ *Mentiras objetivas, verdades subjetivas*, tradução nossa.

² *Homem na terra materna*, tradução nossa.

Helmut Kopetzky: Sim, foi em 1989. Eu estava vindo como um missionário, podemos dizer, enviado por Peter Leonhard Braun. Vocês o conhecem, sabem de quem estou falando? O “papa” do *feature* na Alemanha e em todos os lugares. Ele enviou cerca de dez pessoas naquele ano, para diferentes países, e nós poderíamos escolher o país para o qual gostaríamos de ir. Eu sempre tive essa ideia, de ir até o Brasil algum dia. Então eu disse: “Quero ir para o Brasil”. “Ok, você pode ir”.

Maravilhoso. Foi uma coincidência muito boa. Eu estive no Brasil por seis vezes, ao todo. Na realidade, por mais vezes, em minha mente, em meus sonhos. Eu tive que pesquisar em meus papéis porque está tão longe, tão distante. Meu último *feature* produzi faz cinco anos, estou escrevendo dois livros e coisas do tipo. Pois bem, o objetivo que buscávamos alcançar indo a esses países – e eu no Brasil – era o que Leo chamava de *Schöpferische Rundfunkarbeit*, que significa criatividade radiofônica.

Essa era a ideia: ele queria espalhar o “evangelho” do que seria em Berlim, no estilo de Berlim, o *feature* acústico. *Feature* não significava apenas palavras: falar, falar, falar... mas sim ao mesmo tempo, com o mesmo peso e oportunidade, havia o som. Porque rádio é som; você não está transmitindo imagens, você está trabalhando com som – e palavras e som, ideias e som, são as mesmas coisas.

Esse termo “*feature* acústico” é estúpido, pois tudo é acústico, o que está vindo do rádio, mas nós não conseguimos encontrar um nome melhor para isso. *Feature* também não era um bom nome para a Alemanha, não soa legal (risos). Mas, de qualquer maneira, o *feature* acústico era o que Leo Braun queria. Ele era o responsável pelo departamento de *feature* por muitos anos na Alemanha – no departamento da *Sender Freies Berlin, Radio Free Berlin* – e ele buscava espalhar esse “evangelho” em todo lugar. Ele organizou uma grande rede de realizadores de rádio, principalmente aqueles que trabalhavam com *features*. Existem conferências sobre *feature* em muitos países, cada ano em um país diferente, há aproximadamente 40 anos agora.

Então, eu vim com essa passagem para o Brasil e de certo modo me senti como um missionário, pois encontrei recentemente um artigo na *Tribuna de Salvador* cuja manchete era: “Kopetzky condena nivelamento das rádios em Salvador”. Então, eu tinha acabado de desembarcar pela primeira vez no Brasil e dois dias depois eu já estava condenando as pessoas pelo que elas estavam fazendo (risos). Nós estávamos nos sentindo muito fortes e do lado certo.

Mas, depois de um tempo, eu aprendi mais sobre este país, sobre as dificuldades que pensei que também ouviria nesta noite, sobre como as coisas no Brasil haviam mudado. Àquela época estávamos trabalhando em rádios de igrejas e também em rádios de escolas... como era mesmo a palavra... educativas. É claro que não trabalhávamos com a Globo.

O primeiro contato com o universo midiático do Brasil foi realmente muito forte. Foi a primeira coisa, em minha primeira tarde no hotel, eu vi a Xuxa. Acredito que vocês se lembram do que quero dizer, “O Xou da Xuxa”?

NO: Claro, lembramos.

HK: Tudo muito alto, muito rápido. Então eu pensei: “Isso é tão... por que eu vim pra cá? Com nossos programas longos, tão bem-feitos e elaborados?”. E você sequer conseguia ouvir o suficiente do programa da Xuxa, pois as janelas estavam abertas. Fazia muito calor e os ruídos da rua também vinham muito quentes. Então, o que deveríamos fazer? Este foi um dos primeiros problemas que enfrentei: como poderia sequer reproduzir as peças que trouxe para o Brasil? Nos seminários, era difícil encontrar um lugar realmente calmo para escutarmos as peças da maneira que eram normalmente reproduzidas, como eram produzidas em nossos estúdios em Berlim. Entretanto, após um período eu lidei melhor com isso, percebi como as pessoas que vinham a esses seminários realmente se dedicavam e tinham vontade de aprender algo diferente. Era muito difícil para eles, pois em alguns casos trabalhavam em três empregos diferentes.

Nos primeiros encontros fiquei um pouco chocado quando vi que um participante, depois outro, e outro, haviam caído no sono durante nossas aulas. Eu pensava: “Meu Deus, o que eu estou fazendo de errado? Eles estão dormindo, um após o outro!”. Então alguém me puxou de lado e disse: “Você sabe o que aquela pessoa fez antes de vir pra cá e onde trabalhou ontem à noite...” e assim por diante. Isso também foi um aprendizado, por assim dizer.

Isso tudo ocorreu em... sim, nos anos 1989, 1990 e 1991. Tivemos *workshops* em São Paulo, Salvador, São Luís, Fortaleza, Belém, Brasília e, mais tarde, em 1997, também no Rio de Janeiro.

Depois novamente em Belém, mas com recursos próprios. Para financiar esta viagem tive de produzir outros dois programas. Nós ficamos lá por cinco semanas e fizemos um programa sobre... era chamado, deixe-me lembrar, *After the gold rush*, a grande corrida pelo ouro no Norte do Brasil. Desta vez havia pessoas muito pobres, miseráveis, morando muito distante acima... preciso achar meus papéis para lembrar... era no Rio Tapajós. Nós subimos de barco e então pegamos um avião, um avião pequeno, mais duas horas e meia em um lugar muito remoto onde as pessoas escavavam buracos como... como animais escavam, descendo para encontrar, de vez em quando, um punhado de ouro. Para isso eles tinham de pagar pela comida, acomodação e assim por diante. Era o fim da corrida pelo ouro. O subtítulo desse programa era “Uma viagem que nenhuma agência de turismo lhe recomendaria”.

Tinha a ver com isso, o que chamo de “fio condutor” ou uma “moldura”. Isso significa que, antes de começar, desta vez, busquei uma ideia de como poderia contar às pessoas sobre este assunto, sobre o qual estava trabalhando. Nesse caso, eu pensei em como enquadrar a ideia geral de uma agência de turismo. Se eu vou até lá e digo: “Qual é o lugar mais interessante para se visitar no Brasil? Para onde devo ir?”. Esse seria o lugar para onde nenhuma agência de turismo o aconselharia a ir. Esse era, como posso dizer, o estilo narrativo, do começo ao fim. O modo como o narrador fala, como um agente de viagem, porém sempre advertindo: “por favor, esqueça essa ideia, sobre aquele lugar, e aquele outro...”. E assim pudemos aprender sobre o país e o Norte, sobre a vida daquelas pessoas pobres, cavando ou mergulhando atrás de um pouco de ouro.

NO: E quando você esteve em São Paulo?

HK: Foi a primeira viagem ao Brasil, claro. Em 1989. Nós não tínhamos nenhuma diretiva, ou como devo dizer... ninguém nos disse o que deveríamos fazer lá, o que deveríamos trazer de volta. Cabia a nós. E toda vez essas viagens resultavam em algo: além dos treinamentos, produzíamos um ou dois programas. Eu tentava “encontrar” esses programas enquanto estávamos lá. Eu realmente não tinha nenhum objetivo traçado. Eu queria encontrá-lo. Era isso que eu buscava praticamente em todo lugar, o que eu chamo de método “o peixe e a água”. Quer dizer, você se move, você vive em um lugar estrangeiro o qual não conhecia antes, como um peixe no meio de outros peixes, nadando em volta, observando-os e encontrando seus assuntos, os que são dignos de se fazer um programa sobre. Em São Paulo, por exemplo, havia os... como se chamam? *A fúria*, vocês ouviram *A fúria*? [1993] Eles são chamados de “pivetes”. Pivetes. Pessoas, crianças, maioria crianças pequenas, vivendo nas ruas. E nós apenas os entrevistávamos.

Tínhamos um colega conosco. Eu digo “nós”, porque sempre fazíamos juntos, minha esposa e eu: nós viajávamos o tempo todo, discutindo e preparando essas coisas. Quando digo “nós”, tínhamos alguém do Instituto Goethe para nos ajudar – como nosso tradutor, é claro. Eu havia aprendido um pouco de português em Berlim, português para turistas, nada muito além disso, então precisávamos de alguém. Eu conhecia quase tudo sobre esses dois meninos, sabe? Nos encontramos diferentes vezes.

Em casa – quando eu estava de volta, em minha casa, ficava pensando em como contar suas histórias através do meu projeto, do meu programa. Eu conheci um músico, ele veio da Argentina, mas morava no Brasil e era um cantor e instrumentista famoso. Nos conhecemos nos anos 1990 e recebemos ele por um tempo aqui em Fulda, onde moramos, então passamos um tempo juntos. Ele me contou sobre essas pessoas no mercado público que cantavam e usavam algumas palavras-chave. Cantavam sobre essas palavras-chave; essas duas pessoas atuavam juntas. Tony Osanah, era o nome deste músico. Vocês ouviram falar dele?

NO: Sim.

HK: Então decidimos fazer algo com “canto”, sobre esses dois jovens. Nós nos sentávamos aqui em casa todos os dias por umas duas semanas, ele trazia seu violão, sua marimba e o que mais fosse tocar e então anotávamos o que ele estava cantando e improvisando. Então, todo o programa foi improvisado. Isso era no começo: apenas material, nada estava finalizado, nada para ser transmitido, era apenas material. Parte do material eram as gravações de São Paulo, gravações de pessoas vindas... os nordestinos. Imigrantes vindos de seu próprio país, cantando, famílias nas ruas e assim por diante. Todas essas coisas que eu trouxe para casa, era como... eu era como um pescador. Ele pega peixe; da mesma forma, eu pego som.

Então tínhamos o material, esses sons, todos os tipos de som, a histórias dos dois pivetes, as peças musicais de Tony Osanah, e o resto era isso, no final, escrever o texto. Um bom texto – eu espero – em “Canto” e mixá-lo com o *O-Ton*³, o som real de São Paulo. Então, eu acredito que foi sempre dessa maneira. Eu tentava encontrar uma moldura, o modo de como contar uma história.

³ O-Ton, de “Original Ton” é o termo usado em alemão para designar o som direto, ou seja, captações externas ao estúdio.

Porque coletar, fazer entrevistas, isso não é tudo. É necessário, mas você deve cada vez mais desenvolver uma atitude para lidar com o material. É meu programa. Eu não sou a estação de rádio indo a campo. Eu preciso ter uma atitude especial em relação ao objeto. Em São Paulo eu fiz gravações com o Lula em sua primeira campanha e foi realmente um experimento, pois tínhamos muitos equipamentos. Eu encontrei algumas fotos aqui que ilustram uma situação típica, de certa forma, daqueles tempos: eu tinha muitos equipamentos, um (gravador) Nagra pesado, entre outros dispositivos de gravação, um microfone estéreo muito grande, um monte de cabos, e assim por diante. Então, você está parado de pé no meio dessa multidão gigante e desse... como mesmo é o nome dele? Lula. Eu não conseguia abaixar meu braço por seis horas, de verdade, porque estávamos todos espremidos. Eu tive de segurar com muita calma e esses microfones estéreos eram bastante pesados. Depois daquilo, a primeira coisa que fiz foi sentar-me em algum lugar e relaxar, porque realmente... mas, por outro lado, nós conseguimos gravações muito boas, porque eu nunca tinha ouvido tanta emoção em um encontro político. As pessoas até choravam na frente do microfone.

NO: E por que esse interesse no Brasil?

HK: Por que Brasil? O Brasil era para mim uma ideia muito sentimental. Essa é a liberdade maravilhosa que se tem, sendo um *freelancer*⁴. É um trabalho duro, claro, você precisa ter a mulher ou o marido certo para viver desse jeito. Também é muito inseguro, mas nós vivemos dessa maneira por toda nossa vida e eu sigo feliz por isso, por termos feito isso, sim. Heidi [Heidrun Kopetzky, sua esposa] gosta muito, muito mesmo do Brasil.

⁴ Kopetzky foi contratado da Sender Freies Berlin apenas de 1994 a 1998. Todo resto de sua carreira foi desenvolvida como *freelancer*.

NO: Diga oi para ela por nós! E você sabia, antes de vir para cá, sobre a viagem de Ernst Schnabel ao Brasil⁵?

⁵ Este importante autor de *features* alemão era também piloto de avião e esteve no Brasil em 1968. Kopetzky refaz o percurso do antecessor em 1990, para a produção *Zikadenbaum*. E em 2003, produz um *feature* exclusivamente sobre Schnabel.

HK: Sim. Existem diferentes “papas”, podemos dizer, do *feature* radiofônico, e ele é um deles. O outro era Axel Eggebrecht. Eles são todos parte da história do rádio alemão. O *feature*, que na verdade não era chamado de *feature* no mundo de língua inglesa, eu não sei quem trouxe. Foram os ingleses que trouxeram para Hamburgo, para a *Norddeutscher Rundfunk*, e os ingleses já tinham uma longa lista de pessoas que eles poderiam usar para construir um novo sistema de rádio. Pessoas antifascistas e politicamente interessantes, mas a maioria delas também era novelista e escrevia para jornais. Ninguém havia trabalhado no rádio antes, até onde eu sei, e Schnabel era um deles. Ele trouxe um novo tom para o rádio. Cada um deles trouxe algo diferente.

Por exemplo, transformar uma história extensa em algo digerível, por assim dizer, para o ouvinte ordinário. Fazer uma história pequena que se consiga acompanhar, se um objeto era muito amplo e interessante – por exemplo, algo político. Isso era importante no pós-guerra. Os americanos chamavam de reeducação, o que eles fizeram com os alemães. Os alemães precisavam aprender novamente a escutar,

a discutir, e não apenas a aguardar por... *ein Befehl* [uma ordem], que alguém os dissesse o que fazer. Isso era algo em que o rádio poderia ajudar e essas eram as melhores pessoas, que tinham ideias para tal. Ernst Schnabel escreveu textos excelentes, livros muito bons (que não venderam, na verdade), não era nenhum *best seller*, mas era muito especial. Os programas de rádio de Ernst Schnabel, entretanto, todo mundo ouviu, diretamente após a guerra. Eu era muito pequeno na época, mas eu aprendi sobre.

⁶“O homem-cabeça artificial” conta as desventuras do artista suíço Matthias von Spallart, que veio ao Brasil no início dos anos 1980 realizar gravações binaurais, e cometeu suicídio após voltar para a Europa, antes de concluir a edição da peça que se chamou “Brasil!” (Ferraz & Schacht, 2021).

NO: Queremos saber sobre seu feature mais recente, *Der Kunstkopf Mann* (Kopetzky, 2018)⁶. Particularmente: por que você produziu essa peça?

HK: Sim. Primeiramente, eu não sou amigo do *kunstkopf* [“cabeça artificial”, nome dado ao microfone binaural]. Não, nem um pouco. Porque, quero dizer, você precisa de um esforço gigantesco para fazer uma gravação realmente boa, sabe? É a mesma coisa no estúdio. Para mim, o importante é o que eu quero contar às pessoas. Eu penso que, de certa forma, sou um contador de histórias nesse campo. E eu quero contar às pessoas coisas que, na minha cabeça, valham a pena serem contadas. Isso é o mais importante. Eu diria que, nas gravações em estéreo, minha fantasia também me permite ouvir o que está atrás de mim, entende? Minha intenção é falar sobre algo para as pessoas, que elas deveriam saber. Então os esforços para criar esse sentimento especial de *raum* (espaço), ou... como devo dizer... um tipo de “sala” – eu não tenho uma palavra melhor –, esse esforço é demais para mim.

Você sabe, eu quero fazer o que é preciso para conseguir gravações boas. Porque o *feature*, é claro, deveria ter uma gravação melhor do que outras mídias, como reportagens e afins. Eu diria que, se você tiver um pequeno microfone de mão e um gravador de mão com microfones nele, na maioria dos casos isso basta. Mas, no *feature*, ao menos metade do trabalho que se tem é trabalhar com o som; e você dá – se você contar de uma boa maneira, de uma maneira inspiradora, você vai ouvir o som como se estivesse lá. Também, com uma gravação estéreo comum, entende? Para mim isso [gravação binaural] não é interessante o suficiente.

Você quer ser um bom contador de histórias, portanto você precisa de dramaturgia. Porque o modo como você conta algo é parte do jogo. Você sempre terá problemas se estiver trabalhando em um assunto factual sobre o qual você tenha gravações, boas gravações, mas elas não são boas o suficiente para serem transmitidas uma noite inteira, digamos. Se existem muitos fatos interessantes e muitas gravações boas, e o espaço é de uma hora, como construir algo que as pessoas ficarão ouvindo, da maneira que for: alto-falantes, fones de ouvido, o que quer que seja? Você precisa de dramaturgia.

NO: Onde você aprendeu dramaturgia? Você estudou teatro por um tempo, certo?

HK: Você aprende fazendo, está muito claro. Você aprende a gravar, você aprende tudo isso fazendo. Tenho certeza de que existem alguns tipos de escola onde você pode aprender os fundamentos, não sou contra isso. Eu apenas nunca vi algo do tipo. Eu aprendi, a maior parte, aprendi com Peter Leonhard Braun. Foi isso, realmente. Devo dizer, de certo modo, como um homem que cresceu sem pai – meu pai morreu na Rússia, na segunda guerra, meu padrasto morreu na Rússia – você desenvolve uma atitude especial para encontrar novos pais, mais tarde. Quase todos o fazem. E Leo foi muito um segundo pai, de certo modo. No começo ele também tentou executar isso, ser um pai e me fazer um “segundo Braun”, podemos dizer. Então, foi muito difícil de encontrar meu próprio caminho.

NO: Sim. Sobre estética, ele utiliza o termo *akustischer Film* para nomear algo feito com mais som direto, basicamente. Ao menos eu entendo desta maneira. Eu gostaria de saber se você concorda com esse termo. O que você acha dessa comparação entre rádio e filme no *feature*?

HK: Eu não compararia ao filme. A forma é uma coisa e o conteúdo é outra. Ambos são equivalentes, é claro. Se você busca o filme, isso significa que o ouvinte

deveria ser arrebatado, como em um filme – ele está ocupado com o que está vendo no cinema – então é isso que ele está ouvindo e, na verdade, eu não gosto muito de ocupar o ouvinte. Eu tento dar a ele um certo espaço, para que ele reflita sobre o que está ouvindo e ele mesmo faça comparações. Isso também é sua própria memória acústica e assim por diante.

NO: Kopetzky, minha preocupação é sobre o que estamos enxergando enquanto escutamos um *feature*. Minha preocupação é sobre o que olhamos em volta de nós e se esse olhar não nos direciona para outro espaço de imagem, entende? Nós temos gerações de pessoas jovens fortemente conectadas com imagens. Como podemos resolver esse problema?

HK: Sim, penso que isso é importante. Muito frequentemente eu ouço falar sobre o tal de *audiovox*, sabe? Eu não acho que seja sobre isso a que você está se referindo. Eu nunca estive com eles, mas há um grupo de pessoas, eles usam fones de ouvido e caminham por certos trajetos, e alguém fala “agora você verá isso”, “olhe para tal lugar, agora olhe para lá...”. Então você caminha e essa voz vai dizendo: “Mais uma parada aqui, o que você pode ver é...”. Eu quero ver por mim mesmo, eu quero estar no lugar, não que alguém fique me dizendo o que devo fazer ou para onde olhar. Eu acho que essa é a dificuldade. Muito do que você espera acontece dentro da sua própria cabeça. Você deve completar o que está sendo reproduzido e a dramaturgia deve lhe permitir, dar espaço para sentir, pensar e assim por diante. Está tudo muito, demais, para o meu gosto. Muita televisão no rádio. É tudo rápido, rápido, rápido. Cortes muito bruscos. Três segundos, cinco segundos. Isso não funciona no campo da audição. Primeiro, deve ser *gearbeitet* [trabalhado]: você recebe o sinal e necessita de tempo. Seu cérebro precisa de tempo para comparar o sinal com outros sinais: se você já viu aquilo antes, escutou aquilo, ou não. Mas se o próximo sinal está vindo imediatamente, você está apenas reagindo como um cão à campainha. Isto é importante, está tudo muito rápido. É uma pena.

Hoje mesmo recebi essa divulgação: *Berliner Hörspiel Festival*, em Berlim. É realizado por produtores independentes, eu conheço uma parte deles, são pessoas muito bacanas. Mas quando vejo mais informações, as diferentes peças – *Hörspiel* [peça radiofônica] – elas têm 4:25 minutos, 1:35 minutos... a coisa toda, realmente, e eles chamam de *Hörspiel*. O que você espera que aconteça durante esse período, em mim? Eu poderia apenas sentar-me, hum, hum, hum [balbucia] e acabou. Mas isso é apenas mais um método de programa de rádio.

Isso dificultou muito as coisas hoje em dia. Eu não poderia trabalhar dessa maneira. Nossos programas tinham, em geral, 60 minutos: esse era o formato, digamos. Mas nosso (meu e de minha mulher) programa mais longo teve 16 horas. Era um dia inteiro de rádio, começando às oito da manhã e terminando à meia-noite. E era puramente som original, não contava nem com tradução e se chamava *One day in Europe*: você ouvia somente Europa, ouvia que horas eram, onde e quem você estava ouvindo. Duas frases, nada mais que isso. Sim, mas 2:15 minutos (risos) é um pouco estúpido, sim? Ou estou muito velho para isso.

NO: O programa sobre os rios do mundo, para o qual você fez uma peça sobre a Amazônia, também foi assim, de muitas horas, não?

HK: Foi um deles, sim. Amazonas foi de três horas. Na verdade foram mais, um pouco mais, com uma montagem de materiais que eu já havia capturado antes. Se você tem a oportunidade de fazer um programa de três horas e tem o dinheiro para isso, você faz. Não é nada tão necessário, realmente, mas de certa forma, isso também é contar histórias. O fato engraçado é que estávamos em Frankfurt, no Palm Garden. Eles chamam de Palm Garden pois tem árvores, todo tipo de arbustos, então lá se vê muita natureza. Também havia muitos pássaros voando ao redor e esses pássaros ouviram o som dos pássaros vindo de dentro. Em meu programa, eles ficavam muito agitados, uma resposta ao barulho. Depois veio uma grande tempestade, eu me lembro. “Relâmpago” [diz em português]. Lá fora, um de verdade. Também havia um relâmpago no meu programa, do lado de dentro, e foi ótimo. Então sua cabeça ficava envolta, rodeada com os dois sons, foi muito bom. Os pássaros estavam loucos. Natureza e natureza gravada.

NO: Eu gostaria de perguntar para você sobre nossa paisagem sonora aqui no Brasil. Você escreveu sobre isso, entendia ser impossível produzir algo na linguagem que usava na Alemanha aqui no Brasil, na rádio brasileira.

HK: Ah sim, eu sei sobre o que está falando. Eu tenho algo escrito sobre isso, porque eu recebi suas questões. Lá você pergunta se a cultura molda a paisagem sonora e influencia a linguagem do rádio. Meu pensamento é que a cultura está cada vez mais e mais globalizada. Não é tão específico – quero dizer, a cultura do público. Claro que não está completamente extinta, existem grupos de pessoas que tem sua própria cultura, por assim dizer. Mas, de maneira geral, o que chamamos (ou pelo menos chamávamos) de ouvintes do rádio, eles não são tão diferentes, começando pela música e por aí em diante.

Mas penso que mesmo o clima seja um fator importante, nos diferentes países. Por exemplo: a Finlândia é muito mais fria que o Brasil, é lógico. Se você escutar as transmissões da Finlândia, você vai perceber que eles são bem mais vagarosos, eles têm mais espaço na escuta. Eu sempre penso em um rapaz, um amigo da Finlândia, que também é aposentado – nós estamos todos nos tornando aposentados agora (risos): quando alguém pergunta seu nome, ele responde: “Ha-rr-i Huh-ta-mä-ki”. Desta maneira, vagarosa. Tem a ver com o clima, é claro. Todas as narrações de histórias e programas teatrais são diferentes lá, até mesmo da Alemanha.

A primeira experiência da qual falei, do programa da Xuxa, quando fui para o Brasil, foi um tipo de choque mesmo. Mais tarde foi em São Luís, os “trios elétricos”. Vocês sabem, aqueles carros enormes, com 60.000 watts, percorrendo as ruas? Você só quer fugir, se salvar. Então, eu penso que os brasileiros têm uma relação muito especial com o som.

Em uma das vezes havia o dono de uma rádio comercial de menor porte, acho que era em São Paulo, e ele conhecia alguém que estava no seminário. Eles estavam conversando sobre a locução no rádio, eu descobri que maioria das pessoas no rádio – não importa o que fosse: a narração de uma notícia, um anúncio comercial –, as pessoas gritavam como se estivessem em um mercado público. Sempre as mesmas vozes, uns querendo soar mais alto que os outros. Eu disse: “Eles deveriam vir ao nosso seminário”. Eu entregava um texto e diferentes pessoas liam este roteiro. Então eles liam devagar e devagar, e se tornavam cada vez mais vagarosos. Você precisa deixar espaços entre as falas, deve haver pausa. Porque você está contando algo, pensando sobre algo, mas não ouvimos seu pensamento, sabe?

E na Alemanha também é assim: quando jovens colegas, algumas vezes, estão escutando uma fala, eu digo a eles: “sempre deixe o ‘uhum’ ou o ‘sim’, ou uma respiração.” Eles pensam que precisamos cortar tudo isso. Também acham que os ouvintes não deveriam ter a impressão de que existe um microfone. Isso é bem estúpido. Se duas pessoas estão conversando juntas em uma gravação, é óbvio que existe um microfone. Eles pensam: “talvez deveríamos mudar de lugar, e se der pra ouvir algum outro barulho nós cortamos na edição”. Qual é o resultado? A pessoa que está falando bem devagar, porque está pensando enquanto fala. Você escuta essa pessoa pensando. Isso é interessante. Não apenas uma pessoa falando, falando, falando, falando. Seria melhor que ela pensasse um pouco, antes e depois de falar. Então esse é o resultado, no fim. Você escuta uma pessoa que não está pensando, mas permanentemente falando. Mas esta não é a pessoa que você tem gravada, é claro, pois você tirou tudo fora, o que era seu jeito particular de falar, como “Huh-ta-mä-ki”.

NO: Eu imagino que você tenha muitas memórias de toda sua carreira, mas, se me permite uma última pergunta: além da Xuxa, qual a sua lembrança mais forte sobre o Brasil?

HK: Ah, é difícil para nós eleger a mais marcante. De qualquer modo, se você vai para a Amazônia, nós fomos para lá por três vezes, é uma pequena *Abenteuer* [aventura] experienciar tudo isso. Já vale a pena por si só, é claro. E as pessoas, como dizer isso... elas podem ser pagas facilmente, também por razões políticas;

you can manipulate them – in all countries, but I think in Brazil it's easier, if you have some cunning. On the other hand, they are so convincing in all their behavior... it's just to watch a man or a woman walking in a stretch of an old street, not paved: if a German walks the same stretch, it's not a vision so interesting. If you are in a rural area, or in the interior of Brazil, and you see a young mother with her child sliding on a terrible road, it's so fabulous the way they move.

Os alemães são... eles se tornaram, eu acho, nas grandes cidades: sua atitude ao se moverem, ao olharem... ou não olharem. Não olharem. Se você estiver em um ponto de ônibus em uma manhã e uma pessoa jovem se aproxima e não há mais ninguém na rua, ela saca seu *smartphone* e começa a fazer qualquer coisa. Não fala “bom dia”, não dirige o olhar, mantém uma boa distância. Na maioria dos casos isso seria diferente no Brasil, eu acho. Definitivamente. Então, essa parte comportamental, a pessoa por completo, é mais risonha. E a língua é tão bonita. Quando estávamos em Portugal e tentei conversar em português, ninguém me entendeu e eu não entendi ninguém.

NO: Sim, é muito diferente mesmo, mas estou impressionada com a quantidade de palavras de que você se recorda. Não é uma língua fácil.

HK: Sim. No momento em que você entra no avião para o Brasil, você sente um aquecimento agradável em sua volta, até mesmo através da linguagem.

NO: Nessas viagens ao Brasil, como você... evidentemente vocês tinham algum tradutor, ou alguém que os acompanhavam durante as viagens. Mas vocês gravavam tanto material e depois voltavam para casa; como vocês editavam todas essas gravações em português?

HK: A maioria delas não podíamos fazer por conta própria, pois haveria dificuldades, interpretações erradas etc. Eu aprendia constantemente – hoje em dia esqueci tudo, mas eu aprendi a língua; pelo menos palavras, frases curtas. Mas o Instituto Goethe e todas as organizações que nos apoiavam, eles sempre tinham alguém para nos ajudar. E eles acabavam se tornando nossos amigos, de verdade. Por muito tempo mantivemos contato, agora um pouco menos. Em Berlim, eu sempre tive alguém que se sentava comigo, ouvia, ou lia transcrições. Eu não conseguia fazer isso por conta própria, é claro. Isso normalmente, em trabalhos formais, era pago por hora pelas estações de rádio. Hoje em dia, porém, se você quisesse ir ao Brasil pela rádio, eles diriam algo como: “Ok, você tem o limite de 700 euros para fazer tudo”.

NO: Nós tínhamos muitas perguntas sobre você ser um estrangeiro. Eu até lhe escrevi isso. Nós ficamos impressionados com sua sinceridade sobre a condição de ser um alemão no Brasil – em *Xangô* (Kopetzky, 1991), por exemplo. Mas depois de ler *Mann im Mutterland* (2020)⁷, aí então eu entendi que a condição de estrangeiro é muito diferente para nós. Para nós, estar fora do país é uma experiência de “uma vez na vida”; no geral, tudo é muito distante. Para você, é como se tivesse nascido um estrangeiro.

HK: Então, uma pequena resposta para isso. Nós deveríamos tratar todos nossos assuntos como se fôssemos estrangeiros. Mesmo no nosso próprio país, sabe? Você deve se distanciar das ações das pessoas, ou dos lugares, como se os estivesse testemunhando pela primeira vez. Isto é, mesmo se for seu vizinho, se você for produzir algo sobre ele, porque é interessante sob algum aspecto, você deve olhar para ele com um olhar estrangeiro, não de alguém que já o conhece. Isso é apenas o que eu vi; não quer dizer que eu saiba muito sobre ele. Então, eu devo ir mais fundo, e eu só consigo ir mais fundo se eu o tomar como alguém que nunca vi antes. Nós somos sempre estrangeiros, e isso nos ajuda. Então, não importa se estamos no Brasil ou aqui, na Alemanha.

NO: Essa é uma dica muito boa para os realizadores de *features*.

⁷ Nesta autobiografia, o autor relata sua condição de ter nascido em uma comunidade alemã em território tcheco, depois ter sido deportado ainda criança e ser visto, de certa forma, como um estrangeiro dentro da Alemanha.

HK: Sim. Também, ao ouvir suas gravações, quando voltar para casa, deixe-as descansar primeiro – por meses, se possível. Porque, se você imediatamente começar a transcrever, ou montar o seu programa, você vai escutar as coisas diferentemente das pessoas. Pois você também tem imagens gravadas em sua cabeça: de onde as gravações foram feitas, e assim por diante. Então, pode ser que você faça escolhas erradas, entre tantas gravações. Eu penso que, se você deixá-las descansar por um tempo, você vai descobrir que... “Eu não entendi, o que foi mesmo que ele disse?”. Bem, você estará na posição de um ouvinte da rádio. Transforme-se em um estrangeiro.

NO: Como está indo seu livro? [A expansão da autobiografia *Mann im Mutterland*, agora chamada *Sudetjak*]

HK: Está terminado, pronto para ser traduzido, agora. Se tornou bem mais extenso; ao fazer isso, arruinei meu braço direito. Sentava-me por oito horas, todos os dias, por dois meses e meio, para cumprir o prazo. Agora está melhorando, mas na época tive que ir para o hospital, por ficar muito tempo no teclado etc. Estou muito feliz por ter terminado: ele tem 233 páginas. Agora, vamos ver o que acontece.

NO: Vai ser bonito. E como foi sua estada recente na cidade-natal?

HK: Tivemos uma reunião de família na casa em que nasci, foi muito bom. Eu acabei de receber novas fotos deles. Nós levamos uma planta – uma roseira – para eles, nessa casa de onde fomos despejados 75 anos atrás. Eles plantaram na frente da casa e, na foto nova, a roseira está toda florida. Maravilhoso. Sim, isso faz bem para o coração.

NO: Obrigado, Kopetzky. Foi uma honra ouvi-lo e passar um tempo com você nesta reunião. Nós temos tudo gravado para nossa história. Muito obrigado por seu tempo e por sua disposição a conversar conosco.

HK: Ah, eu gostei disso. Eu poderia conversar até amanhã de manhã. Desejo o melhor para vocês. Muito obrigado por estarem aqui. Foi animador, de várias maneiras.

Referências

Kopetzky, H. (1991). *Xangô: Die Nacht der schwarzen Götter* [Gravação em áudio]. SFB.

Kopetzky, H. (2013). *Objektive Lügen Subjektive Wahrheiten: Radio in der Ersten Person*. Octopus.

Kopetzky, H. (2018). *Der Kunstkopf-Mann: Letzte Reise des Tönefängers Matthias von Spallart nach Amazonien* [Gravação em áudio]. <https://bit.ly/3EDaksn>

Kopetzky, H. (2020a). *Helmut Kopetzky*. <https://www.helmut-kopetzky.de>

Kopetzky, H. (2020b). *Mann im Mutterland: Erzählung vom endlosen Nachkrieg*.

Schacht, R. C; & Ferraz, N. (2021). *Escuta estrangeira e subjetividade no rádio documental: O homem-cabeça artificial* [Apresentação de trabalho]. 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. <https://bit.ly/3VjDBy2>

Som de Rádio^{1, 2}

Tim Wall

Doutor e mestre em Estudos Culturais pela University of Birmingham. Professor de Rádio e de Estudos da Música Popular no Birmingham Centre for Media and Cultural Research. Anteriormente foi diretor associado de pesquisa no departamento de Artes, Mídias e *Design* da Birmingham City University.
E-mail: tim.wall@bcu.ac.uk

Artigo traduzido por

Daniel Gambaro

Doutor e mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Vice-líder do MídiaSon – Grupo de Estudos e Produção em Mídias Sonoras (ECA/USP) e membro do NER – Núcleo de Estudos do Rádio da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Fabico/UFRGS).
E-mail: d.gambaro@outlook.com

¹A tradução e publicação deste texto em português foi autorizada pela Informa UK Limited, detentora dos direitos de publicação originais, conforme licença no. 78258, de 23/jan/2023, intermediada pela PLS Clear, após o consentimento direto do autor ao tradutor.

²Wall, T. (2018) Radio Sound. In M. Bull (Ed.), *The Routledge Companion to Sound Studies*, p. 380-390. Routledge. <http://doi.org/10.4324/9781315722191-43>

Resumo: O campo dos estudos radiofônicos cresceu consideravelmente nas últimas duas décadas, edificando-se sobre um comprometimento acadêmico desigual com a centenária história do meio. O renascimento dos estudos do rádio encontra paralelo com a expansão de um novo campo de estudos do som, e as percepções produzidas pelas duas áreas são mutualmente benéficas. Este ensaio busca identificar as maneiras férteis pelas quais o rádio tem sido – e pode ser – estudado, em termos de sua existência como som culturalmente assimilado. Isso significa compreender o rádio como produto de culturas nacionais distintas em momentos históricos particulares.

Palavras-chave: rádio, som, estudos do som, institucionalização.

Sonido de Radio

Resumen: El campo de los estudios de radio se ha expandido considerablemente en las últimas dos décadas, basándose en un compromiso académico desigual con la historia centenaria del medio. Este renacimiento de los estudios de la radio ha sido paralelo a la expansión en el nuevo campo de los estudios de sonido, y las dos áreas han producido algunas ideas mutuamente beneficiosas. Este ensayo pretende identificar las formas fértiles en que la radio ha sido y puede ser estudiada en cuanto a su existencia como sonido culturalmente asimilado. Esto significa entender la radio como un producto de diferentes culturas nacionales en momentos históricos particulares.

Palabras-clave: radio, sonido, estudios de sonido, institucionalización.

Radio Sound

Abstract: The field of radio studies has expanded considerably over the last two decades, building on an uneven academic engagement with the century-long history of the medium. This renaissance of radio studies has paralleled the expansion in the new field of sound studies, and the two areas have produced some mutually beneficial insights. This essay seeks to set out the productive ways that radio has and can be studied in terms of the medium's existence as encultured sound. This means understanding radio as the product of distinct national cultures at particular historical moments.

Keywords: radio, sound, sound studies, institutionalisation.

O campo dos estudos radiofônicos, que cresceu consideravelmente nas últimas duas décadas, edifica-se sobre um posicionamento acadêmico irregular em relação à história centenária do meio. O renascimento dos estudos do rádio encontra paralelo com desenvolvimentos no novo campo de estudos do som, e as percepções produzidas pelas duas áreas são mutuamente benéficas. Este texto busca identificar as maneiras férteis pelas quais o rádio tem sido – e pode ser – estudado, em termos de sua existência como som culturalmente assimilado. Isso significa compreender o rádio como produto de culturas nacionais distintas, em momentos históricos particulares.

³ O texto foi originalmente apresentado em uma coletânea de estudos do som. (N. do T.)

A contribuição para um volume que versa sobre estudos do som³ é oportunidade ideal para explorar a melhor forma de estudar o rádio, nos aproximando das novas abordagens desenvolvidas pelos estudos do som para superar as limitações conceituais que emergiram dentro dos estudos radiofônicos, bem como usar as discussões sobre o rádio para repensar as convenções restritivas que emergiram nos estudos do som. A proposta aqui apresentada reúne questões sobre a história do rádio e as mudanças na organização das práticas de produção e nas políticas regulatórias, questões sobre a natureza de textos radiofônicos específicos, e ainda questões sobre o modo como escutamos e experienciamos o rádio enquanto um som significativo. Eu inicio com uma crítica a alguns enfoques existentes para compreender o rádio como som, estabeleço o desenvolvimento historicamente localizado do rádio nos Estados Unidos e no Reino Unido como exemplares de rádio nacional, exploro a forma dominante do rádio e exponho algumas ideias para tratar a escuta de rádio como prática cultural.

Análises que Levam a um Beco Sem Saída e as Amarras Intelectuais nos Estudos Radiofônicos

Os livros de estudos radiofônicos habitualmente começam com variações sobre a ideia do rádio como um meio sonoro, frequentemente em termos de limitações ou ausências. Crisell (1986), por exemplo, afirma que “no rádio, todos os sinais são audíveis: eles consistem simplesmente em ruídos e silêncio e, portanto, usam *tempo*, não espaço”. Para Crisell (1986, p. 3) e Chignell (2009, p. 4), o rádio é “cego”, e para Lewis e Booth (1989), é um “meio invisível”. A necessidade de empregar imaginação visual ao ouvir rádio é um senso comum (veja, por exemplo, McWhinnie, 1959, p. 21; McLeish, 1978, p. 70). Entretanto, metáforas de nosso mundo físico nos conduzem⁴ a alguns becos sem saída. É difícil sustentar o argumento de que o significado ou a significância do rádio encontra-se ou em sua forma essencial ou nas mentes dos ouvintes, independentemente de quão tentadoras sejam essas ideias.

⁴ No original, o autor faz uma piada com a frase “*take us down a number of blind alley*”. Um dos significados da expressão *take down* é deprimir.

Precisamos de uma abordagem que integre a compreensão da forma do rádio com a experiência de consumi-lo. Cinema e televisão, é claro, usam o tempo como um dispositivo estruturante tanto quanto o rádio, e a própria mobilidade da mídia sonora demonstra que o consumo de rádio é uma experiência muito mais espacial do que o ato de assistir a um vídeo. Jody Berland (1993) apontou para as distintas formas do tempo e do espaço radiofônicos. Além disso, o rádio não opera a partir de suas limitações como meio aural, e sim amparado em pontos fortes como a apresentação de música e da palavra falada, bem como na facilidade de ser disponibilizado a longas distâncias. Usar nossa inabilidade de ver a programação do rádio como ponto de partida para compreender o som radiofônico⁵ parece ser, no mínimo, irrelevante e, por mais que seja obviamente verdadeiro que não vemos rádio, tal reconhecimento não significa que o rádio seja (literalmente ou metaforicamente) invisível, nem que seus ouvintes sejam cegos.

⁵ Ver “Comentários sobre o texto ‘Som de Rádio’, de Tim Wall”, publicado nesta mesma seção da **Novos Olhares** (N. do T.).

É preciso defender uma maior atenção ao rádio nos estudos midiáticos, bem como seu posicionamento nos estudos do som. No período em que a televisão substituiu o rádio como o principal equipamento doméstico, os acadêmicos, de alguma forma, perderam os rumos do rádio, apesar de ser o exato momento em que o meio ganhou ubiquidade em nosso mundo social. A presença pervasiva do rádio no cotidiano demanda mais análises, não menos. As preocupações sobre a influência política e moral da televisão, os debates sobre políticas estatais e legislação, e até mesmo discussões sobre valor cultural constroem o rádio como um meio menos significativo. Os estudos do som, dada sua ênfase na experiência

de escuta e na universalidade social sonora, oferecem enquadramentos profícuos para compreender o rádio.

O trabalho fundador dos estudos radiofônicos, editado por Lazarsfeld e Stanton (1944), focou nos efeitos e regulações sociais e estabeleceu os estudos midiáticos como uma disciplina. Entretanto, conforme o futuro da televisão ia dominando progressivamente os debates sobre políticas nacionais e o novo meio passava a ser percebido como o mais influente, os estudos radiofônicos eram relegados a uma “segunda divisão” dos estudos midiáticos, algo que acaba reforçado pelo argumento que define o rádio como uma mídia secundária. A compreensão de que o rádio é um meio para o consumo de outras formas textuais – música, fala ou propaganda –, ou que o consumo de rádio ocorre enquanto fazemos alguma outra coisa (ao despertar, no caminho para o trabalho, ao preparar um chá), deveria nos levar não à natureza marginal do meio, e sim à centralidade do rádio dentro de sistemas midiáticos complexos e a sua integração com a vida cotidiana.

Uma ênfase no rádio pode, também, contribuir para o desenvolvimento de estudos do som que avançam além de suas limitações atuais. O rádio oferece um longo histórico de formas da mobilidade de escuta, ignorado pela ênfase em novas tecnologias, e as noções de audiência nos estudos radiofônicos nos permitem explorar os modos como o sujeito que escuta pode se imaginar como parte de uma comunidade mais ampla de ouvintes, recontextualizando trabalhos sobre a privatização⁶ dos mundos sonoros. Ainda mais importante, o rádio mostra que diferentes mídias sonoras possuem formas institucionais, regimes de escuta e características nacionais distintas.

⁶ Esse conceito de “privatização” dos mundos sonoros ressoa no livro *Televisão*, de Raymond Williams. Esse autor, um dos fundadores dos Estudos Culturais britânicos, comenta o cenário industrial do final dos anos 1930 como aquele de uma rápida expansão de um novo tipo de maquinário, o qual passou a ser conhecido como “bens de consumo duráveis”. Entre eles estão o automóvel, os eletrodomésticos e o aparelho de rádio. Há, ainda segundo Williams, certo paradoxo nesse desenvolvimento: essas novas tecnologias se contrapunham às “tecnologias públicas”, como trens e iluminação das ruas, servindo ao mesmo tempo à mobilidade e a um modo de vida baseado no lar doméstico. Raymond Williams chama esse fenômeno de “privatização móvel”, ou seja, o modo como elementos da vida privada acabam se imiscuindo na vida pública. O *broadcast* é um produto social dessa tendência. (Williams, R. (2016) *Televisão*. Editora PUC Minas.) (N. do T.)

A trajetória mais inútil nos estudos radiofônicos tem sido a ambição de produzir uma teoria geral do rádio a partir do isolamento de suas qualidades essenciais. Para Crisell (1986, p. 43), por exemplo, o uso que se faz dos sons no rádio o leva a propor que o “som é uma forma ‘natural’ de significação que existe ‘lá fora’, no mundo real” e funciona indicialmente, conexo ao modo como os sons nos alertam sobre outras ocorrências físicas no mundo real. Contudo, o som radiofônico é um exemplo de invenção humana, uma que continuamente medeia sons do mundo real, e mesmo o mais indicial dos sons do rádio nem sempre é o que parece. Seu artifício é o que o torna infinitamente interessante. As convenções desenvolvidas ao longo da história do rádio, e organizadas na forma institucional nacional exclusiva que o rádio assumiu, só podem ser compreendidas se nos atentarmos aos sofisticados processos de construção em que o meio se baseia. As ideias essencialistas introduzidas trinta anos atrás ainda são rotineiramente apresentadas, sem questionamentos, em livros recentes voltados a estudantes (veja, por exemplo, Crook, 2012).

Esse reconhecimento essencialista e incorreto sobre como o som funciona no rádio está enraizado na preferência por certas formas de som radiofônico que são marginais dentro da própria institucionalização do broadcast radiofônico. Ao partir de observações sobre a conversa no rádio, sobre ficções radiofônicas ou mesmo sobre formas experimentais do som, em vez das formas dominantes do rádio musical, os autores, via de regra, propõem que a complexidade do significado do rádio enquanto som pode ser reduzida ao som da palavra falada; que a fala seria o código primário do rádio. Quem melhor defende a ideia é Crisell (1986, p. 54), baseado na premissa de que, no rádio, a palavra falada “contextualiza todos os outros códigos”. A conversa radiofônica ancora significados, é claro, e mesmo o rádio musical manteve a palavra do apresentador como uma parte vital de sua forma. Entretanto, isso leva a afirmações sobre “a ausência virtual do significado na música” (Crisell, 1986, p. 49), ou à redução do papel da música em jingles, assinaturas tonais e música incidental (Shingler & Wieringa, 1998, p. 61-72). Dado o quão presente está a música gravada na programação radiofônica, é difícil entender por que tal aspecto do som radiofônico não é visto como seu código primário.

Nosso último beco sem saída é a tendência, compartilhada pelos estudos do rádio e pelos estudos do som, em conceber a forma cultural do som como algo determinado pelas tecnologias que possibilitam sua existência. O rádio, obviamente, recebeu o nome de suas bases técnicas – as ondas de rádio – e, no que seria hoje

⁷ “Sem-fio” seria a tradução direta, mas devemos notar que registros do início da radiodifusão no Brasil mostram que, também por aqui, utilizou-se o termo *wireless* para se referir ao rádio, especialmente nos nomes de algumas das principais emissoras. (N. do T.)

uma nomenclatura pitoresca por sua característica técnica distinta, fora chamado no passado de “o wireless”⁷. Conforme Brian Winston (1998) sistematicamente demonstrou, o determinismo tecnológico de tais histórias da mídia marginalizam os processos e as forças por meio dos quais as formas de mídia, como o som radiofônico, adquirem singularidade. Um exemplo notável é a linha do tempo do rádio construída por Shingler e Wieringa (1998, p. 1-13), em que, dos aproximadamente setenta momentos-chave citados, a maioria se relaciona com inovações tecnológicas, enquanto apenas seis se referem a desenvolvimentos na forma dominante do rádio, baseada em tocar música. Embora as inovações citadas tenham sido vitais para possibilitar o som radiofônico, elas não determinaram esse som.

De modo semelhante, os estudos de som não se saem tão bem nessa área. As investigações de Michael Bull (2000, 2007) sobre como as pessoas usam dispositivos portáteis para ouvir música, para dar um exemplo, colocam nossa atenção no auditivo, mas apresentam a mobilidade da escuta como uma criação da tecnologia, em vez de considerar os usuários dessa tecnologia como os agentes da mobilidade. O campo também tem sido notavelmente negligente com o rádio. Por exemplo, Bull et al. (2015), no que teria sido uma abordagem espantosamente diversificada do som como objeto de estudos, selecionam apenas um aspecto do som radiofônico – sua capacidade de articular nostalgia – como importante o suficiente para ter um capítulo próprio, e as referências ao rádio aparecem apenas uma dúzia de vezes nos outros trinta ensaios.

Ao nos envolvermos com o rádio como som assimilado culturalmente, podemos rapidamente contornar a necessidade de justificar os estudos do rádio por meio de discussões sobre a ausência, evitar teorias essencialistas e desviar do canto da sereia do determinismo tecnológico. Os estudos do som têm muito a oferecer aqui, uma vez que têm sido mais abertos à pluralidade de formas das mídias sonoras e de maneiras como nós as ouvimos. Na sequência, portanto, apresento algumas sugestões para que outros trabalhos sobre o rádio possam ser usados para explorar a institucionalização do som radiofônico de uma nação em diferentes pontos da história, e de que forma somos construídos como ouvintes e audiências durante essa institucionalização.

O Som Radiofônico Institucionalizado Nacionalmente e a Emergência de sua Forma Dominante

O som radiofônico mudou drasticamente por toda sua história. Desde o princípio, conforme Susan J. Douglas (1987) explica, os inventores-heróis do rádio estadunidense trabalharam em corporações emergentes para realizar propósitos sociais preconcebidos. A intenção por trás do rádio e das tecnologias sem fio era criar a telefonia – a troca de mensagens sonoras entre usuários individuais em longas distâncias – enquanto as tecnologias com fio, que mais tarde associamos às redes telefônicas, foram inicialmente imaginadas como tecnologias para a difusão [o broadcast]. A marinha dos Estados Unidos percebeu o valor da comunicação sem fio entre navios individuais, mas foi a adoção da nova tecnologia por amadores entusiastas do rádio e a exploração de patentes complexas que determinaram o que o rádio se tornou naquele país. A partir da década de 1920, o rádio foi progressivamente se tornando o meio doméstico primário para entretenimento no mundo desenvolvido. Sua programação foi dominada pela adaptação de gêneros de outras formas do entretenimento público e da informação: dramas e variedades do teatro; palestras educativas; e propaganda política e religiosa. Assim, cadeias de teatro, universidades, igrejas e partidos políticos dominaram o rádio em seu início. Em outro momento, Douglas (1999) conecta a audiência e a programação de rádio na alta noite à identidade masculina e, posteriormente, à nova música do jazz; para Clifford J. Doerksen (2005), a difusão do jazz se tornou um problema moral e regulatório maior, e ele descreve a emergência de formas da programação do rádio comercial que se tornaram as práticas organizacionais dominantes.

O rádio rapidamente adaptou esses gêneros de entretenimento para criar suas próprias formas – o quiz show, novelas, e comédias de meia-hora – como sua programação básica. Para Michele Hilmes (1997), tais gêneros foram a fonte de importantes narrativas nacionais voltadas a comunidades imaginadas de mulheres

e homens, marcadas pelas formas distintas do “horário diurno” e “horário noturno” do som institucional: “uma prática social enraizada na cultura” (p. xiii). Estações de rádio individuais acabaram absorvidas em redes continentais, e cada vez mais a programação emergia de Nova York em formatos convencionais e grades de programação, com a missão de entreter – tudo pago pelo patrocínio publicitário. As redes alcançaram maturidade durante a economicamente difícil década de 1930. O rádio soava muito como a televisão atual, mas desde os anos 1950 a TV o substituiu como o meio doméstico primário nos Estados Unidos, apropriando-se das audiências e programas do horário nobre radiofônico, e a resposta dos programadores de rádio foi tocar mais gravações musicais produzidas comercialmente (Barnouw, 1975).

Segundo o relato de Rothenbuhler e McCourt (2002), os executivos das emissoras estabeleceram novas formas do som radiofônico para atrair novos ouvintes, levando ao centro programações que, antes, estiveram nas margens da difusão sonora. O formato Top 40 e a noção de “*total station sound*”⁸, estabelecida em meados dos anos 1940 como a trilha sonora para o trabalho doméstico diurno da “dona-de-casa” do pós-guerra, em pouco tempo se tornaram as formas dominantes do rádio estadunidense (Rothenbuhler & McCourt, 2004). Os rádios transistorizados – pequenos, portáteis e baratos – se tornaram padrão em carros novos, e como consequência surgiram os formatos de música e informação na hora do trânsito que atraíram os engravatados suburbanos que se deslocavam para o trabalho (Wall & Webber, 2012). As estações de rádio também buscavam audiências que não eram atendidas pela televisão: brancos que moravam em zonas rurais, afro-americanos pobres de áreas urbanas, e especialmente os jovens abastados. Música country e R&B, e seu híbrido, o rock & roll, se tornaram características em serviços que almejavam essas audiências, oferecendo a esses grupos um distinto senso de identidade (Malone, 1985, p. 204-26; Cantor, 1992; Barlow, 1999). Já em 1947, a WDIA, em Memphis, direcionava sua programação aos ouvintes urbanos negros, e o formato se tornou comum em todas as principais cidades durante os anos 1950, fortemente ligado às gravadoras independentes que atendiam audiências similares no mesmo período (Gillett, 1971).

Na Europa, o rádio manteve suas formas antigas mesmo quando a televisão se tornou dominante nos lares. Difusores como a BBC mantinham monopólio nacional estatutário, e mesmo que a capacidade de transmitir rádio além de fronteiras permitisse o acesso a programações do modelo estadunidense, o *ethos* de serviço público da corporação produzia uma versão classe-média e meia-idade da programação tradicionalmente ampla do rádio. A restrição em reproduzir música gravada continuou mesmo depois de a BBC Radio One ser fundada, em 1967, para tocar música pop, e as estações comerciais regionais de rádio musical tiveram início apenas em 1973 (Barnard, 2000, p. 50-68). Rádios locais financiadas por publicidade ofereciam uma alternativa à BBC, mas visavam uma audiência ampla com vozes e músicas familiares (Wall, 2000; Stoller, 2010, p. 27-114).

O rádio musical hodierno foi introduzido na década de 1990, quando o formato das estações passou a determinar o tipo de música que elas tocam. Conforme Keith Negus (1992, p.101-14) demonstra, o formato *contemporary hits radio*⁹ (CHR), uma atualização do Top 40, que tinha o maior número de estações e margem de ouvintes, era organizado em torno de um sistema altamente estratificado, baseado na capacidade da estação para atrair ouvintes, e atuava como uma ferramenta promocional para a indústria fonográfica. Outras estações tentaram atrair gostos musicais mais particularizados, e Barnes (1988) identifica dezoito formatos musicais e seis não musicais que dominaram o rádio dos Estados Unidos no apogeu dos formatos. Formatos urbanos (*black e dance music* que atraem jovens ouvintes urbanos) agora superam o Adulto Contemporâneo (*soft rock* para as pessoas de meia idade) em sua capacidade de atrair ouvintes, e estações Alternativas (música diversa para ouvintes jovens, brancos, de classe média) e Country (música contemporânea de Nashville) atraem grupos menores, mas compromissados. Segundo Barnes:

sua estação te convence, por meio de uma constante repetição de slogans, que ela tem mais de suas músicas favoritas... então você suporta um monte de comerciais de 30 segundos e um boletim de trânsito porque você sabe que vai

⁸ Em tradução livre, esse conceito seria algo como “identidade sonora total da estação”. No texto citado por Tim Wall, os autores se referem a um movimento iniciado com as primeiras estações do formato Top 40, em que “música, notícias, tempo de fala e propagandas foram integrados em um sistema coerente e consistente, com o objetivo de criar uma identidade ou ‘som’ da estação, em vez de promover fidelidade da audiência a programas individuais” (Rothenbuhler & McCourt, 2004, p. 4). (N. do T.)

⁹ “Rádio de sucessos contemporâneos”, em tradução livre, mas utilizamos no Brasil o nome em inglês. São, em geral, rádios que tocam as músicas mais pedidas, sucessos de grandes personalidades (nacionais e internacionais), de caráter fortemente comercial, em geral voltadas a um público mais jovem – apesar de sua abrangência alcançar também adultos. (N. do T.)

¹⁰ Em inglês, essa máxima se escreve “ratings by day, credibility by night”. Apesar de ser escrita nos anos 1990, ela se mantém – mesmo com subsequentes mudanças no mercado radiofônico britânico. Não se deixa de notar, entretanto, certo preconceito com as músicas que fazem muito sucesso (para alcançar os *ratings* durante o dia) e o paternalismo do serviço público britânico em selecionar o que é “de qualidade” e que garantiria atingir a “credibilidade”. (N. do T.)

¹¹ “Specialist music” é um termo comum na literatura do rádio britânico e se refere à tentativa de promover programas segmentados, voltados, segundo Barnard, a “diferentes comunidades de gostos e interesses” (1989, p. 36). São programas em geral conduzidos por apresentadores e DJs especialistas em determinado segmento ou gênero musical. O formato se torna comum no Reino Unido a partir do final dos anos 1950, quando a BBC começa a enfrentar a concorrência de emissoras “piratas” e precisa fazer um aceno ao público jovem. Com o passar do tempo, essa faixa de música segmentada/especializada dentro da programação das estações daquele país, públicas ou privadas, se tornou uma garantia de cumprimento da obrigação de prestar um “serviço público”, com introdução de música “qualificada” ou “especializada”, ou seja, uma reprodução do paternalismo atávico da BBC. (N. do T.)

¹² No original, o autor utiliza a expressão “overall station sound”, o que significa a busca por certa harmonia entre os diferentes elementos que compõem aquilo que a rádio entrega, sua programação, pensada como um todo. Costumamos nos referir, no Brasil, à “plástica” da estação, que seria a preocupação em manter um equilíbrio entre as diferentes sonoridades presentes nas músicas, nos BGs (backgrounds), nos comerciais, no tom de fala dos apresentadores e das apresentadoras etc. (N. do T.)

¹³ O autor utiliza o termo genérico “records”, que usualmente é utilizado para se referir a “discos”. Entretanto, neste texto ele se refere a programações musicais em rádios nos anos 2000, momento em que a venda direta do fonograma por serviços como iTunes, da Apple, estão se popularizando. Desta forma, optamos por uma tradução mais literal para “gravações”. (N. do T.)

ouvir sua música preferida... e se sua estação fizer o trabalho direito, você vai ouvir a música favorita. (Barnes, 1988, p. 50)

Mesmo na era da internet, o rádio musical está intimamente ligado às estratégias promocionais das grandes gravadoras, e as playlists radiofônicas continuam refletindo estratégias de marketing: a transformação de hits regionais das estações CHR pequenas em sucessos nacionais; ou o uso de estações segmentadas em nichos para atrair interesse suficiente para, então, “transbordar” para as estações CHR. Conforme notou Negus (1992), quando as gravadoras “estão por trás” de um disco, investindo em promoção, acabam atraindo a atenção de programadores das principais estações musicais, o que aumenta a quantidade de vezes que a música toca na rádio e acaba provando o “potencial de sucesso” da música.

Nos países europeus, menores, as emissoras de rádio públicas como a BBC Radio One têm muito mais influência. No Reino Unido, as estações geralmente focam na máxima “índices de audiência durante o dia, credibilidade à noite”¹⁰ como uma maneira de cumprir suas obrigações de serviço público, o que leva a apoiar música “qualificada”¹¹ e alternativa nas noites e nos finais de semana (Barnard, 1989, p. 51-62). Nos últimos 25 anos, a política da Radio One oscilou entre uma ênfase na programação CHR Top 40 e tentativas de oferecer playlists “alternativas” únicas. A análise da Radio One feita por David Hendy (2000) nos anos 1990 mostra o resultado de um momento dramático de mudanças, quando uma política de “música nova primeiro”, a atuação de apresentadores com conhecimento especializado de música na construção das playlists, e ao apagamento da fronteira binária entre o “pop do dia” e a “seriedade da noite”, criou uma nova ecologia do rádio britânico, quicá da cultura da música popular. A Radio One decididamente se distanciou do “repertório pop internacional” em direção a grandes discos britânicos. De modo similar, a análise que Paul Long (2007) faz do aclamadíssimo apresentador de rádio musical John Peel traz um estudo de caso sobre a forma como a música funciona enquanto código primário do som radiofônico, bem como sobre o papel dos apresentadores como influenciadores de gosto.

Dito isto, conforme Barnard (2000, p. 129-30) indicou, não podemos nos eximir de compreender a “esmagadora fidelidade às listas de mais vendidas” como um critério decisivo das playlists. A montagem da grade de programação feita por computador é utilizada para se conseguir uma identidade sonora geral da estação¹², que mantém o ouvinte sintonizado em uma emissora ao assegurar variações nos ritmos e gêneros musicais, separando as músicas menos conhecidas. As músicas dos anos 2000 que entram na grade semanal são programadas, geralmente, com a aplicação de um sistema de playlist de três níveis que leva em conta informações sobre as vendas das gravações¹³, número de reproduções em estações similares e pesquisa de marketing sobre as preferências dos ouvintes. As músicas da lista “A” tocam uma vez por programa, ou a cada hora, no caso de estações com alta rotatividade; as da lista “B” tocam várias vezes ao dia; e as da lista “C” tocam no máximo uma ou duas vezes por dia. O resultado é a total previsibilidade do som da rádio musical.

Conforme já demonstrei em outro texto, as regulações do rádio no Reino Unido têm sido consistentemente usadas como tentativas frustradas de aumentar a diversidade da música tocada (ver Wall, 2000). Também mostrei em outro trabalho (Wall, 2006) que as obrigações estatutárias de tocar música de fora dos rankings nacionais, estipulando quais gêneros devem ser reproduzidos e em quais proporções, são sofisticadamente reinterpretadas pelos executivos das estações de rádio comerciais que tocam música *mainstream*. Como justificativa, eles sugerem que os ouvintes que alegam gostar de gêneros diferenciados da música popular gostam, na verdade, de pop com um “toque” daquelas músicas mais qualificadas. Jody Berland (1993, p. 107) caracterizou tais argumentos como uma tentativa de naturalizar e justificar os processos comerciais em ação, em que formatos “parecem surgir de, e articular, um casamento neutro entre as músicas e dados demográficos”, quando apenas certos tipos de música feita para certo tipo de audiência são considerados pelo rádio comercial. Esse é um interessante exemplo do princípio econômico de Hotelling (1929), sobre o impulso de buscar um terreno central pelas empresas que buscam maximizar os lucros.

Há um som radiofônico alternativo, que pode ser encontrado no setor não comercial e nos emissores que operam sem licença, em que, afirma-se, há uma conexão mais profunda entre o difusor e a cultura da música popular. Hind e Mosco (1985), tal qual Michael Keith (1997), indicam que as estações “piratas” quase nunca adotam os sistemas de programação musical das estações licenciadas, relegando seus programas aos DJs de clubes e, muitas vezes, tocando gêneros musicais pouco ouvidos no rádio mainstream. No entanto, como estações não licenciadas, elas geralmente têm custos mais baixos e, portanto, têm a possibilidade de atrair audiências menores; e muitas vezes são tão comercialmente orientadas quanto as estações licenciadas. As *college radio* estadunidenses, e seus equivalentes menores europeus, em geral apresentam uma variedade de programação musical que não aparece de modo algum nas estações musicais comerciais. Novamente, os custos, na maioria das vezes, permanecem baixos graças ao apoio de suas universidades e ao trabalho de voluntários dedicados. Tais estações dão tempo de programação a músicas de segmentos menores ou a novos gêneros, o que faz o rádio musical muito mais plural do que, em geral, seria (Tremblay 2003, Wall 2007, Rubin 2011). A programação de rádio musical qualificada da BBC também oferece diversidade. A “responsabilidade” do serviço prestado pela Radio One exige “shows especializados no início da noite para operar como a vanguarda da nova música”, com “ao menos 40% da programação . . . ocupada por música qualificada ou programas baseados em texto falado” (BBC, 2008), e incumbências similares sobre os serviços prestados por outras estações de rádio nacionais britânicas produzem uma diversidade musical que não se escuta nos Estados Unidos. Meus próprios estudos sobre a música qualificada na BBC, conduzidos com Andrew Dubber (Wall & Dubber, 2009), relevam quão importante a corporação é para o pluralismo musical, bem como as impressionantes experiências com conteúdo on-line vinculado a suas transmissões, mesmo que fiquem atrás das novas empresas de serviços musicais, ou mesmo de fãs on-line de segmentos musicais específicos.

¹⁴ DAB é a sigla de Digital Audio Broadcasting, o serviço digital de rádio utilizado principalmente no Reino Unido e na Alemanha. Uma das características principais desse serviço é que a emissão do sinal de rádio aos terminais dos ouvintes se dá a partir de uma única antena por região. Assim, as estações de rádio enviam seus sinais a esse serviço centralizador que faz o “empacotamento” dos sinais em um único canal – uma operação chamada de multiplexação. (N. do T.)

¹⁵ Tim Wall faz aqui um jogo de palavras: o “shuffle potential” do iPod é uma *affordance* tanto do tocador da Apple quanto dos serviços mencionados, como Pandora e Spotify, em que o ouvinte aciona um botão e deixa os algoritmos de recomendação dos serviços “trabalharem” por ele para montar uma *playlist* que, se tudo der certo, vai agradar e vai mantê-lo ouvindo. Em certo sentido, caberia ao DJ ou ao programador musical da estação de rádio fazer uma curadoria de música que, como vimos, acaba muitas vezes seguindo uma receita muitas vezes econômica. Há uma tendência, dada a individualidade com que os dados do usuário são tratados, de que o *shuffle* dos serviços online pareça mais adequado, ao ouvinte, do que a lista criada por uma pessoa para atender incontáveis membros de uma comunidade de ouvintes ao mesmo tempo.

O acesso ao som radiofônico no século XXI é irreconhecível quando comparado àquele da metade do século XX. O número de estações de rádio comercial locais e nacionais cresceu inexoravelmente. No Reino Unido, as três rádios musicais dos anos 1970 são acompanhadas hoje por mais de trezentas estações musicais comerciais em AM e FM, bem como cerca de cinquenta serviços que operam multiplexadores DAB regionais¹⁴, o que dá mais oito estações regionais e treze nacionais em cada área (Ofcom, 2011). Ainda mais significativo é o fornecimento de serviços similares ao rádio via internet. Quando a CBS, emissora dos Estados Unidos, comprou o serviço musical Last.fm, em 2007, ela sinalizou uma profunda mudança do rádio por antena em direção às tecnologias de distribuição de áudio via internet. Last.fm, Pandora e Spotify passaram a dominar a forma como as pessoas escutam música. O alcance global e a natureza interativa da internet alteraram a relação entre os ouvintes e a música. Esses serviços substituem a programação musical e os DJs por sistemas automatizados de recomendação musical e de personalização (Wall, 2016). A propagação desses serviços musicais em dispositivos móveis reposiciona o rádio musical dentro de uma maior ecologia de som musical, e borra as linhas entre a audição de rádio e a potencialidade aleatória¹⁵ do iPod. Neste contexto, a ideia de que o rádio precisa ter uma “identidade sonora total da estação” parece um tanto arcaica.

O Ouvinte e o Som Radiofônicos

Conforme definimos anteriormente, os ouvintes do som radiofônico são sistematicamente organizados em audiências pelos provedores de serviços de rádio. Se seguirmos Raymond Williams (1976), poderemos examinar as nuances instáveis das ideias de audiência. O termo denota primeiro a possibilidade de ser ouvido por alguém com poder, mas serve também como nome para o coletivo daqueles que escutam e, posteriormente, passou a significar o termo coletivo para o grupo que consome cultura como comunicação; uma mudança que parte das atividades relacionadas ao falar para o ouvir, e então para um ato que é simultaneamente receptivo, cultural e econômico. Ser membro de uma audiência significa muito mais do que apenas escutar, esse status é construído por meio de uma série de práticas sociais que, coletivamente, constituem a difusão sonora. Tais práticas, certamente, são: o relacionamento técnico entre o transmissor e o receptor;

a relação semiótica dos significados do som radiofônico com nosso mundo sonoro, incluindo aí o discurso dos apresentadores, as identidades das estações, as notícias e as propagandas, e a programação musical; e nosso relacionamento com outros que podem ouvir ou que de fato escutam.

A história do rádio revela tentativas conflitantes, em seus primeiros anos, de definir um papel social para as tecnologias com e sem fio que permitiriam o broadcast de sons, e sua forma final – criado profissionalmente e difundido a um público distante – acabou definindo como nos tornamos conhecidos como ouvintes (ver Hilliard, 1985, p. 1-11; Lewis & Booth, 1999, p. 11-29). Paddy Scannell (1989) comentou o papel inicial da BBC em estabelecer um modo muito específico de escuta que refletia as noções embrionárias de audiência:

A escuta ativa, concentrada, era uma obrigação dada aos ouvintes, que eram informados que, se eles ouvissem com meio ouvido, não teriam direito de criticar. Deliberadamente evitar a continuidade nos programas e entre eles, ou mesmo de uma grade fixa (exceção feita aos boletins noticiosos) eram as principais formas usadas pelos planejadores das programações para desencorajar a escuta ininterrupta, preguiçosa. (Scannell, 1989, p. 332)

Em contraste, a ideia moderna de que a escuta radiofônica é secundária, um acompanhamento ao ato de levantar-se, trabalhar, se deslocar pela cidade e executar as fases do dia industrial, assume uma forma muito diferente de escuta; uma que era execrada pela posição paternalista da BBC e suas idealizações das práticas de escuta. Ainda assim, cada aspecto do som do rádio moderno tem como premissa essas abstrações.

Contudo, carecemos de um estudo substancial sobre como a escuta se encaixa nos outros aspectos da vida cotidiana. Ao mesmo tempo que o trabalho de Moss e Higgins (1982) é revelador, especialmente em sua argumentação sobre como o discurso radiofônico reforça o pensamento dominante, sua abordagem enfatiza os programas radiofônicos individualmente, em detrimento da ideia de que o som radiofônico é central para nossa experiência de escuta (e, conseqüentemente, da experiência interpretativa). Muito mais produtivo é o trabalho de Jo Tacchi (2000, 2003), um estudo etnográfico exemplar sobre o rico lugar do som radiofônico em nossas vidas, que demonstra que a escuta não é uma atividade separada, que não está simplesmente estruturada em torno da rotina, e sim uma prática ativa de criação de significados que se relaciona com estados psicológicos particulares.

Existem trabalhos sobre como os profissionais do rádio constroem “ouvintes” e a “escuta”. Helen Baehr e Michelle Ryan (1984), e Ros Gill (1993) examinam como o discurso dos apresentadores e dos programadores produz algumas formas de gêneros de ouvintes, e em meu próprio trabalho explorei como os profissionais constroem um ouvinte idealizado em um campo cultural mais amplo (Wall, 2006). Dado o tamanho e a diversidade do rádio, inclusive em suas formas dominantes, precisamos de um quadro mais bem definido daquilo que constitui o senso comum profissional sobre a escuta e os ouvintes do rádio, e realmente precisamos conhecer melhor a extensão e variabilidade do discurso profissional sobre esse tópico. Adicionalmente, precisamos encontrar um jeito de relacionar as argumentações explanatórias dos profissionais de rádio com a programação em si das estações.

Muito frequentemente, os estudos do rádio são estritamente focados em programas e, como já indicamos, tendem a privilegiar a programação falada. Isto não quer dizer que a conversa não é importante. O trabalho de Hugh Chignell (2011) sobre os debates, as notícias e as atualidades serem um “rádio de interesse público” é um ingrediente vital; igualmente, o longo estudo de David Hendy (2007) sobre a BBC Radio Four traz a rica integração da discussão da programação institucional e os ouvintes que precisamos para outras formas de rádio. A sugestiva investigação de Anne Karpf sobre a voz no rádio abre portas interessantes sobre como a voz ancora, contém e, algumas vezes, penetra em nossas vidas domésticas. Em seu discurso, os apresentadores imaginam indivíduos idealizados para criar a fala radiofônica como peças de uma comunicação pseudointerpersonal. A análise que Montgomery (1986) faz das falas dos apresentadores demonstra que suas locuções

constroem relacionamentos complexos entre a emissora e o ouvinte implícito. De modo frustrante, entretanto, a maior parte dessas análises lida com um tipo de fala que não é comum na programação mais geral do rádio, negligenciando o modo como a fala opera quando contextualizada no conjunto do texto radiofônico, e como ela é interpretada pelos membros da audiência. David Hendy (2000) tentou superar tais limitações, inclusive com o uso do meu próprio trabalho sobre o local da fala do DJ em relação às introduções musicais, quando eu demonstrei como a locução do DJ é organizada em torno da estrutura musical, antes de ter um significado relevante por seu próprio conteúdo.

Há uma certa ironia no fato de que, ao mesmo tempo em que a escuta idealizada que caracterizou os primeiros anos da BBC era rapidamente substituída pela ideia dominante de uma escuta secundária, alguns dos melhores trabalhos acadêmicos sobre o papel do rádio em nosso mundo sonoro partem de formas de rádio que são fundamentadas em uma escuta idealizada. Ao examinar o som, o rádio e as vanguardas, Khan e Whitehead (1992) apontam para o potencial inexplorado do rádio como um meio sonoro, e Jennifer Doctor (1999), ao analisar a transmissão de arte musical do século XX pela BBC durante os anos 1920 e 1930, destaca as resolutas tentativas de usar o rádio como um canal de educação cultural. Talvez seja, porém, nos estudos do rádio comunitário que a relação entre rádio e ouvintes em comunidades geográficas ou em comunidades de interesses tenha dado mais frutos. Charles Fairchild (2012) defende, de maneira revigorante, o reposicionamento da transmissão de música como uma contribuição explícita à esfera pública, como uma “estética da democracia”, e, embora seus dados sejam baseados na Austrália, tal defesa pode ser transposta a outras nações assim como a maior parte dos estudos nacionais citados neste capítulo.

Nós devemos, por fim, encerrar esta seção com uma reflexão sobre os duradouros sonhos da mobilidade de escuta. Apesar de serem mais comumente associados à invenção do transistor (ao ponto em que o nome “rádio transistorizado” surgiu na esteira desse desenvolvimento técnico principal), o conceito e a prática da portabilidade e da mobilidade da escuta radiofônica é anterior à invenção dessa tecnologia miniaturizante. Nas palavras de Schiffer (1991, p.17-31, 161-171) a portabilidade era um imperativo cultural desde o advento do som radiofônico, importante para os militares, nos carros desde meados da década de 1920, e via rádios de bolso com fones de ouvido no final dos anos 1930. Nick Webber e eu argumentamos em um artigo anterior que o rádio transistorizado teve um papel central na profunda mudança de algumas “coordenadas culturais”: alterou nosso senso de espaço, de tempo e de identidade. Nestes novos contextos, o som do rádio foi transformado profundamente. A “música em movimento” se tornou um importante ícone da modernidade nos Estados Unidos do final dos anos 1950, quando, em 1958, a WJR Detroit acertadamente desenvolveu formatos de programação de notícias, trânsito e informações meteorológicas voltados especificamente para pessoas que se deslocavam localmente de carro (Wall & Webber, 2014). Não obstante o Walkman, primeiro, e o iPod, depois, terem ocupado o foco dos estudos de mobilidade da escuta musical (Bull, 2005), o rádio de bolso estabeleceu esses princípios ainda nos anos 1960 (Schiffer, 1993).

Conclusão

Rádio, a primeira forma de transmissão de som em longa distância, agora luta por um lugar na cacofonia dos sons da vida cotidiana. Entretanto, ele ainda municia uma parte distinta e amplamente presente de nosso mundo sonoro. Serviços que emulam o rádio são peças importantes da experiência sonora oferecida, agora, por plataformas na internet, e o rádio fornece uma perspectiva histórica relevante quando tentamos tirar conclusões sobre as experiências sonoras emergentes, possibilitadas pelas novas tecnologias. Este texto apontou as limitações do essencialismo, das preferências à palavra falada e do determinismo tecnológico que ocupam o cerne dos estudos sobre o rádio, e oferece uma perspectiva integrada que desenvolve algumas linhas de pesquisa ricas e sugestivas, apesar de ainda pouco desenvolvidas. A ênfase dos estudos do som na experiência do mundo sonoro, assim como o posicionamento do rádio dentro de uma ecologia midiática mais ampla, oferece bons caminhos para avançarmos. Em troca, os estudos de rádio podem oferecer modelos sofisticados

para a compreensão das distintas configurações históricas, nacionais e específicas de cada mídia em que as formas sonoras emergem, bem como modelos específicos para historicizar nossa experiência como ouvintes.

Um ensaio curto como este não consegue abarcar todas as dimensões do som radiofônico, e tive que excluir algumas áreas importantes como fidelidade, conceitos de aprendizagem à distância e identidade de comunidades de ouvintes, bem como as conexões das organizações radiofônicas com outras mídias por meio da tecnologia, da propriedade, e de propósitos políticos e culturais. Não tive condições de observar as maneiras alternativas, reais e potenciais, de usar o rádio, permanecendo no modelo broadcast de uma produção centralizada de conteúdo para audiências massivas distantes. Todos esses são caminhos imensamente valiosos para outros estudos, em que devem existir importantes trabalhos de fundamentação. Tal qual o exame que fiz, eles demonstram um campo vibrante, pronto para estudos adicionais que nos dirão muito sobre uma importante forma midiática e experiência cultural, e sobre um aspecto da nossa existência social que pode alimentar questões mais amplas do mundo político e econômico que nós construímos e em que habitamos.

Referências

- Baehr, H., & Ryan, M. (1984) *Shut up and listen: women and local radio – a view from the inside*. Comedia.
- Barlow, W. (1999). *Voice over: the making of Black radio*. Temple University Press.
- Barnard, S. (1989). *On the radio: music radio in Britain*. Open University Press.
- Barnard, S. (2000). *Studying radio*. Arnold.
- Barnes, K. (1988). Top 40 radio: a fragment of the imagination. In: S. Frith (Org.), *Facing the music*. Pantheon.
- Barnouw, E. (1975). *Tube of plenty: the evolution of American television*. Oxford University Press.
- BBC. (2008). *BBC Statements of Programme Policy 2008/2009*. http://downloads.bbc.co.uk/aboutthebbc/statements2008/pdf/BBC_SoPPs_200809.pdf
- Berland, J. (1993). Radio space and industrial time: the case of music formats. In: T. Bennett, S. Frith, L. Grossberg, J. Shepherd, & G. Turner (Eds.), *Rock and popular music: politics, policies, institutions* (p. 104-108). Routledge.
- Bull, M. (2000). *Sounding out the city: personal stereos and the management of everyday life*. Berg.
- Bull, M. (2005). No Dead Air! The iPod and the Culture of Mobile Listening. *Leisure Studies*, 24(4), 343-355.
- Bull, M. (2007). *Sound moves: iPod culture and urban experience*. Routledge.
- Bull, M., Back, L. & Howes, D. (2015). *The auditory culture reader*. Bloomsbury.
- Cantor, L. (1992). *Wheelin' on Beale: how WDIA-Memphis became the nation's first all-black radio station and created the sound that changed America*. Pharos.
- Chignell, H. (2009). *Key concepts in radio studies*. Sage.
- Chignell, H. (2011). *Public issue radio : talks, news and current affairs in the twentieth century*. Palgrave Macmillan.

- Crisell, A. (1986). *Understanding radio*. Methuen.
- Crook, T. (2012). *The sound handbook*. Routledge.
- Doctor, J. R. (1999). *The BBC and ultra-modern music, 1922-1936 : shaping a nation's tastes*. Cambridge University Press.
- Doerksen, C. J. (2005). *American Babel: rogue radio broadcasters of the jazz age*. University of Pennsylvania Press.
- Douglas, S. J. (1987). *Inventing American broadcasting, 1899-1922*. Johns Hopkins University Press.
- Douglas, S. J. (1999). *Listening in: radio and the American imagination, from Amos 'n' Andy and Edward R. Murrow to Wolfman Jack and Howard Stern*. Times Books.
- Fairchild, C. (2012). *Music, radio and the public sphere: the aesthetics of democracy*. Palgrave Macmillan.
- Gill, R. (1993). Ideology, gender and popular radio: a discourse analytical approach. *Innovation*, 6 (3), 323–339.
- Gillett, C. (1971). *The sound of the city: the rise of rock and roll*. Souvenir.
- Hendy, D. (2000). Pop music in the public services: BBC Radio One and new music in the 1990s. *Media, Culture and Society*, 22(6), 743-761.
- Hendy, D. (2000). *Radio in the global age*. Polity.
- Hendy, D. (2007). *Life on air: a history of Radio Four*. Oxford University Press.
- Hilliard, R. L. (1985). *Radio broadcasting: an introduction to the sound medium*. Longman.
- Hilmes, M. (1997). *Radio voices: American broadcasting, 1922-1952*. University of Minnesota Press.
- Hind, J., & Mosco, S. (1985). *Rebel radio: the full story of British pirate radio*. Pluto.
- Hotelling, H. (1929). Stability in Competition. *Economic Journal*, 39, 41-57.
- Kahn, D., & Whitehead G. (1992). *Wireless imagination: sound, radio, and the avant-garde*. MIT Press.
- Karpf, A. (2013). The sound of home? Some thoughts on how the radio voice anchors, contains and sometimes pierces. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 11(1), 59-73.
- Keith, M. C. (1997). *Voices in the purple haze: underground radio and the sixties*. Praeger.
- Lazarsfeld, P. F., & Stanton, F. F. (1944). *Radio research 1942-1943*. Duell, Sloan and Pearce.
- Lewis, P. M., & Booth J. (1989). *The invisible medium: public, commercial and community radio*. Macmillan Education.
- Long, P. (2007). The primary code: The meanings of John Peel, radio and popular music. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 4(1-2), 25-48.
- Malone, B. C. (1985). *Country music, U.S.A.* University of Texas Press.
- McLeish, R. (1978). *The technique of radio production: a manual for local broadcasters*. Focal Press; Focal/Hastings House.

- McWhinnie, D. (1959). *The art of radio*. Faber and Faber.
- Montgomery, M. (1986). DJ Talk. *Media, Culture and Society*, 8(4), 421-440.
- Moss, P. & Higgins, C. (1982). *Sounds Real: Radio in Everyday Life*, University of Queensland Press.
- Negus, K. (1992). *Producing pop: culture and conflict in the popular music industry*. Edward Arnold.
- Ofcom. (2011). *Radio operations formats and content regulation*. <http://www.ofcom.org.uk/>.
- Rothenbuhler, E. & McCourt, T. (2002). Radio redefines itself, 1947-1962. In M. Hilmes and J. Loviglio (Eds.), *Radio reader: essays in the cultural history of radio*, p.367-388. Routledge.
- Rothenbuhler, E. & McCourt, T. (2004). Burnishing the Brand: Todd Storz and the total station sound. *Radio Journal – International Studies in Broadcast and Audio Media*, 2(1), 3-14.
- Rubin, N. (2011). U.S. College Radio, the “New British Invasion”, and Media Alterity. *The Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 9(2), 127-144.
- Scannell, P. (1989). Public service broadcasting and modern public life. *Media, Culture & Society*, 11(2), 135-166.
- Schiffer, M. B. (1991). The portable radio in American life. *Culture and technology*.
- Schiffer, M. B. (1993). Cultural Imperatives and Product Development: The Case of the Shirt-Pocket Radio. *Technology and Culture*, 34(1), 98-113.
- Shingler, M. &, Wieringa C. (1998). *On air: methods and meanings of radio*. Arnold.
- Stoller, T. (2010). *Sounds of your life: the rise and fall of independent radio in the UK*. John Libbey.
- Tacchi, J. (2000). Gender, fantasy and radio consumption: an ethnographic case study. In: C. Mitchell (Org.), *Women and radio*. Routledge.
- Tacchi, J. (2003). Nostalgia and radio sound. In: M. Bull & L. Back (Eds.) *The auditory culture reader* (p. 281-295). Bloomsbury Publishing.
- Tremblay, R. W. (2003). A Delphi study on the future of college radio. *Journal of Radio Studies*, 10(2), 170-185.
- Wall, T. (2000). Policy, Pop, and the Public: The Discourse of Regulation in British Commercial Radio. *Journal of Radio Studies*, 7(1), 180-195.
- Wall, T. (2006). Calling the tune: resolving the tension between profit and regulation in British commercial music radio. *Southern Review*, 39(2), 77-95.
- Wall, T. (2007). Finding an alternative: Music programming in US college radio. *The Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 5(1), 35-54.
- Wall, T. (2016). Music Radio Goes Online. In: C. L. Baade & J. A. Deaville (Eds.) *Music and the broadcast experience: performance, production, and audience*. Oxford University Press.
- Wall, T. & Dubber A. (2009). Specialist music, public service and the BBC in the internet age. *The Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 7(1), 27-48.

Wall, T. & Webber, N. (2014). Changing cultural co-ordinates: the transistor radio and space / time / identity. In: S. Gopinath and J. Stanyek (Eds.), *Oxford Handbook of Mobile Music*. Oxford University Press.

Williams, R. (1976). *Keywords: a vocabulary of culture and society*. Fontana/Croom Helm.

Winston, B. (1998). *Media technology and society: a history. From the telegraph to the Internet*. Routledge.

Comentário sobre o texto “Som de Rádio”, de Tim Wall

Daniel Gambaro

Doutor e mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Vice-líder do MídiaSon – Grupo de Estudos e Produção em Mídias Sonoras (ECA/USP) e membro do NER – Núcleo de Estudos do Rádio da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Fabico/UFRGS).
E-mail: d.gambaro@outlook.com

O texto de Tim Wall é um bom exemplo daquele tipo de produção acadêmica que, ao colocar em diálogo pressupostos distintos, alguns inclusive bem conhecidos, nos faz pensar além das ideias há muito galvanizadas. Nos instiga a refletir sobre o conhecimento já produzido sobre um tema – nesse caso, o rádio –, mas a partir de perspectivas que ampliam o leque de argumentações possíveis. O próprio título do artigo, *Radio Sound*, carrega uma série de conotações que pretendo discutir brevemente nas próximas linhas.

Antes, entretanto, é preciso entender um pouco melhor o perfil do autor. Tim Wall é professor da escola de mídia da Birmingham City University, onde foi, também, diretor do Birmingham Centre for Media and Cultural Research. A formação do professor Tim Wall está largamente relacionada aos Estudos Culturais da Universidade de Birmingham, instituição na qual titulou-se mestre (1991) e doutor (1999). Percebemos como tais influências marcam boa parte de seus trabalhos, como, por exemplo, o artigo que a **Novos Olhares** agora apresenta. Esse texto, inclusive, adentra tanto seu foco de pesquisa corrente – as culturas de produção e consumo que abarcam a música popular, o rádio e outras mídias – como os focos anteriores, em que se dedicou à utilização da tecnologia para soluções criativas voltadas às indústrias musical e radiofônica; e como importantes culturas regionais emergem a partir da articulação dessas indústrias. Tim Wall já publicou mais de 50 trabalhos sobre esses temas, incluindo livros, capítulos e artigos em periódicos, e já participou de uma quantidade similar de palestras e eventos com essa temática. No final dos anos 1990, junto a outros acadêmicos, fundou a Radio Studies Network, organização de pesquisa de rádio do Reino Unido dedicada a revisitar os estudos do rádio, repensar sua história e epistemologia, e propor novas direções.

Esse histórico de formação e pesquisa é a primeira chave para compreendermos por que o título, “Radio Sound”, é tão relevante: ele nos direciona a alguns sentidos e, na tradução para o português, exige algumas explicações. A tradução direta, utilizada no título do artigo, é “som de rádio” ou, a depender do contexto, “som do rádio”. Em um primeiro sentido, trata-se de um som produzido por um conjunto de aparatos técnicos e que se incorpora ao mundo sonoro cotidiano de quem o ouve.

No corpo do texto, entretanto, optamos por padronizar a tradução como “som radiofônico” por duas razões, a primeira delas muito simples: dá maior fluidez ao texto e facilita a leitura. A segunda, entretanto, deriva de nos atentarmos a um segundo e mais relevante sentido: o adjetivo “radiofônico” parece se alinhar melhor à proposta de Tim Wall, pois serve para caracterizar o som produzido pelo rádio *enquanto instituição*. E é esse som institucionalizado que interessa ao autor discutir, como ele deixa claro em seu texto, e não um programa ou programação isolados, ou mesmo uma característica essencial do meio, seja ela técnica ou textual.

O autor afirma, de partida, que o rádio deve ser estudado como um “enculturated sound”, ou seja, um som culturalmente assimilado, para ser mais preciso em nosso idioma. Mas assimilação cultural é dependente, como podemos imaginar, de cada contexto a ser analisado, variando principalmente de região a região. Daí a outra ênfase dada pelo autor, sobre o som “nacionalmente institucionalizado”: ao tomar como objeto de análise, por comparação, as institucionalizações do rádio no Reino Unido e nos Estados Unidos, Tim Wall nos orienta a perceber como as dinâmicas

históricas dessas nações condicionaram a prática de produção e consumo de rádio de maneiras distintas. O som radiofônico, nesse sentido, não se exclui da vida cotidiana, pelo contrário: ele deve ser sempre observado dentro desse sistema complexo da cultura.

Quando o autor fala de institucionalização do rádio ele está, por sua vez, remetendo à recorrência das práticas que constituem o conhecimento sobre o rádio, tanto empírico como acadêmico. Tais práticas são, em primeira instância, discursivas, no sentido apresentado a nós por Foucault (1981). É por meio da regularidade da prática, sua cristalização em objetos, enunciados e conceitos, que se institui o conhecimento que serve, então, como lastro da própria atividade cultural.

Andrew Dubber, outro acadêmico britânico e com quem Tim Wall colaborou em alguns textos, segue a mesma linha de argumentação. Considera, então, que o rádio é um conjunto de práticas discursivas combinadas em conceitos e estratégias, e, portanto, “rádio” é e será aquilo que falamos sobre ele (Dubber, 2013, p.13). Para Dubber, ao invés de tentar buscar uma ou outra essência que descreva o rádio, é mais profícuo considerar “categorias de atributos” que servem para falar sobre o rádio sem de fato defini-lo como algo preciso e estanque, por exemplo: os dispositivos físicos, as formas de transmissão, o texto e os subtextos etc. Em conjunto, os atributos que um pesquisador escolhe para sustentar seus argumentos sobre o rádio acabam, em última instância, se referindo não apenas a um objeto, formato ou instituição, e sim àquilo que, de fato, permeia o cotidiano das pessoas: o som radiofônico.

Em certo sentido aplicando aquilo que pode ser um aporte metodológico fornecido por Foucault, Tim Wall descreve, em *Radio Sound*,

o conjunto das condições que regem, em um momento dado e em uma sociedade determinada, a aparição de enunciados, sua conservação, os laços que são estabelecidos entre eles, a maneira pela qual os grupamos em conjuntos estatutários, o papel que exercem, o jogo dos valores ou das sacralizações que os afetam, a maneira pela qual são investidos em práticas ou condutas, os princípios segundo os quais circulam, são recalçados, esquecidos, destruídos ou reativados. (Foucault, 1981, p. 25)

A descrição que Tim Wall nos apresenta é calcada em uma crítica contundente a cânones da pesquisa – em especial da pesquisa histórica sobre o rádio britânico. O autor percorre análises históricas do meio para demonstrar como essas abordagens, muitas vezes, deixam de lado o ouvinte de rádio em favor de uma ênfase na produção e nos aspectos técnicos. Assinala, ainda, um problema em tais recortes: privilegia-se, nas análises, um tipo textual que não é o dominante em boa parte da história – os formatos falados – e esquece-se que o som radiofônico está muito mais baseado na música que o rádio produz e reproduz. Coincidentemente, a historiografia do rádio brasileiro tende a realizar ênfases semelhantes. Tal crítica nos leva a afirmar que “som radiofônico” se mostra como um conceito que está, portanto, acima das limitações protocolares a que usualmente recorremos para descrever o rádio, isto é, como tecnologia, como uma forma econômica e política (“a” rádio como sinônimo para estação), como organização de textos (programação de rádio) etc.

Outra conotação da terminologia escolhida pelo autor é, talvez, ainda mais instigante. A palavra “sound”, do modo como foi usada, também remete à ideia de “identidade sonora”, isto é, a forma pela qual o rádio é reconhecido pelas pessoas. Podemos exemplificar a aplicação desse sentido em dois momentos do texto: ao comentar sobre as rádios do estilo Top 40 e a implementação do “total station sound” e, ao falar da automatização da montagem de playlists musicais, a preocupação com o “overall station sound”. Tal qual “station sound” remete à ideia de identidade sonora, de plástica da estação, seria mais apropriado pensarmos, então, que “radio sound” significa também “a forma como o rádio soa” a um ouvinte em seu cotidiano de escuta. Novamente, a música no rádio é aspecto singular, mesmo que muitas vezes relegada a um segundo plano. Essa percepção desvelaria, ao menos no contexto brasileiro, uma outra preocupação: qual a significância do rádio ainda hoje? Como ouvir rádio soa aos ouvintes?

A resposta a essa questão deve partir de (muitas) outras pesquisas. Se seguirmos as proposições de Tim Wall, tais investigações devem acompanhar uma fundamentação historicamente estruturada como a que ele faz no texto apresentado nesta edição da **Novos Olhares**. Somente assim será possível colocar as preocupações contemporâneas em uma perspectiva histórica, sair do “calor do momento” para compreender como as pessoas, antigamente, enfrentaram problemas semelhantes com as ferramentas disponíveis e, assim, trazer luz às nossas próprias experiências. Em outro texto, Tim Wall afirma que:

nós não vamos compreender o futuro do rádio olhando para as novas tecnologias de distribuição de áudio. Nós devemos olhar para o modo como as tecnologias são adaptadas em seus usos sociais e culturais. Tecnologia nunca determina a forma do rádio, mas ela habilita certos tipos de atividade. Para entender como algo vai funcionar no futuro, é preciso estudar como funcionou no passado. (Wall, 2011, p. 42, tradução nossa)

Logo, mesmo que presente no processo de institucionalização do rádio, é preciso olhar além das tecnologias para encontrar os pontos históricos em que se definiram as práticas institucionalizadas de produção e consumo radiofônicos. Somente assim poderemos encontrar aquelas possibilidades discursivas que não se institucionalizaram na historicidade do meio e, talvez a partir daí, encontrar caminhos para pensar no futuro do som do rádio.

Referências

Dubber, A. (2013) *Radio in the digital age*. Polity.

Foucault, M. (1981). Sobre a arqueologia das ciências: Resposta ao Círculo Epistemológico. In M. Foucault, L. C. Lima, A. S. Mendonça, M. J. Pinto & M. Guerreiro, *Estruturalismo e teoria da linguagem*. Vozes.

Wall, T. (2011). Welcome to the third age of radio: understanding radio's present from radio's past. In I. Fernandez, I. Fresneda, A. Gutierrez, J. Macías, J. Muregala, A. Nerekan, & G. Toral (eds.), *Radio is dead. Long live Radio! Proceedings of the I International Conference on Audiovisual Communication and Advertising* (pp. 39-54). Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

Difusão de inovações nos circuitos comunicativos do metrô de São Paulo: a experiência da Linha 4 e ressonâncias na rede¹

Janice Caiafa

Antropóloga, poeta, professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pesquisadora do CNPq.

E-mail: janicecaiafa@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta alguns resultados de minha pesquisa etnográfica sobre as linhas 4-Amarela e 5-Lilás do metrô de São Paulo. A Linha 4 é a primeira com condução totalmente automática (sem condutor humano) e com operação privada. A Linha 5 foi recentemente concedida e será possivelmente automatizada. Na Linha 4, a implementação da inovação tecnológica associou-se a uma recomposição do trabalho metroviário, que se tornou polivalente. Como ocorre em casos de automação na indústria, a inovação tecnológica carrega a inovação organizacional. Procuro compreender as associações entre inovações em seu processo de difusão no contexto da Linha 4, observando repercussões na Linha 5 e no conjunto da rede. Considero a difusão de inovações, a partir de Rogers (2003), como processo comunicacional. O meio sociotécnico do metrô funciona como um canal de comunicação, com seus circuitos comunicativos em que maquinismos e ação humana não cessam de se imbricar.

Palavras-chave: inovação tecnológica, inovação organizacional, difusão de inovações, circuitos comunicativos, metrô (São Paulo).

Difusión de innovaciones en los circuitos comunicativos del metro de São Paulo: la experiencia de la Línea 4 y sus resonancias

Resumen: Este texto presenta los resultados de mi investigación etnográfica sobre las líneas 4-Amarela y 5-Lilás del metro de São Paulo. La Línea 4 es la primera a tener conducción completamente automática (sin conductor humano) y de operación privada. La Línea 5 fue concedida recientemente y es posible su automatización. En la Línea 4, la implementación de la innovación tecnológica estuvo asociada a una recomposición del trabajo en el metro, que pasó a ser polivalente. Al igual que los casos de automatización en la industria, la innovación tecnológica ha llevado a la innovación organizacional. En este sentido, busco comprender las asociaciones entre las innovaciones en su proceso de difusión en el contexto de la Línea 4, observando repercusiones en la Línea 5 y en el conjunto de la red. Basada en Rogers (2003), considero la difusión de innovaciones como un proceso comunicacional. El entorno sociotécnico del metro funciona como una vía de comunicación, con sus circuitos comunicativos en los que la maquinaria y la acción humana no dejan de entrelazarse.

Palabras clave: innovación tecnológica, innovación organizacional, difusión de innovaciones, circuitos comunicativos, metro (São Paulo).

Diffusion of innovations within communicative circuits in the São Paulo subway: the experience of Line 4 and its effects

Abstract: This study shows a few results of my ethnographic research on lines 4-Amarela and 5-Lilás of the São Paulo subway. Line 4 is the first fully automated (driverless) and privately operated line in the system. Line 5 was recently privatized and will possibly be automated. The introduction of technological innovation in Line 4 was associated with a reshaped subway work, which began *multitasking*. Technological innovation seems to have led, to some extent, to organizational innovation. I seek to understand the associations between innovations in their diffusion process in the context of Line 4, observing its repercussions on Line 5 and on the network as a whole. I consider *diffusion of innovations*, based on Rogers (2003), as a *communicational process*. The subway sociotechnical environment works as a communication channel, with its *communicative circuits* in which machinery and human action constantly intertwine.

¹ Uma versão preliminar deste texto foi apresentada na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), promovida pela Associação Brasileira de Antropologia (ABA) e pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), entre os dias 30 de outubro e 6 de novembro de 2020.

² Cf. <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-paulo/panorama>. Acesso em 18/07/2022.

Com população estimada de 12.396.372 habitantes em 2021², São Paulo é uma das cidades mais populosas do mundo, comparando-se a Tóquio e à cidade do México. Fundada sobre imenso planalto, foi se expandindo no sentido centro-periferia num processo de expansão horizontal ilimitada (Rolnik, 2012; Sardinha Neto, 2012). Para a marcante diversidade de sua população, contribuem os constantes fluxos de viajantes e migrantes estrangeiros e do próprio país, que ocorrem atraídos seja por sua capacidade de absorção de mão de obra (Rolnik, 2012) seja pela experiência de uma cidade exuberante e cosmopolita.

Na imensa cidade atrativa, onde sínteses originais dessa matéria estrangeira são incessantemente produzidas, criando um meio de exposição à diferença, aos encontros e às invenções, também se desenha um cenário em que o desenvolvimento urbano atinge muito desigualmente a população. Como se dá nas cidades capitalistas, inclusive nas capitais brasileiras, infraestruturas urbanas, equipamentos culturais e de lazer e outros recursos tendem a se concentrar nas regiões onde moram ou por onde passam os segmentos mais ricos da população. Muitos são privados dessa fruição e tipicamente degredados às mais longínquas periferias. Esse problema tão conhecido parece se agigantar em São Paulo, cidade que, no melhor e no pior, se constrói por superlativos.

A mobilidade torna-se, assim, crucial na cidade imensa, populosa, criadora e desigual. A isso conecta-se outra questão importante: a opção rodoviária, em geral presente no país, é um componente de base da segregação socioespacial que vigora em São Paulo. A opção pelo transporte rodoviário privilegia a abertura de vias e elevados, além de estacionamentos, em detrimento do transporte sobre trilhos e do espaço do pedestre. Embora favoreça o transporte por ônibus, a abertura de amplas avenidas visa promover antes de tudo o automóvel particular, que por seu baixo nível de carregamento ocupa quatro vezes mais espaço que o veículo coletivo.

³ Doravante aqui denominada Companhia do Metrô.

⁴ Monotrilho é um sistema com veículos do tipo ferroviário e com rodas de pneus que se assenta sobre elevado de concreto ou de aço. Cf. Alouche (2005).

⁵ As Parcerias Público-Privadas (PPP) são contratos de concessão em que o parceiro privado, além de realizar a operação, faz investimentos em infraestrutura. Estes são amortizados e remunerados pelo aporte de verbas públicas. Cf. De Paula et al. (2015).

⁶ A composição acionária da ViaQuatro é: CCR (75%), RuasInvest Participações (15%) e Mitsui & CO. Ltda. (10%). (<https://www.viaquatro.com.br/a-via-quatro/estrutura-acionaria>). Acesso em 19/07/2022. A da ViaMobilidade é: CCR (83,34%) e RuasInvest Participações (16,66%). (<https://www.viamobilidade.com.br/a-via-mobilidade/estrutura-acionaria>). Acesso em 19/07/2022). A CCR, além de operar quase 3.955 quilômetros de rodovias em vários estados brasileiros, é responsável pela operação do transporte por barcas entre a cidade do Rio de Janeiro e várias cidades fluminenses, como Niterói e Angra dos Reis, do VLT (veículo leve sobre trilhos) carioca e do trem metropolitano de Salvador, entre outros. (<https://www.grupoccr.com.br>). Acesso em 19/07/2022).

Adivinha-se a importância do metrô nesse contexto, como transporte verdadeiramente de massa que, muitas vezes, leva o desenvolvimento urbano às áreas por ele servidas. Embora não tenha trazido uma mudança estrutural desse modelo, de resto bastante consolidado, a implementação do metrô de São Paulo representou uma expressiva interferência na organização dos transportes em São Paulo. Alouche (1987) observa que o metrô introduziu o imperativo da qualidade de serviço e o conceito de integração entre os modais.

A Companhia do Metropolitano de São Paulo³ foi constituída em 1968, vinculada à Secretaria de Estado dos Transportes Metropolitanos e, logo em seguida, a Linha 1-Azul, servindo o eixo Norte-Sul, começou a ser construída. No âmbito da Companhia do Metrô foram elaborados todos os planos, estudos, pesquisas e projetos para a construção desse grande metrô brasileiro. Hoje, a rede paulista tem cinco linhas: 1-Azul, 2-Verde, 3-Vermelha, 4-Amarela e 5-Lilás, além de uma linha de monotrilho, a 15-Prata⁴.

As linhas 1, 2 e 3 e a linha de monotrilho são operadas pela Companhia do Metrô. A Linha 4-Amarela é de implementação mais recente, tendo sido aberta para operação comercial em maio de 2010. Construída no âmbito de uma PPP⁵, é a primeira linha do sistema cuja operação foi concedida ao setor privado. A Linha 5-Lilás, inaugurada em 2002, passou por um processo de expansão e modernização entre 2014 e 2019, quando foram concluídas as estações mais novas. Praticamente pronta, em 2018, foi igualmente entregue ao setor privado para operação. As concessionárias que operam as duas linhas, ViaQuatro e ViaMobilidade, têm participação majoritária da Companhia de Concessões Rodoviárias (CCR)⁶.

A Linha 4-Amarela trouxe ao sistema metroviário paulista uma inovação tecnológica de ponta: a automação integral da condução. Na maioria dos metrôs do mundo, a condução dos trens é parcialmente automatizada, inclusive nas demais linhas do metrô de São Paulo. Na automação integral, contudo, não há condutor humano e o trem é operado pelo equipamento embarcado sob supervisão de uma sala de controle central, denominada Centro de Controle Operacional (CCO) no metrô de São Paulo. No CCO os operadores humanos, diante de grandes painéis óticos, trabalham com computadores e comunicadores, supervisionando o movimento dos trens, os fluxos

humanos e todos os dispositivos elétricos e eletrônicos do sistema, sendo ainda possível interferir a distância no funcionamento de alguns desses artefatos. Dispensando o condutor humano, a automatização integral da condução não só contribui para a redução de pessoal, associada a imperativos de produtividade nas gestões privadas ou em gestões públicas que incorporam esses princípios, mas elimina a figura central da cultura metroferroviária (Caiafa, 2014, 2021; Villoutreix, 1990). Sendo o responsável mais direto pelo movimento dos trens, cabe antes de tudo ao condutor decidir sobre o funcionamento do sistema. Historicamente, costuma ocupar lugar de proa nas greves dos metrô, inclusive no contexto paulista.

Assim, vemos convergir na Linha 4-Amarela duas expressivas novidades: o regime privado de apropriação da rede e a automação integral da condução. Da mesma forma, a Linha 5-Lilás – primeira linha existente concedida, como vimos –, com sistemas instalados e a maior parte das plataformas munidas de portas de segurança, se encontra preparada para a automatização integral. No horizonte de todo o sistema, de fato, despontam tanto a privatização quanto a automatização, ou planos nesse sentido. A Linha 6-Laranja, por exemplo, atualmente sendo construída no âmbito de uma PPP, como se deu com a Linha 4-Amarela, também será operada pelo setor privado.

Difusão de Inovações como Processo Comunicativo no Metrô de São Paulo

Este texto apresenta alguns resultados da pesquisa etnográfica que realizei sobre as experiências das Linhas 4-Amarela e 5-Lilás⁷. A partir de observação participante nas instalações do metrô e entrevistas com usuários e profissionais da Companhia do Metrô, das concessionárias, da Comissão de Monitoramento e Controle das Concessões e Permissões e do Sindicato dos Metroviários de São Paulo, além de outros envolvidos com a implementação das duas linhas, procuro entender as novidades aportadas pela Linha 4 e que parecem se atualizar na nova Linha 5, contagiando, em alguma medida, toda a rede⁸. A etnografia permite lançar esses acontecimentos no cotidiano do metrô, tomando-os como processos, arranjos transitórios e em movimento, ao mesmo tempo percebendo as tendências que se impõem (Caiafa, 2019, 2021).

Muito frequentemente, na indústria em geral e nos metrô, a inovação tecnológica carrega inovações organizacionais. Na Linha 4, o regime privado de apropriação do equipamento coletivo, introduzido com a automatização integral da condução, favoreceu a reorganização do trabalho do metroviário na direção de uma *polivalência de funções*. Satisfazendo exigências de produtividade, sobretudo com a redução de pessoal, o trabalho polivalente gerou uma sociabilidade particular, servindo de modelo para a Linha 5 e produzindo ecos por todo o sistema.

A implementação da automação integral da condução na Linha 4-Amarela foi inspirada na experiência do metrô de Paris, com a Linha 1, primeira linha existente automatizada, e a Linha 14, já implementada na modalidade de condução totalmente automática e inaugurada em 1998. Em Paris, contudo, a rede permaneceu pública, com todas as linhas operadas pela Régie Autonome des Transports Parisiens (RATP), estabelecimento público de caráter industrial e comercial dotado de autonomia financeira⁹. Mesmo a gestão pública, contudo, não se eximiu de implementar algumas medidas organizacionais características da orientação neoliberal, mais imperativas nas gestões privadas (Caiafa, 2014, 2015; David, 1995; Joseph, 2004).

A *difusão das inovações* num dado sistema social pode ser vista como um *processo comunicativo*. Para Everett M. Rogers (2003, p. 5), “a difusão é um tipo especial de comunicação no qual as mensagens dizem respeito a novas ideias”. As novas ideias contidas nas inovações sempre se difundem por “canais de comunicação”. Os canais de informação massiva são os primeiros evocados quando se explora a difusão de inovações, sendo os mais eficientes quando se trata de disseminar informação rapidamente, criando “*awareness knowledge*”, ou seja, conhecimento e conscientização em tradução livre (Rogers, 2003, p. 18). Os “canais interpessoais”, envolvendo comunicação face a face, contudo, são particularmente eficientes em processos de persuasão.

No caso da difusão de inovações que consideramos, o canal é o meio sociotécnico do metrô, ambiente em que maquinismos e ação humana não cessam de se articular. No meio sociotécnico do metrô, fluxos semióticos (mensagens visuais e sonoras

⁷ A pesquisa tem o apoio do CNPq.

⁸ Todos os nomes foram omitidos visando preservar a privacidade de meus interlocutores. Muitos deles só conversaram comigo mediante esse compromisso de minha parte, situação que não é rara neste tipo de pesquisa.

⁹ Realizei uma pesquisa sobre as linhas automáticas do metrô de Paris durante o ano de 2014 no Centre de Sociologie de l’Innovation (CSI) da École Nationale Supérieure des Mines de Paris, com o apoio da CAPES.

entre operadores e a partir de artefatos técnicos para garantir o movimento dos trens, entre os operadores e os usuários, e entre si) e fluxos humanos (passageiros que se transportam, operadores no trabalho nas estações e nas salas técnicas) circulam sem cessar, constituindo *circuitos comunicativos* híbridos de humanos e maquinismos (Caiafa, 2013; 2015).

O componente tecnológico do ambiente dos metrô é enfatizado nos fenômenos de automatização, sobretudo quando se trata de um gesto tão radical como a automação integral da condução, que, além de determinar o desaparecimento do condutor, costuma deflagrar a instalação de outros mecanismos no edifício do metrô e carrega, tipicamente, inovações organizacionais expressivas. É o que observamos hoje no metrô de São Paulo com a implementação da Linha 4-Amarela, automática e concedida e, ainda, na modernização da Linha 5-Lilás, assim como na perspectiva que se desenha para as novas linhas e, em alguma medida, para as existentes.

Os *circuitos comunicativos* do metrô de São Paulo se reconfiguram, em alguma medida, no contexto do processo complexo de *difusão da inovação tecnológica e organizacional*, novas interfaces máquinicas e humanas se estabelecendo com a adoção das novidades, e com os recuos e as resistências que vão se apresentando.

Vamos examinar em seguida a faceta da *polivalência de funções* no contexto da reorganização do trabalho metroviário na Linha 4-Amarela e em repercussões na rede paulista, explorando a construção de discursos e práticas a partir das conversas, sobretudo com interlocutores profissionais e de minha participação-observação na pesquisa. Poderemos, assim, elucidar como, no processo comunicativo de *difusão de inovações*, os circuitos comunicativos híbridos do meio sociotécnico se reconfiguram no ambiente da linha e do metrô.

Polivalência do Trabalho Humano numa Linha Automática

No metrô de São Paulo, a automatização integral da condução foi acompanhada de uma reorganização das funções do metroviário. Na Linha 4-Amarela, o trabalho do metroviário, em contraste com o que se passa nas outras linhas e tradicionalmente num metrô, funciona sob um novo regime. As funções “operação”, “segurança” e “manutenção” foram combinadas, tornando polivalente o trabalho dos agentes. Trata-se de funções que, em geral num metrô, ocorrem separadas, constituindo as diferentes especialidades do trabalho metroviário.

A operação de um sistema metroviário consiste na realização dos muitos procedimentos que visam garantir a movimentação dos trens e a viagem dos passageiros, abrangendo tanto o trabalho nas estações quanto nas salas técnicas. Manutenção é o trabalho de consertar máquinas (manutenção corretiva), quando necessário, e de mantê-las rotineiramente, para evitar problemas futuros (manutenção preventiva). A segurança, trabalho de policiamento das instalações do metrô, visa garantir o cumprimento das regras em vigor no sistema, como as que incidem sobre os deslocamentos dos usuários nas estações ou as atitudes no transcurso das viagens. Nessa capacidade, o agente de segurança tem poder de prisão, não precisando recorrer aos regimentos da cidade.

Na Linha 4 do metrô de São Paulo, no contexto do regime de trabalho polivalente, a operação, ao se associar à segurança, gerou o Agente de Atendimento e Segurança (AAS), já que o atendimento é um dos aspectos da operação. Ao se associar à manutenção, gerou o Agente de Atendimento e Manutenção (AAM) que, nos intervalos dos consertos, trabalha nas estações com os usuários. Em qualquer combinação, o agente que atende os usuários ou faz segurança na linha pode também operar maquinismos que compõem o ambiente das estações, como as portas automáticas para ingresso no sistema (bloqueios) e as escadas rolantes, tarefas concernentes à operação. As bilheterias, em todas as linhas do metrô de São Paulo, são terceirizadas.

O projeto Météor do metrô de Paris também estipulou, na década de 1990, a *multifuncionalidade* (Joseph, 2004), praticada hoje tanto na Linha 14, implementada a partir desse projeto, quanto na Linha 1, além de ocorrer de forma mais atenuada, como uma

tendência, em todo o sistema. Como a experiência de automatização no metrô de Paris instruiu a do metrô de São Paulo, não surpreende que a construção do *profissional multitarefa* também ocorra no novo contexto – uma tendência nas transformações recentes do trabalho no capitalismo, frequentemente acompanhando a inovação técnica.

Um interlocutor da ViaQuatro que havia participado da implementação da Linha 4-Amarela, desde as primeiras discussões, me explicou como funciona essa reorganização do trabalho. Um primeiro aspecto que me chamou a atenção foi que tenha traçado uma outra linha de filiação ao atribuir não ao metrô de Paris, mas ao metrô do Rio de Janeiro, cuja operação também foi concedida, a inspiração para fazer coincidir operação e segurança. Observou:

Mas teve uma inovação anterior, que foi o metrô do Rio... Aqui no Brasil. Qual foi a inovação do metrô do Rio? O metrô do Rio percebeu que o agente de segurança e o agente operacional, que eles eram muito próximos. Aquele sujeito que se vestia de preto, né, com o agente normal, eles eram muito próximos, tavam sempre juntos. No mesmo tempo, ali. E se perguntou assim que começou o privado – o público nunca se perguntou... O setor privado, assim que a... Eles começaram a se perguntar: puxa, será que a gente não consegue fazer uma função só?

Na Linha 4, ele próprio ajudou a implantar essa ideia, criando o AAS. Mas o AAS1 não realizaria de fato a polivalência, tendo, como me explicou, o perfil de um “guarda de banco”. O profissional polivalente é o AAS2, que atua na estação atendendo ao público, operando equipamentos e cuidando da segurança.

A convergência de operação com segurança praticada no metrô do Rio de Janeiro parece ter servido, portanto, para impulsionar uma outra, mais complexa, entre os trabalhos de operação e de manutenção no metrô de São Paulo. Isso constitui, de fato, um passo adiante, já que a manutenção é uma especialidade bem marcada do trabalho metroviário e se distingue mais nitidamente da operação. Sua efetivação pode não ser um gesto simples, como mostra a experiência no metrô de Paris.

Uma interlocutora em Paris, que trabalhava na operação da Linha 14, me contou que, apesar do treinamento e dos “briefings”, reuniões realizadas toda manhã com os profissionais da linha para instruções, o pessoal da manutenção, ao fim e ao cabo, só se ocupava da manutenção mesmo, num desafio ao projeto de polivalência. Pareceu-me que esse ajuste era tolerado e mesmo aceito. A esperança era, me contou, que os futuros agentes e, em geral, os mais jovens aderissem com mais facilidade ao novo regime de trabalho. Enquanto isso, os profissionais acabavam resvalando para a sua especialidade.

Manutenção é uma tarefa chave nos metrôs, como afirmou um condutor da Linha 2-Verde do metrô de São Paulo em conversa comigo.

– Manutenção também é muito importante – observei.

– É, muito importante – disse ele – porque se o cara falar “não vou liberar o trem, não vou fazer”, sem a manutenção que ele tem que fazer não tem como botar o trem pra rodar.

No âmbito desse trabalho especializado e que pode se tornar resistente às investidas das combinações, o profissional da corretiva e o da preventiva diferem em algumas nuances. O técnico da corretiva age o mais rapidamente possível para restabelecer o sistema, ou seja, soluciona um problema que surgiu. O agente de manutenção preventiva tem um outro perfil, como me explicou o interlocutor da ViaQuatro:

– E tem os agentes de preventiva. E os agentes de preventiva, não, esse é ao contrário. É o sujeito que vai com a hora programada, vai devagarinho, ele tem

uma planilha, um trabalho programado, um procedimento, que faz tudo com calma, tudo devagarinho. Então, apesar dos dois serem agentes de manutenção, eles têm perfis absolutamente distintos. Eles são fruto de processos de seleção e treinamento absolutamente distintos.

– O preventivo é mais capacitado? – perguntei.

– O preventivo, o preventivo ele é mais capacitado... Isso nem sempre é verdade. Os dois são bem capacitados. O perfil das pessoas: o cara de preventiva é aquele cara caprichoso, zeloso, com cuidados. É aquele cara que encapava os cadernos na escola.

Nas linhas operadas pela Companhia do Metrô, o agente de corretiva, como me explicou um técnico, fica em algumas estações e se desloca se necessário para intervir, como costuma ser nos metrôs em geral. Ele me contou que esse agente, caso o fluxo não tenha sido interrompido, vai por baixo, de trem. Se não, há um aparato pronto para conduzi-lo por fora, pela rua, ao local do problema.

O interlocutor da ViaQuatro argumentou que o deslocamento por fora numa cidade congestionada como São Paulo pode oferecer dificuldades. Além disso, esse também chamado “agente de restabelecimento” pode, segundo ele, não ter muito o que fazer até que o problema aconteça:

Pensa na equipe de restabelecimento. Lá no metrô do Rio, de Brasília, onde for. Essa equipe, essa elite, funciona assim, que é a manutenção do corretivo. Eles ficam numa salinha, em algum lugar, jogando carta, dominó ou contando vantagem ou estudando. É isso. É. Porque trabalha igual bombeiro.

Assim, no regime de polivalência que se pratica na Linha 4, o agente de corretiva fica na estação, como em geral se dá, mas ocupando-se também de outras tarefas:

Primeiro problema: eu não tenho carga de trabalho pro cara trabalhar 24 horas por dia. Ah, eu não quero um cara ocioso na estação. Tudo o que eu não quero na estação é um camarada ocioso. Aí nós pensamos, a primeira coisa: ótimo, ele é um cara de corretiva, mas por que que ele não pode, principalmente à noite, fazer pequenas preventivas? Então, ótimo, já deu essa segunda função pra ele, de fazer pequenos reparos, que não são falhas operacionais importantes, mas são pequenas preventivas. Ele pode ir andando pela estação ver se tem alguma lâmpada queimada. Ele pode fazer medidas em equipamentos, e aí a engenharia prepara os procedimentos pra ele, faz medidas, se tem um problema ele já corrige nesse tempo ocioso.

E acrescentou-se, ainda, uma terceira tarefa:

Mas ainda sobra bastante tempo ocioso, principalmente durante o dia. Tudo que eu não quero é gente ociosa. Que que a gente quer? Gente orgulhosa do sistema, gente que se orgulhe do que tá fazendo. E, aí, se as pessoas, se elas tiverem orgulho suficiente, elas podem atender as pessoas tão bem quanto os próprios agentes de atendimento. Foi aí que eu pensei: eu vou dar duas trocas de uniforme pra esse camarada. Se ele tiver sujo, ele vai no vestuário e se troca, e ele vai atender gente como o outro cara atende gente. Como o AAS faz atendimento e segurança, estava criado o AAM, agente de atendimento e manutenção.

O AAM1 lida com os equipamentos, atende o usuário e faz manutenção corretiva e alguma preventiva mais simples. Quem faz grandes preventivas é o AAM2, que também faz atendimento. Qualquer AAM tem treinamento para conduzir

um trem em uma emergência em que a condução dos trens automáticos falhe. Uma curiosidade minha era se haveria ex-condutores da Companhia do Metrô trabalhando na ViaQuatro (como AAM). Não, esses que poderiam pilotar um trem são novos, treinados pela empresa. Como os trens são automáticos, o treinamento do condutor de emergência é feito com um simulador que reproduz os comandos do trem e o ambiente da linha, como a própria concessionária anuncia em seu site¹⁰.

¹⁰ Cf. <http://www.viaquatro.com.br/imprensa/noticias/centro-de-treinamento-saber?releaseid=25445>
Acesso em 19/07/2022.

Como as máquinas falham, presumi que seria necessário contar com a experiência de condutores de fato, que teriam trabalhado conduzindo trens em sistemas metroviários, e os da Companhia do Metrô seriam os mais acessíveis. Trata-se, porém, de que a equipe da linha, embora conte com alguns profissionais dali provenientes, inclusive em seus quadros superiores, surgiu basicamente toda nova, estipulando um ambiente amigável para recepcionar tanto a nova tecnologia quanto as inovações na gestão humana.

Estudando as linhas automáticas do metrô de Paris, constatei que a RATP, que opera a rede, havia organizado um remanejamento de empregados em novos postos de forma que condutores das linhas clássicas (como meus interlocutores denominavam as linhas cuja condução não era totalmente automatizada) participassem da experiência da Linha 14 e, em seguida, da Linha 1 (Caiafa, 2014). Percebi que esse gesto continha a elegância da boa administração, e mesmo uma compreensão das necessidades do empregado, além de uma esperteza para neutralizar resistências. Um interlocutor em São Paulo, engenheiro que havia trabalhado na Companhia do Metrô, fez referência a uma “filosofia” presente na experiência da Linha 14 e que teria faltado na implementação da Linha 4 em São Paulo. Acredito que gestos como o que descrevi, reunindo justiça e artimanha, fazem parte desse tipo de filosofia ou de um pensamento que tem orientado os projetos de automatização no metrô de Paris.

Meus interlocutores da ViaQuatro – além do mencionado acima, um outro diretor, assim como agentes que, de outra forma, pareciam valorizar as novidades da operação – evocaram, contudo, em suas descrições do novo tipo de trabalho, uma filosofia presente na implementação da Linha 4. O interlocutor que citei anteriormente procura indicar, inclusive, como foi se inventando o próprio dispositivo de polivalência no contexto das novas experiências na linha.

Começar do Zero

Em qualquer caso, talvez a filosofia mais original na criação da Linha 4-Amarela tenha sido a tentativa de partir do zero. A Linha 4, além de automática, é, como vimos, concedida. Nesse contexto, a recepção da inovação tecnológica que carrega essas transformações do trabalho é facilitada. As conversas que tive com agentes de estação foram em geral breves, mas posso dizer que pareciam adaptados ao trabalho. Como observou um interlocutor ligado ao Sindicato dos Metroviários de São Paulo, eles não conheceram outra coisa. De toda forma, fica claro que começar do zero foi, no caso da Linha 4-Amarela, uma medida eficaz para preparar o ambiente para a implementação da automatização integral da condução com todas as outras novidades que ela traz. Como observa Thomas Hughes (1987, p. 51), um requisito básico na implementação de uma inovação tecnológica consiste em preparar o ambiente sociotécnico de forma a “eliminar incertezas”, construindo uma recepção com o mínimo de atrito. O novo modo de apropriação do equipamento coletivo de transporte foi um facilitador para as inovações técnicas e organizacionais, permitindo que se articulassem numa engrenagem bem encaixada.

Diferentemente do que se deu no metrô de Paris, com o esquema de contemporização/recompensa/anexação, a automatização da condução no metrô de São Paulo ocorreu de forma mais abrupta. Em decorrência da privatização, a linha automática se destacava, em certa medida, da rede existente – com suas linhas clássicas, seus condutores, suas especialidades e seu sindicato. Até recentemente os empregados da Linha 4 eram representados por um outro sindicato, o Sindicato dos Empregados nas Empresas Concessionárias de Rodovias e Estradas em Geral do Estado de São Paulo. A implementação de uma linha concedida no coração do sistema metroviário público existente gerou uma espécie de *grau zero* onde as

inovações eram introduzidas sem transição e, portanto, se impunham como evidentes no meio social do metrô, tanto para seus portadores quanto para os empregados, e até para os usuários, como se uma novidade abrisse caminho para a outra, reforçando sua aceitabilidade.

O interlocutor que se referiu à “falta de filosofia” acredita que, no caso da Linha 4, o trabalho multitarefas foi introduzido por uma razão meramente econômico-financeira. De diferentes maneiras, todos os interlocutores – da concessionária, da Companhia do Metrô, do Sindicato dos Metroviários de São Paulo – reconhecem essa dimensão. Para os portadores da automação, contudo, tanto os da concessionária quanto os que trabalham no setor público, trata-se antes de tudo de uma valorização do trabalho do metroviário que a polivalência promoveria. Esse ponto, presente também no metrô de Paris, é de fato uma bandeira brandida em geral nos processos de automação na indústria.

Alain Jeux (1997, p. 120), escrevendo sobre o projeto Météor e preconizando a implementação da Linha 14, se refere a um “tronco comum de atividades”. Isaac Joseph (2004, p. 39) também encontrou a ideia de “cadeias de cooperação” ligada à polivalência entre os profissionais do metrô de Paris em pesquisa realizada no início do milênio. Foi igualmente dessa forma que a profissional da Linha 14 mencionada acima me explicou o papel dos “briefings” em que, a cada manhã, se organizaria o trabalho em equipe.

No metrô de São Paulo, a inovação técnica se acoplou quase automaticamente à inovação organizacional, dado que a nova linha implementada já garantia a sua particularização no sistema ao surgir sob operação privada e com um contingente de novatos, com algumas exceções. Destacava-se, portanto, de fato e de direito, evitando controvérsias, embora mesmo assim elas ocorressem em algum grau na época e ocorram até hoje nos circuitos exteriores à administração da linha, entre profissionais da Companhia do Metrô e do Sindicato e entre usuários (Caiafa, 2016; 2021).

Uma outra figura da decisão de partir do zero é o fato de que a Linha 4 tem seu próprio CCO, separado do centro de controle da Companhia do Metrô, que fica na sede da concessionária em Vila Sonia. Numa visita ao lugar constatei o que interlocutores já haviam me contado: os operadores do CCO da Linha 4 são todos jovens, novos profissionais treinados pela própria concessionária. Mais antigo, só o coordenador, provindo da Companhia do Metrô.

Numa sala de controle operacional de um metrô, os consoles ou postos de trabalho são especializados. Como gentilmente me mostrou o supervisor presente durante a minha visita, no CCO da Linha 4 há o console de trens, o de elétrica e equipamentos auxiliares, o de passageiros e segurança e o de manutenção. Ele me contou também, sem que eu perguntasse, que os operadores, embora se coloquem num console específico, também são treinados para atuar nos outros:

E a ideia do nosso coordenador é que todos os consoles, pra que consiga ter uma interação maior, todos têm que saber as outras atividades. Ou seja, o cara que fez o curso do console de trens, é importante que ele fique um tempo no console de trens, mas que depois ele aprenda o console da gestão da manutenção, do CEEA, que é o Console de Elétrica e Equipamentos Auxiliares, e que depois também ele aprenda sobre o CPS, que é o Console de Passageiros e Segurança, pra que ele tenha um conhecimento geral.

E acrescentou:

Pra que ele seja um coringa numa ausência de alguém.

Meu interlocutor observa que o esquema permite colaborar nas situações de emergência. Não é difícil constatar igualmente que esse arranjo colaborativo

permite, no mesmo gesto, ocupar cada operador por um máximo de tempo na medida da necessidade. Parece se tratar, em alguma medida, da campanha contra o dominó. Nesse sentido, apesar da colaboração, é mais trabalho para quem vai ajudar o outro. E todos devem funcionar como “coringa”. A polivalência funciona contra o tempo vago e a especialização.

A automatização integral da condução abriu espaço, na Linha 4 do metrô de São Paulo, para um conjunto de medidas que seus portadores chamam muitas vezes de “otimização”. Otimizar envolveu, na implementação da linha, redução de pessoal ou “enxugamento” onde foi possível¹¹. O desaparecimento do posto do condutor, gesto mais evidente e abrupto, se fez acompanhar da polivalência entre os que ficaram, processo que continua marcando a administração da linha até hoje.

¹¹ A redução de pessoal nem sempre pôde ser aplicada na Linha 4-Amarela, como por exemplo, no atendimento nos espaços das estações, que muitas vezes contam com maior número de agentes do que fora antecipado no projeto (Caiafa, 2021).

São medidas que decorrem da economia, mas são também, e talvez antes de tudo, expedientes que mudam o relevo profissional e social do metrô, tornando-o menos apropriado para a incidência dos sindicatos e outras influências, e fazendo-o de certa maneira mais estanque, no sentido da palavra quando se aplica às portas que criam uma fachada isolando a plataforma da via. Parece que um sistema tecnológico de ponta, ao mesmo tempo que estipula uma exigência técnica em prol da harmonia entre seus componentes, ou seja, aprimora-se como um conjunto de interfaces que se autocontêm, cria um esquema de regras socioprofissionais para permitir um funcionamento talvez também automático e autocontido do ambiente corporativo.

Flexibilidade e Controle

As tarefas combináveis tornam o empregado um recurso sempre à mão, o que a palavra “coringa” é loquaz em descrever. Por outro lado, compreende-se como um sistema complexo de automatismos pode requerer essa combinação. As portas de plataforma, dispositivo de segurança que isola a plataforma da via, presente em geral em linhas automatizadas, por exemplo, são particularmente vulneráveis e demandam atenção constante. Muitos artefatos mais delicados ou expostos dependem de um esquema de primeiros socorros. É assim que, como me explicaram alguns interlocutores, torna-se fundamental incluir a manutenção corretiva desses artefatos como tarefa de diferentes categorias de agentes, criando, assim, uma polivalência.

Observa-se, contudo, o papel do interesse financeiro de que falou meu interlocutor. Vimos como o profissional da concessionária acima citado, que gentilmente me explicava o rumo de seu raciocínio ao escolher a polivalência, não hesitou em mostrar que se preocupava em extrair máxima rentabilidade do empregado, um objetivo totalmente pragmático a serviço da produção de lucro e do controle do contingente de trabalhadores. A palavra frequentemente utilizada para fundamentar essa decisão de implementar a polivalência do trabalho metroviário, “otimização”, tem a peculiaridade de não disfarçar a preocupação capitalista com a rentabilidade e ao mesmo tempo não contradizer a afirmação da valorização do trabalho.

– Você acha que é bom pro trabalhador isso? – perguntei a esse interlocutor da concessionária.

– Eu acho – disse ele – Porque... eu acho que você agrega valor. Então, em vez de você deixar a pessoa fazendo um trabalho de baixo valor agregado, você faz um trabalho de alto valor agregado. Que é a mesma coisa do *driverless* [modalidade de condução sem piloto humano].

– Mas não ficaram sobrecarregadas? – perguntei.

– É... Eu acho que em algumas situações se sobrecarregou um pouco em algum momento, mas aí foi um tempo que a gente teve pra sintonizar a coisa. Aí nós colocamos mais agentes, reforçamos, fomos adequando...

E o problema do treinamento? No caso do treinamento do agente que, num sistema *driverless*, tem que fazer as vezes de condutor em emergências, não é difícil perceber

os impasses que se colocam. Esse agente não pode ser treinado em situações reais dado que os trens são automáticos, o que torna impossível cultivar uma experiência consistente como condutor. No que diz respeito ao treinamento do trabalho polivalente em geral, complicações também podem se apresentar. Esse meu interlocutor, ele próprio, evocou espontaneamente o ponto quando tratava da coincidência do trabalho de segurança com o trabalho de atendimento:

Esse agente de atendimento e segurança tem treinamentos específicos. Primeiros socorros, ele é capaz de fazer uma ressuscitação, ele tem defesa pessoal, ele tem que saber imobilizar uma pessoa, ele tem... E o que nos dá, que traz uma dificuldade enorme no treinamento. Ele tem que ser capaz de te atender com toda a delicadeza, com toda presteza e, se for um bandido, com toda a energia necessária.

No que diz respeito à manutenção, ele me explicou, como já citei acima, que os agentes de preventiva e os de corretiva, que se combinam também um pouco no contexto da linha, eram fruto de processos de seleção e treinamento bem distintos.

Um interlocutor ligado ao Sindicato dos Metroviários de São Paulo também apontou esse tipo de dificuldade ao falar da polivalência em geral:

Por exemplo, nós, metroviários, primeiro, nós entendemos que isso aí são funções distintas, primeira coisa. Segundo que isso aqui é aquilo que a gente chama de a precarização do emprego. Então você deixa de ter um operador, deixa de ter o cara de manutenção e deixa de ter o cara da estação. Uma pessoa só faz as três funções. Então ele tem um treinamento de manutenção, ele tem um treinamento para se portar dentro da estação, para dar informação, atender o usuário e tem um treinamento para questões de segurança e emergência. Ele tem que se identificar com uma das três. Ele não consegue andar com a caixa de ferramentas, a parte de cima do uniforme como funcionário da estação e a parte de baixo do uniforme como policial metroviário. A hora que você tem três em um, ele tem deficiência nas três, agravada com o fato de que o treinamento não tem a periodicidade que deveria ter.

Para um interlocutor ligado à Comissão de Monitoramento e Controle das Concessões e Permissões (CMCP), que se encarrega da fiscalização da operação da linha pela concessionária, os sindicatos costumam resistir a mudanças. Ele acha que carreiras estruturadas e limitadas facilitam o controle pelos sindicatos:

As carreiras muito limitadas você aumenta muito a tua capacidade de controle no lado do sindicato. “Vamos deixar a coisa assim bem estruturadinha porque eu controlo melhor”. Por exemplo, uma carreira que é uma das mais significativas pro sindicato é o condutor.

Os sindicatos também geram poder. Ao mesmo tempo, a atuação dos sindicatos, no seu melhor, poderia igualmente deslocar poderes muito mais assentados e dominantes. Observemos ainda que, em qualquer caso, os sindicatos precisam incidir sobre um coletivo de trabalhadores que façam corpo ou massa – ponto que, de outra forma, meu interlocutor evocou ao falar em carreiras estruturadas. Os regimes de trabalho a que cada vez mais empresas privadas e administrações públicas aderem, no contexto das reformas neoliberais que autorizam a transitoriedade do emprego e a redução de direitos trabalhistas, tendem a pulverizar esse corpo coletivo.

O ocaso das especialidades, por sua vez, produz fissuras nesse coletivo ao corroer, em alguma medida, a integralidade do próprio trabalhador. Este se torna um *feixe de habilidades* sempre intercambiáveis que excedem os limites de seu trabalho para se combinar com o de outros. Predomina a noção sempre renovada de que cada trabalhador é substituível. Torna-se efetivamente mais fácil substituir um empregado polivalente por outros que são como ele, dissolvendo ao mesmo tempo o coletivo.

Inovação Técnica e Gestão do Trabalho Humano: Que Tipo de Relação?

Conversei com meus interlocutores em São Paulo e em Paris sobre a relação entre a automatização integral da condução e o regime de trabalho do metroviário. Queria compreender melhor o poder da tecnologia em carrear outras inovações no caso da automação dos metrôs e conhecer a visão deles desses processos. Tanto em Paris quanto em São Paulo, percebi que os portadores das inovações não costumavam problematizar esse ponto, tomando como evidente a convivência entre a inovação tecnológica e a organizacional. Tinham, contudo, um pensamento sobre a questão.

Alguns provavelmente tiveram que elaborar essas questões no início da implementação dos projetos, inclusive para justificá-los. Não me parece que acreditem em um vínculo de simples causalidade, apenas apreciam essa conjunção e a tomam como a melhor solução, tanto para a empresa quanto para o empregado e para o usuário. Termos como “otimização” e “valorização do trabalho” bem expressam essa posição. Um de meus interlocutores da concessionária que opera a Linha 4 da rede paulista observou:

Se fosse uma linha que tivesse operador e não tivesse automatismo nenhum, ainda assim daria pra aplicar esse modelo [organizacional]. É um modelo de otimização. Agora, é claro que o fato de eu ter um monte de coisa automatizada libera as pessoas pra que eu possa implantar um modelo como esse. Se eu tivesse uma operação sem nenhum tipo de automatismo, se eu tivesse que ter os agentes de atendimento o tempo todo cuidando da escada rolante, bota o bloqueio pra sair, na chavinha, bota uma escada pra subir, a outra escada pra descer... Por quê? À medida que eu tenho esses automatismos eu faço com que as pessoas estejam liberadas pra poder ser otimizadas.

Mesmo se o sistema tecnológico é menos avançado ou automatizado, é possível introduzir medidas organizacionais que possibilitem operar com menos pessoal e aproveitar ao máximo o tempo do empregado. Como no caso do metrô do Rio de Janeiro que, manejando sistemas mais simples de condução e sinalização, teria inovado combinando as tarefas de atendimento e segurança. De toda forma, a inovação tecnológica parece ser o grande abre-alas das intervenções no trabalho e mesmo as atrai.

Schumpeter (2008, p. 82), economista que nos legou muito do que foi avançado até agora sobre o problema da inovação, acredita que ela é o grande motor do capitalismo. Ele caracteriza a economia capitalista como um processo em constante movimento. Esse “caráter evolucionário” do “processo capitalista” não decorreria antes de tudo de incidências do ambiente social e natural sobre a economia (como guerras, revoluções), nem tampouco do aumento da população ou do capital, ou de variações do sistema monetário – ou seja, de fatores externos –, embora esses fatores também tenham o seu papel. Escreve:

O impulso fundamental que coloca e mantém a máquina capitalista em movimento vem dos novos bens de consumo, dos novos métodos de produção ou transporte, dos novos mercados, das novas formas de organização industrial que a empresa capitalista cria. (Schumpeter, 2008, p. 83, minha tradução).

A “mutação industrial” revoluciona a estrutura econômica “de dentro” (*from within*). É a inovação, em seus tipos diversos, incluindo a tecnológica, que promove esse movimento, destruindo uma velha estrutura econômica e criando uma nova, processo que Schumpeter denomina “Destruição Criativa” (Schumpeter, 2008, p. 83). O capitalismo é “uma forma ou método” que se caracteriza por esse impulso incessante.

Foucault observa que Schumpeter caracteriza a inovação como uma “espécie de característica ético-psicológica do capitalismo, ou ético-econômico-psicológica do capitalismo” (Foucault, 2008, p. 318). O capitalismo se define não só por uma lógica econômica, mas também por aspectos éticos e psicológicos acionados pela inovação, por uma espécie de subjetividade coletiva de adesão e integração desses valores.

O capitalismo, para Schumpeter, observa Foucault, se move porque “se encontram coisas novas”, “se descobrem novas formas de produtividade”, “se fazem invenções do tipo tecnológico” (Foucault, 2008, p. 318).

Na mesma linha, Gaglio (2011, p. 8) nota que, nos seus primeiros escritos, Schumpeter empregava a expressão “novas combinações produtivas” no lugar de inovação. Inovar é incessantemente introduzir combinações que movam sempre para frente o processo produtivo. As novas combinações não são apenas técnicas, mas a inovação técnica tende a ocupar um lugar privilegiado. Gaglio afirma que a análise não deveria tomar a inovação técnica isoladamente. Em primeiro lugar, porque existe uma “permeabilidade entre os domínios da inovação”. Mas também porque, avançando mais um passo, observamos que “a variável técnica pode estar presente em todos os tipos de inovação” (Gaglio, 2011, pp. 31-32).

A tecnologia emerge como um *vetor* nos domínios da inovação em geral, o *operador* por excelência das novas combinações produtivas que impulsionam o processo capitalista.

Numa outra conversa com um interlocutor, membro da Comissão de Monitoramento e Controle das Concessões e Permissões, abordei novamente a questão da automação e da reorganização do trabalho do metroviário, marcada pela polivalência:

– Essa novidade, essa inovação, que é a linha de condução *driverless*, será que ela um pouco pede essa nova organização?

– Eu acho que ela ajuda, ela não chega a pedir – disse ele. Mas foi isso daí. Juntou o fato de ser assim, no início de uma nova linha, de um novo operador, de uma nova mentalidade, com uma nova tecnologia. “Vamos tentar valorizar a carreira”? Então, valorizou.

Não chega a pedir, disse ele. A inovação técnica chega tão somente ao limite de requerer a inovação organizacional que a acompanha. Por outro lado, a perpassa e garante, já que pode abrir caminho, preparando o ambiente para a mudança.

As Linhas e a Rede

Outros desdobramentos se seguiram na gestão humana ao lado das máquinas na Linha 4-Amarela e na rede paulista. Parece que a progressão 1 para 2 que os postos polivalentes permitiam, tanto no que concerne ao AAM quanto ao AAS desapareceu, conforme me relatou um interlocutor. Esse movimento que poderia evocar um regime de carreira não faz mais sombra ao esquema de polivalência, que define agora de forma mais plena a organização funcional e espacial do trabalho do metroviário.

A operação da Linha 5-Lilás foi concedida ao setor privado e ali também o regime de polivalência se instaurou. Na Lilás, após a modernização e a concessão da operação ao setor privado, também se começou do zero, com o treinamento de novas equipes, embora, como ocorreu com a Amarela, alguns metroviários experientes que trabalhavam na Companhia do Metrô tenham sido absorvidos, em geral em postos de comando. Como era uma linha existente (e não uma linha nova, como a Amarela), já contava com uma equipe de metroviários que, em sua maioria, foi acolhida nas linhas operadas pela Companhia do Metrô.

Agora, a Linha 5-Lilás é mais uma linha da rede paulista em que novas tecnologias foram introduzidas ao mesmo tempo que o trabalho humano se configurou na direção de satisfazer critérios de produtividade, tornando-se *polivalente*. As inovações tecnológicas e as organizacionais se articularam numa dinâmica semelhante à da Linha 4-Amarela. Um ponto importante consiste em que o pessoal da manutenção na Lilás tem conseguido, por outro lado, persistir em sua especialidade, talvez por serem menos vigiados ou exigidos que os agentes de estação. A convergência entre atendimento e segurança é muito mais segura e amarrada, como, aliás, constatei que se passava na Linha 14 do metrô de Paris. Um interlocutor, agente de estação da

5-Lilás, afirmou que esse imprevisto que desafiou a polivalência provavelmente está acontecendo também na Linha 4-Amarela.

As duas linhas são operadas por grupos privados cuja composição societária é quase coincidente, como já vimos. Assim, é frequente que os agentes polivalentes sejam permutados de uma linha para outra, segundo se reputa conveniente para a operação. Uma espécie de *corredor* se formou entre as duas linhas, evidenciando tanto a sua particularização na rede quanto a consolidação de um nicho na administração privada, que pode passar a funcionar como um *centro de poder*.

Outras e futuras linhas serão talvez atraídas para esse novo lugar que se escavou na rede paulista? A Linha 17-Ouro, de mon trilho e ainda em construção, também será operada pelo mesmo grupo. A operação da Linha 6-Laranja, contudo, será entregue a outro grupo privado, o mesmo que participa de sua construção no âmbito de uma PPP. Será que mais um nicho se formará? O que parece se desenhar evoca cada vez menos uma *rede* e mais uma *malha* (Caiafa, 2018; Dupuy, 1987; Picon, 2014) que funciona como corredor para difusão das inovações organizacionais carreadas pela tecnológica com o mínimo de atrito.

No meio sociotécnico do metrô, a introdução de novos maquinismos reconfigura com particular intensidade os *circuitos comunicativos* que o constituem, estipulando práticas de trabalho e gerando novas interfaces humanas e maquinicas. A *difusão das inovações* transcorre ao longo desses circuitos, que funcionam como um *canal de comunicação* para sua aceitação, à mercê de resistências e retomadas em dinâmicas complexas.

Com essas transformações, metroviários e usuários precisam abordar mais intensamente as máquinas no âmbito dos circuitos comunicativos. O metroviário se apoia menos no contato com o parceiro, cujas tarefas ele assumiu no contexto do trabalho polivalente e da redução de pessoal nas instalações do metrô. A polivalência incide igualmente sobre o meio social do trabalho quando, ao flexibilizar as especialidades, produz profissionais “coringas”, tornando-os substituíveis ao mesmo tempo que pulveriza o corpo coletivo que antes os integrava. As interfaces do usuário com maquinismos se multiplicam (na compra dos bilhetes, com as portas automáticas nos bloqueios e nas plataformas), e sua comunicação agora se dá com agentes responsáveis tanto por socorrê-lo e informá-lo quanto por policiar sua conduta.

Ao mesmo tempo, a Linha 4-Amarela, que tem funcionado como laboratório para todas essas experiências, parece cumprir com relativo sucesso o objetivo dos metrô: conduzir pessoas. Os usuários pouco se queixam nas conversas comigo e, de resto, tampouco têm muitas queixas em relação às outras linhas, salvo o constante comentário sobre a superlotação. Os usuários gostam do metrô em geral. Como indicou um interlocutor da Comissão das Concessões e Permissões, ao se referir à inexperiência inicial da equipe da Linha 4-Amarela, “eles aprenderam muito”. Mesmo assim é preciso continuar observando nesse momento em que o metrô de São Paulo, tão crucial para a cidade e com tanta história e experiência, se vê impelido num vórtice de transformações profundas. Embora o processo de difusão de inovações comporte recuos e bifurcações não previstas, com o regime privado de apropriação a inovação técnica carrega com mais segurança as organizacionais. Os imperativos que se impõem recortam outras figuras no conjunto das linhas do metrô, que antes formavam uma rede coesa.

Referências

Alouche, P. L. (1987). O transporte metro-ferroviário nas regiões metropolitanas. *Revista dos Transportes Públicos*. ANTP, 10(38), 9-36.

Alouche, P. L. (2005). Desenvolvimento tecnológico em sistemas metroferroviários. In Associação Nacional de Transportes Públicos & Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (Orgs.), *Transporte metroferroviário no Brasil: situação e avas* (pp. 78-114).

- Caiafa, J. (2013). *Trilhos da cidade: viajar no metrô do Rio de Janeiro*. 7Letras.
- Caiafa, J. (2014). Dinâmicas da experiência de automatização integral da condução no metrô de Paris. *Contemporânea*, 12(03), 595-613.
- Caiafa, J. (2015). Comunicação e sociabilidade no metrô de Paris: aspectos de um regime de interfaces. *E-Compós*, 18(3), 1-17. <https://doi.org/10.30962/ec.1241>
- Caiafa, J. (2016). O metrô de São Paulo e o problema da rede. *Contemporânea*, 14(02), 150-170.
- Caiafa, J. (2018). Comunicação, tecnologia e território no metrô de São Paulo. *Revista Mídia e Cotidiano*, 12(1), 132-151. <https://doi.org/10.22409/ppgmc.v12i1.9866>
- Caiafa, J. (2019). Sobre a etnografia e sua relevância no campo da comunicação. *Questões Transversais. Revista de Epistemologias da Comunicação*, 7(14), 37-46.
- Caiafa, J. (2021). Dinâmicas da inovação: automação integral da condução e agência humana na Linha 4 do metrô de São Paulo. *Revista Fronteiras: estudos midiáticos*, 23(1), 146-160. <https://doi.org/10.4013/fem.2021.231.12>
- David, A. (1995). *RATP: La métamorphose*. InterEditions.
- De Paula, A. S., Watanabe, E. E., Boaventura, L., Casadei, E., Shibuya, P., & Ermida, R. D. S. (2015). Parceria Público-Privada – Linha 4-Amarela – Expectativas e Resultados. 21ª Semana de Tecnologia Metroferroviária. AEAMESP. <http://biblioteca.efzy.com.br/smns/21smI99rl.pdf>
- Dupuy, G. (1987). Les réseaux techniques sont-ils des réseaux? *Espace géographique*, 16(3), 175-184.
- Gaglio, G. (2011). *Sociologie de l'innovation*. Presses Universitaires de France.
- Hughes T. P. (1987). The Evolution of Large Technological Systems. In W. E. Bijker, T. P. Hughes & T. J. Pinch (Orgs.). *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology* (pp. 51-82). The MIT Press.
- Jeux, A. (1997). A nova geração do metrô de Paris. *Revista dos Transportes Públicos*, 74, 113-122.
- Joseph, I. (2004). *Météor: Les métamorphoses du métro*. Ed. Economica,
- Picon, A. (2014). *La ville des réseaux. Un imaginaire politique*. Éditions Manucius.
- Requena, C. (2015). A mobilidade paulistana: viária e desigual. In E. Marques (Org.). *A metrópole de São Paulo no século XXI: espaços, heterogeneidades e desigualdade* (pp. 395-422). Editora Unesp.
- Rogers, E. M. (2003). *Diffusion of Innovations*. The Free Press.
- Rolnik, R. (2012). *São Paulo*. Publifolha.
- Sardinha Neto, D. A. (2012). *Políticas públicas e inclusão social: O papel do transporte metroviário no município de São Paulo* [Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo]. <https://bit.ly/3QPoUji>
- Schumpeter, J. A. (2008). *Capitalism, Socialism and Democracy*. Harper Collins.
- Villoutreix, F. (1990). *Modalités d'étude, de conception et d'introduction de systèmes intégrés d'automatismes*. (Tese de doutorado, École Nationale Supérieure des Mines de Paris, Paris).

Pretensões críticas na série televisiva *Segunda Chamada*

Ercio Sena

Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). É mestre em comunicação, doutor em Letras e doutor em Educação.

E-mail: erciosena@gmail.com

Resumo: O artigo pretende confrontar os sentidos de crítica atribuídos à série televisiva *Segunda Chamada* (2019 e 2021), da Rede Globo. Lançada inicialmente na tevê aberta e, posteriormente, na plataforma de streaming Globoplay, a série é apresentada como um produto que pensa criticamente os problemas da realidade social brasileira a partir de enfoques pedagógicos e comunicativos desenvolvidos no ambiente escolar. Não somente a série, mas também outras interpretações reverberadas na mídia, reafirmam a produção como um destacado gesto crítico em torno dessas questões. Diante disso, propomos tensionar essa visão, partindo de uma recuperação do conceito de crítica para orientar a análise da série.

Palavras-chave: Crítica, comunicação, educação, série televisiva, *Segunda Chamada*.

Pretensiones críticas en la serie de TV *Segunda Chamada*

Resumen: El artículo pretende confrontar los sentidos de la crítica atribuida a la serie de televisión *Segunda Chamada* (2019 y 2021), de la Red Globo. Lanzada inicialmente en TV abierta y luego en la plataforma de setreaming Globoplay, la serie se presenta como un producto que reflexiona criticamente sobre los problemas de la realidad social brasileña a partir de enfoques pedagógicos y comunicativos desarrollados en el ámbito escolar. No solo la serie, sino otras interpretaciones repercutidas en los medios, reafirman la producción como un destacado gesto crítico en torno a estos temas. Ante ello, proponemos tensionar esta visión, a partir de una recuperación del concepto de crítica para orientar el análisis de la serie. No solo la serie, sino otras interpretaciones repercutidas en los medios, reafirman la producción como un destacado gesto crítico en torno a estos temas. Ante ello, proponemos tensionar esta visión, a partir de una recuperación del concepto de crítica para orientar el análisis de la serie.

Palabras-clave: Crítica, comunicación, educación, serie de TV, *Segunda Chamada*.

Critical pretensions in the TV series *Segunda Chamada*

Abstract: The article intends to confront the senses of criticism attributed to the television series *Segunda Chamada* (2019 e 2021), by Rede Globo. The series, that was initially released on open TV and later on the streaming platform Globoplay, is presented as a critical product about the challenges of Brazilian social reality, which deals with pedagogical and communicative problems in the school environment. Not only the series, but also its interpretations reverberated in the media reaffirm the production as an outstanding critical gesture around these questions. We then propose to tension this vision, starting from a recovery of the concept of criticism to guide the analysis of the series.

Keywords: Criticism, communication, education, TV series, *Segunda Chamada*.

“Educar não é sobre vencer, é sobre resistir, é sobre acreditar que as coisas podem mudar”. A fala conclusiva da personagem Lúcia, professora de português de uma Escola de Educação de Jovens e Adultos (EJA), apela para a atenção do espectador, convocando-o a assistir a próxima temporada da série *Segunda Chamada* (2019 e 2021). A enunciação da protagonista se orienta pela contestação do sentido comum da educação e oferece uma significação distinta da ação de educar, a ser tratada na produção do grupo Globo, dirigida por Joana Jabace. A série é baseada na peça teatral *Conselho de Classe*, de Jô Bilac, e tem o roteiro assinado por Carla Faour e Julia Spadaccini.

Por meio da enunciação de Lúcia, interpretada por Débora Bloch, outro exercício de autoridade é reivindicado nas práticas educativas figuradas, com intencionalidades críticas, nesta produção midiática. A trama de *Segunda Chamada*, lançada em 2019, tem o propósito de desnudar uma realidade inóspita, retratada no limite da possibilidade de ser vivida, em enquadramentos dramáticos. As diferentes histórias que compõem o enredo se passam na imaginária Escola Estadual Carolina de Jesus, na periferia de São Paulo, onde o quadro de devastação social, os problemas estruturais e as diferentes formas de opressão, vivenciadas por alunos e professores, são articulados às práticas educativas. O cotidiano, nesse contexto, é permeado por graves e conflituosas experiências atravessadas, majoritariamente, pela pobreza.

Com tal ambiente como pano de fundo, a série propõe apresentar perspectivas críticas da educação brasileira, reflexionadas em torno de questões como a prostituição, a imigração, o machismo, a transfobia, o encarceramento, a intolerância religiosa, a violência contra a mulher, o tráfico de drogas, o aborto e a convivência com pessoas em situação de rua. Esses temas e os conflitos em torno deles são elaborados, desenvolvidos e, algumas vezes, até resolvidos no espaço escolar.

Neste trabalho, pretende-se tensionar, justamente, o gesto crítico proposto pela série, buscando destacar potencialidades e limites da produção televisiva neste movimento. É possível, de fato, fazer emergir a crítica num produto dessa natureza, de entretenimento? Ao observarmos não somente a série em si, mas as interpretações que a celebram, pretendemos identificar qual o olhar crítico que se pretende erigir sobre o ambiente educacional e como os modos de perceber a comunicação, que atravessa esse cenário, são construídos na ficção. Em que medida as situações que orientam a diegese de *Segunda Chamada* propõem visões efetivamente “críticas” da educação e dos processos comunicativos que a permeiam? Entendemos, de início, que muitas das soluções construídas em torno dos dilemas delineados na série parecem ser apoucadas diante do acúmulo teórico e mesmo de práticas observadas no âmbito educacional.

Para consecução do nosso objetivo, abordaremos, primeiramente, noções do conceito de “crítica”, por meio das quais pretendemos analisar a produção televisiva. Tomaremos os trabalhos de autores como Michel Foucault (1990), Judith Butler (2002) e José Luiz Braga (2006) como referências, de forma a distinguir aquilo que se define como “crítica” de outras formas interpretativas frequentemente acionadas na apreciação dos produtos da cultura midiática. A partir daí, apresentaremos a série e sua pretensão crítica da realidade educacional. Será mostrado como *Segunda Chamada* intenta construir um olhar crítico para a realidade escolar, destacando aspectos que, nesse sentido, também são reconhecidos pelas interpretações ensejadas, sobretudo pela crítica jornalística especializada. Em seguida, problematizaremos a crítica social proposta pela produção a partir de certos conflitos desenvolvidos pela narrativa entre os estudantes, mediados e arbitrados por uma professora.

Metodologicamente, optamos por destacar situações recorrentes nas duas temporadas de *Segunda Chamada*, escolhendo uma cena que reflete um modo frequente de se elaborar e orientar as situações de conflito representadas na trama. Partimos da análise qualitativa de conteúdo para descrevê-la e pensá-la. Nesse exercício, consideramos, justamente, os aspectos recorrentes das encenações, destacando as lições mais frequentes propostas pela série. Em outras palavras, a partir de um sistemático acompanhamento do conteúdo de *Segunda Chamada*, avultamos seus aspectos narrativos que julgamos mais relevantes e estruturantes,

conforme propõe Priest (2011). Em decorrência dessa dinâmica, foi possível identificar o “olhar crítico” que almejamos problematizar.

Proposições acerca da crítica nas produções midiáticas

A possibilidade de um produto da indústria cultural exercer um papel crítico na vida social estimula um debate que se desenvolveu, principalmente, a partir das contribuições da Teoria Crítica desenvolvida na Escola de Frankfurt. No cenário dominado pela ascensão do fascismo no século XX, o poder explicativo dessa teoria se sustentou na crítica ao positivismo – predominante na ciência –, no fracasso do projeto iluminista e na dominação da sociedade tecnológica, assim como na crítica da indústria cultural, refém dos interesses comerciais e do capital. A partir de sua investida nesse último tópico, em particular, essa teoria se aproxima muito do campo da comunicação que, entre idas e vindas, estabelece um profícuo diálogo com a filosofia crítica a partir da segunda metade do século XX.

Ao discutir a teoria crítica, questões como as dinâmicas de poder, a ideologia e a mercantilização da cultura serão destacadas por Vera França e Paula Simões (2016). Para elas, essas discussões ofereceram contribuições inequívocas às análises desenvolvidas no campo da comunicação. Entretanto, as objeções a essa abordagem também podem ser elencadas, conforme síntese sugerida em outro trabalho de França (2014). Primeiro, ela é assinalada por uma certa subestimação dos sujeitos, considerados incapazes de agir criticamente diante dos meios de comunicação. Também se contesta o tom monolítico que marcou a visão de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) sobre as produções da indústria cultural, que consideraram apenas o predomínio de sua natureza mercadológica, indiferente às outras variáveis como a inovação, a criatividade, ou mesmo as tendências de uma época, influenciadoras dos processos produtivos. Ainda, percebe-se uma simplificação do alcance das linguagens e da produção de sentido presentes na recepção e na circulação da produção midiática. Por fim, a Teoria Crítica foi marcada pela incompreensão sobre o funcionamento dos processos midiáticos e sobre seu poder de agenciamento.

Isto posto, embora a crítica do pensamento frankfurtiano tenha contribuído para alargar e enriquecer a compreensão desses fenômenos midiáticos, ela não pode significar o abandono das suas contribuições estruturais sobre o papel da mídia na vida social. No percurso desse debate inacabado emergiram colaborações atentas à complexidade, às tensões e às nuances que perpassam a dinâmica cultural em que os meios estão envolvidos. *Pari e passu* aos interesses econômicos evidentes na produção, existem, ainda, demandas sociais e culturais que se articulam, concorrendo para formar a experiência do público. Como a produção cultural se insere em relações de troca, ela também deve, de alguma forma, se orientar pelas demandas do consumo. Concluímos, então, que há possibilidade de produtos dessa indústria, em algumas situações, estimularem ou proporem um pensamento crítico, colocando em crise modelos explicativos que sustentam a ordem social. Há que fazer, portanto, distinções entre produções dessa natureza e outras, muito mais frequentes, que são ideológicas, integradas aos interesses do capital.

Admitida a possibilidade de crítica por meio da indústria cultural, propomos analisar *Segunda Chamada* como um produto que reivindica um posicionamento diverso, de pretensões contra-hegemônicas, sobre a realidade social. A produção se desafia a tratar um tema pouco explorado nas audiovisualidades brasileiras. Embora a educação esteja presente no noticiário, ou em produções de caráter assistencial, como o programa *Criança Esperança*, a série é, sem dúvida, um produto singular, que aborda um tema infrequente na ficção televisiva nacional a partir de um ponto de vista alegadamente crítico, abraçado pela própria Rede Globo.

Além da intencionalidade da emissora de divulgar *Segunda Chamada* nesses termos, chamam a atenção as diversas interpretações jornalísticas que acolhem a leitura da série como uma narrativa eminentemente crítica, saudando-a na sua contenda com a realidade social, como veremos adiante. A coincidência entre as fruições que o produto reivindica e a forma como ele é acolhido nos meios que o reverberam consolida, porém, um sentido de crítica diferente daqueles que iremos propor, agora, neste breve exercício analítico.

Para enfrentar a questão que indicamos, tomamos como referência alguns debates em torno do conceito de “crítica”. Entendemos o termo, sobretudo, como uma insurgência desconstrutiva das dinâmicas de poder. Evocamos, aqui, seus sentidos originais e estudos contemporâneos que se propõem a pensar seus desafios também em relação ao campo midiático. De que modo a crítica pode criar critérios, legitimar ou deslegitimar práticas que sustentam inequidades e permitir ou não o reconhecimento de diferentes grupos sociais?

Na análise de Michel Foucault (1990), a atitude crítica teria surgido antes mesmo da modernidade, envolvendo a relação entre sociedade e cultura. Foucault entende que o alvorecer da atitude crítica ocorre no período da Reforma¹. Nesse contexto, ao buscar a governamentalidade, a Igreja propunha obediência aos indivíduos, de modo que eles se deixassem governar pelo dogma cristão, anunciado como verdade. A negação desse processo resulta no movimento reformista, destacado por Foucault como uma atitude crítica fundadora em reação à ilegitimidade do poder exercido sob aquelas condições. O que Foucault percebe como atitude crítica também passa a se desenvolver no campo do conhecimento, na medida em que a verdade dominante é inquirida, abrindo caminhos para que outros saberes legitimem um meio diverso de governar. Neste processo histórico, Foucault ressalta um constante deslocamento do foco religioso para a laicização, observado no século XX.

Nos termos de Foucault, a crítica se apoia, então, na afirmação de um conhecimento em favor da arte de não ser governado, questão que teve como ponto de ancoragem primordial a recusa do magistério eclesiástico a partir da interrogação sobre a verdade da escritura. Ela é, ainda, um ato de inservidão, um desassujeitamento a uma política de verdade, que possibilitou o desenvolvimento do mundo científico mediante a inquirição do dogma.

Um dos pontos altos do desenvolvimento dessa atitude, apontado por Foucault, foi exatamente o trabalho intelectual da Escola de Frankfurt na crítica ao positivismo, à racionalidade técnica e à tecnização da sociedade, conforme observamos. A crítica se afirma, então, no exame das relações entre o conhecimento e os efeitos de poder, ou seja, o emprego do saber na legitimação dos modos de opressão.

Judith Butler (2002) se soma a esse debate propondo o nosso distanciamento da constelação ideológica² dominante no exame da crítica. Destaca que a crítica não deve fazer julgamentos ou desenvolver pretensões normativas, pois trabalhá-la a partir dessas noções seria, na verdade, negá-la. Reafirmando o pensamento de Foucault, Butler entende que a crítica deve explicitar as relações entre conhecimento e poder, de modo que os limites dessa relação sejam questionados.

Ao propor tal comprometimento crítico nos estudos da comunicação, o que se pode reivindicar no exame das formas simbólicas? Um dos caminhos possíveis seria propor a crítica das representações propostas pelos meios, dilatadora de espaços para novas formas de pensar capazes de questionar padrões de ordenação social. Com Foucault e Butler, entendemos que se deve buscar, no exercício da crítica midiática, o rompimento com padrões epistemológicos (apequenados, ideológicos) que fundamentam o conhecimento acerca da realidade, desnudando sua ilegitimidade.

Esses autores nos oferecem, nesse sentido, uma ideia de crítica que permite compreender processos de humanização e desumanização presentes nas produções midiáticas. Butler, em particular, mostra a importância do discurso na construção do ser e indica os limites normativos que ele estabelece. Para ela, o discurso que nos alcança e, ao mesmo tempo, nos constitui, falha em nos forjar plenamente como humanos. Não por acaso, a autora destaca a importância da autorrepresentação: quando as pessoas não podem ser representadas por si mesmas, elas sempre correm o risco de serem tratadas como menos importantes. Ao despertar indagações sobre os usos políticos e ontológicos das imagens, e o modo como elas reforçam ou suspendem a precariedade da vida, Butler explora possibilidades indispensáveis do pensamento crítico na cultura midiática.

A atitude crítica aqui delineada pode emergir, ou não, no complexo sistema de resposta social das mídias. Para José Luiz Braga (2006), apreender esse sistema nos

¹ A Reforma foi um movimento cujo eixo era a contestação de alguns princípios teológicos praticados pela Igreja Católica desde o início da Idade Média. Liderado por Martinho Lutero, esse movimento não pretendia a ruptura total com a igreja, porém resultou em vários outros movimentos reformistas religiosos que contestavam os modos como as pessoas eram governadas com destacados desdobramentos nos campos políticos e econômicos.

² O conceito de ideologia neste trabalho é tomado numa perspectiva marxiana, como o sistema de ideias que legitima o poder econômico da burguesia sobre as demais classes, expressando seus interesses nas práticas morais, políticas e culturais da sociedade.

permitiria enxergar as relações mais amplas entre os meios de comunicação e a sociedade, potencial, mas não necessariamente, amparadas na criticidade. Segundo o autor, o sistema de resposta social compreende um conjunto de atividades e repostas não lineares, desenvolvidas pela sociedade confrontada pelos discursos midiáticos. Essas respostas podem ser prolixas e, às vezes, lacônicas. Podem ser fugidias e até de difícil apreensão, pois estão em diferentes lugares da circulação midiática.

Braga afirma que nesse sistema de resposta social há um subsistema crítico interpretativo, materializado, muitas vezes, nas práticas jornalísticas. Porém, a atitude de interpretar, para Braga, atende demandas que o conceito de crítica, nos termos de Butler e Foucault, não responde. Assim, nem toda ação responsiva dos meios de comunicação pode ser considerada como crítica. Para efeito da análise que iremos propor, nem aquilo que o jornalismo nomeia como “crítica cultural”, como gênero discursivo, será assimilado neste trabalho como crítica. Há, no nosso entendimento, uma desidratação do conceito quando ele é aplicado indiscriminadamente a essas escrituras, pois nem sempre as interpretações jornalísticas confrontam as relações entre saber-poder nas produções culturais. É o que acontece, a nosso ver, nas reverberações de *Segunda Chamada*, ela mesma uma série pouco eficaz no enfrentamento de ideologias sedimentadas, como discutiremos a seguir.

A reivindicação crítica da série e suas reverberações

Observamos em *Segunda Chamada* um produto que almeja o lugar crítico, considerando a complexidade que envolve as relações humanas e educativas em uma escola voltada para formação de jovens e adultos. A série pretende relatar situações pouco conhecidas sobre essa realidade. Esse gesto permite reivindicar um olhar positivo sobre esse tipo de produção midiática, em sintonia com o pensamento de autores como Edgar Morin (2018) e Raymond Williams (2015), que reconhecem a crítica no entretenimento, ainda que ela seja uma exceção.

Morin (2018), em sua abordagem, avulta a presença dos métodos de produção industriais na cultura de massa, mas reconhece que ela não pode dispensar a inovação, o talento artístico e a criatividade. O autor mostra que, em alguns casos, a criação se impõe perante as regras da padronização. Na própria indústria cinematográfica hollywoodiana, por exemplo, é possível encontrar tanto produções medíocres quanto obras primas. Afinal, o sistema privado de produção, por sua natureza mercadológica, precisa, antes de tudo, dialogar, em alguma medida, com interesses de consumidores diversos. A produção da indústria cultural se realiza, assim, mediante uma contradição entre processos burocráticos de padronização e a inovação, que contribui com a originalidade e a novidade. As produções podem se assujeitar à maior determinação de um aspecto ou de outro, a depender das necessidades da indústria, ora carente de inovação, ora em busca de atualização de seus padrões.

No entendimento de Morin (2018), a criação cultural não é integralmente enquadrada no sistema de produção industrial. Afirma, com isso, um estado de tensão permanente entre as estruturas burocratizadas da produção e a inovação como parte da dinâmica da cultura de massa, num constante esforço de adaptação do público a ela e dela ao público, residindo aí a sua vitalidade. A busca de um público fez do cinema e, posteriormente, do rádio e da televisão formas culturais universais que integraram diferentes grupos no consumo.

No trabalho de Williams (2015) também se destaca uma compreensão menos pessimista da televisão e de outros meios massivos de comunicação. Intelectual engajado em uma perspectiva transformadora, Williams, assim como Morin, se opõe à distinção valorativa entre cultura erudita e popular. Entende a cultura como a partilha comum da significação, destacando que a cultura tradicional é também criativa. Williams compreende que a televisão em si não é boa ou má, porém depende da forma como é utilizada. Acrescenta, ainda, que nomear a audiência como massa é um equívoco, pois percebe, em muitas pessoas que consomem os meios, um senso crítico na recepção dessas formas simbólicas. A série considerada nesta análise, conforme assinalamos, pretende figurar no rol dessas produções de exceção que propõem um pensamento crítico.

Lançada na televisão aberta em 2019, *Segunda Chamada* surpreendeu a própria TV Globo, que havia programado a exibição da série, inicialmente, para depois das 23 horas, nas terças-feiras. Porém, em função de uma homenagem da emissora ao Dia dos Professores daquele ano, o segundo episódio foi exibido em um horário de maior audiência, logo após a novela das 21 horas. O sucesso de público fez com que a grade permanecesse dessa forma até o final da primeira temporada. A resposta do espectador foi significativa, praticamente dobrando os números da audiência com a mudança (Scire, 2019). No final da primeira temporada, o conteúdo migrou para a *Globoplay*, plataforma de *streaming* em que a segunda temporada foi lançada. Nela, o elenco de personagens professores foi mantido, mudando-se apenas os alunos, que protagonizaram histórias diferentes.

Numa mescla que traz artistas conhecidos do grande público e novos atores, a série apresenta, além da protagonista interpretada por Débora Bloch, o diretor Jaci (Paulo Gorgulho), a professora de história Sônia (Hermila Guedes), o professor de artes Marco André (Silvio Guindane) e a professora de matemática Eliete (Thalita Carauta) no núcleo fixo das duas temporadas. Na primeira temporada, personagens alunos complementam o elenco, com destaque para Natasha (Linn da Quebrada), às duras lidas com a transfobia, a senhora religiosa Dona Jurema (Teca Pereira), o morador de rua Silvio (José Dumont) e Rita (Nanda Costa), que se vê diante de uma gravidez indesejada.

A série pretende explorar problemas vividos nas periferias de São Paulo de forma bastante realista. Os conflitos estruturam as narrativas da série. Em geral, eles são emoldurados no âmbito da escola, alterando a rotina desse lugar. Para se ter uma ideia, no quinto episódio da primeira temporada, foram tratados, de uma só vez, temas complexos como aborto, amamentação em público e machismo. Maurício Stycer (2019) destacou, inclusive, as consonâncias entre a abordagem focalizada na série, o cotidiano das populações pobres e a cobertura jornalística da época:

Por coincidência, um dia depois de *Segunda Chamada* mostrar o caso de uma jovem que morreu depois de tomar duas pílulas abortivas, por sugestão de um camelô, a Folha trouxe reportagem de destaque sobre números de adolescentes grávidas em bairros pobres de São Paulo. (Stycer, 2019, para. 3)

Construída com o intuito de ser uma obra de denúncia, a primeira temporada se estruturou a partir de um conflito pessoal da professora Lúcia que, impulsionada pelo drama da morte do filho, atropelado em frente à escola, se envolve cada vez mais passionalmente com os alunos da EJA. A personagem passa a liderar diversas intervenções junto aos professores, sempre solícitos aos seus apelos em defesa da escola e do direito dos estudantes. Segundo Débora Bloch, viver a personagem foi uma experiência incomum: “É uma das personagens mais especiais da minha carreira. Para além da importância dos professores em qualquer sociedade – e sobretudo no Brasil –, eu pude entrar em contato com um mundo que não conheceria se não fosse atriz” (Leone, 2021).

Ao final de cada capítulo, somente na primeira temporada, há vários depoimentos de estudantes e educadores que frequentaram a EJA. O recurso, proposto na forma documental, é utilizado para proporcionar um sentido de continuidade daquilo que a ficção pretende projetar: a concepção da educação como um desafio concreto e também como a realização de sonho e uma oportunidade. Por meio dele, a série busca, nos testemunhos não-ficcionais, legitimar o argumento da trama, ressaltando seu compromisso crítico e de verossimilhança.

Na segunda temporada, juntou-se ao elenco de professores uma nova leva de estudantes, entre eles o senhor Gilsinho (Moacyr Franco) e o enigmático Hélio, interpretado por Ângelo Antônio, além de outras personagens de destacado desempenho. Os professores seguem determinados na defesa educação pública, tecendo relações estreitas com os dilemas pessoais dos seus alunos. A perspectiva realista que animou a primeira temporada prossegue, ainda que os depoimentos finais de pessoas comuns tenham sido suprimidos. Novos desafios são propostos na escola, agora na eminência de ser fechada por falta de estudantes. O cenário adverso é enfrentado com o acolhimento de pessoas em situação de rua para

completar o número mínimo de alunos necessários ao ensino noturno. Por iniciativa da professora Lúcia, que verá nesses sujeitos um potencial a ser desenvolvido e, ao mesmo tempo, a oportunidade de manter a EJA operante, será dada uma solução inicial para o problema apresentado. Aos poucos, os novos e inesperados estudantes vão compor a paisagem da escola, trazendo outros desafios acoplados à sua existência para serem dirimidos e debatidos no espaço escolar.

Para produzir a segunda temporada, a direção de *Segunda Chamada* acentua a perspectiva de uma construção realista, atada às questões que afetaram a vida da população no último ano. Além de trazer a falta de recursos para o ensino público, em particular a educação noturna, apresenta a piora das condições de sobrevivência das pessoas em situação de rua, cujo contingente aumentou durante a pandemia da covid-19, e destaca o aumento de casos de violência contra a mulher, também observado nesse período. Questões que envolvem esses temas, colados à realidade brasileira, darão a tônica das tramas desenvolvidas.

No entendimento de Eliane Souza (2021), *Segunda Chamada* “quer despertar o público para essa realidade cruel que é a das pessoas em condição de rua” (para. 7). Para edificar e potencializar engajamentos, a direção da série “escolheu gravá-la toda em locação, fora de estúdio, por acreditar que dessa forma traria mais verdade para as cenas” (para. 9). A própria escolha de São Paulo como território diegético, conforme Joana Jabace, se deu em função de aspectos práticos e dramáticos. Na opinião da diretora, São Paulo, como a extensa cidade que é, mostrou-se um lugar mais diverso e plural, ideal para montar o ambiente de conflitos da série. “E isso tem a ver com várias questões artísticas, desde os atores até a variedade de locações. Isso de tirar dos estúdios também tem a ver com uma questão estética” (Müller, 2020, para. 4).

Na primeira temporada, a música enfatizou o tom crítico pretendido pelas criadoras de *Segunda Chamada*. Na abertura dos capítulos, “Comportamento geral”, composição de Gonzaguinha na interpretação de Elza Soares, convoca ironicamente o mérito, a responsabilidade e a aceitação dos personagens pelas mazelas que vivem e experimentam na trama. Os acontecimentos são permeados por trabalhos artísticos reconhecidos como o de Emicida, e outros de ampla repercussão e influência nas periferias como Sabotage, Projeta, Baco Exu do Blues e Djonga, combinando estilos contestadores, metáforas poéticas e letras críticas ao poder e sociedade. As opções musicais parecem inserir a expressão artística dos jovens da periferia no universo da série. O trabalho desses artistas é marcado pela crítica social, ressaltando, ainda, os valores do lugar de onde eles vêm, influenciado pela cultura negra, pelo combate ao racismo e à desigualdade social. A esse conjunto de trabalhos, soma-se ainda a música de Belchior, artista conhecido pela qualidade crítica de suas composições.

Na segunda temporada, a música continua presente como um importante elemento narrativo. *Apesar de você*, de Chico Buarque, é puxada pelos professores e cantada em torno de uma fogueira no pátio da escola, logo após um debate sobre censura. Para Jabace, a escolha do novo repertório procurou representar a brasilidade, de modo que fosse projetado, ainda na série, o trabalho artístico da periferia de São Paulo. Acrescenta, ainda, que o novo momento é reforçado pela “música que abre a série . . . ‘Nada será como antes’, de Milton Nascimento, em uma regravação em hip-hop com Ney Matogrosso, a Linn da Quebrada e o Edi Rock” (Souza, 2021, para. 14). Para a autora, é importante que a produção retrate em variados recursos a grave realidade social brasileira, sem deixar de elaborar e trazer uma mensagem de esperança e superação. Nesse sentido, a música é parte essencial das formas em que o discurso da série é delineado.

O fato de ser marcada por uma carga dramática, que propõe narrativas sintetizadoras do cotidiano de conflito dos estudantes para vivência, debate, aprendizado e eventual solução no espaço escolar, aumenta a expectativa que se cria em torno da escola como fator de mudanças dessa realidade. Apresenta-se a escola como um vetor de reverberação e de mudança das condições vividas pelos estudantes. A educação é mostrada como lugar de conquista e reversibilidade das condições de vida, caminho natural e quase exclusivo de alternativa para realização de sonhos ao alcance das classes populares. Por meio dessa narrativa, constrói-se uma associação entre

os acontecimentos cotidianos observados na escola e a estrutura injusta que os determina. Esses acontecimentos são enfrentados invariavelmente com um apelo didático e engajado em favor da educação para superar problemas.

Segunda Chamada se qualifica como uma inserção progressista da Rede Globo neste debate, embora contraste com a posição neoliberal da emissora em favor dos interesses privados, presentes tanto em sua produção jornalística quanto em outros produtos culturais que veicula. Há uma tentativa de apropriação de reivindicações e debates em torno da educação, sem, no entanto, discutir as causas reais desses problemas, de modo que eles se tornem palatáveis em um produto de entretenimento.

Na repercussão jornalística sobre a série, em geral, se confirma a qualificação reivindicada por sua direção como um produto cultural engajado e contestador que pretende elaborar um sentido crítico da realidade. A produção é vista como uma tentativa de problematizar e interferir na realidade que se reivindica mostrar. Stycer (2021) aponta que a obra que não teme ser militante. Ainda, chega a questionar, sem obter resposta convincente, o fato de a Rede Globo ter retirado uma série empenhada em efetuar críticas sociais da tevê aberta para disponibilizá-la apenas no *streaming*. Em compreensão diversa, André Santana (2021) entende a iniciativa do grupo Globo como uma estratégia de fazer frente à concorrência que tende a priorizar as plataformas de *streaming* em detrimento dos canais abertos. “Chama atenção o fato de *Segunda Chamada*, agora, ser tratado como uma produção ‘Original Globoplay’, selo que não tinha em sua primeira temporada” (Santana, 2021, para. 8). A escolha é percebida como uma valorização da Globoplay em consonância com o esvaziamento da tevê aberta, que deverá receber a produção em outro momento.

Em outra análise, Guilherme Bezerra (2019) nomeia a produção como um “retrato fiel das dificuldades dos brasileiros”, apresentando a série como produto cultural repleto de tensões e dramas pessoais que expõe uma realidade em geral ignorada sobre a condição das escolas e estudantes que frequentam a Educação de Jovens e Adultos. Na apreciação de Lucas Leone (2021), a série debate o papel da escola e o descaso com o ensino público no Brasil, reforçando a relação entre o cenário de precarização da educação e o projeto autoritário em curso no país. Os atores da série dariam voz a sujeitos, dramas e situações com raras inserções narrativas no gênero. Trata-se de uma celebração da diversidade e dos desafios da convivência no terreno plural da escola. A série é celebrada pelos temas que traz, buscando colocar no foco da produção uma parcela da população que, embora numerosa, é quase invisível na representação midiática.

Assim, o produto a ser analisado se insere em uma dinâmica cultural disposto a enfrentar questões como assimetrias sociais, preconceitos e condições adversas que perpassam a vida dos estudantes de uma escola pública. Nesse percurso, qual gesto sobressai diante da tentativa de construir uma representação crítica da realidade social?

O intento da crítica social da elaboração e solução dos conflitos entre estudantes

Para efeito de análise de *Segunda Chamada*, escolhemos uma cena que sumariza uma forma recorrente de tratamento dos conflitos presente em vários episódios da série. Por meio dela, o problema da convivência é explorado a partir de conflitos que surgem no espaço da escola e que nele serão solucionados. Em cada episódio é inserida uma ou mais situações que são manejadas e resolvidas por meio da ação de um discurso esclarecedor, que rompe com a intolerância e o preconceito e mira elaborar uma nova compreensão, um novo comportamento e uma nova atitude. Considerando essa dinâmica, escolhemos a representação do conflito pelo uso do banheiro feminino por uma mulher trans, Natasha (Linn da Quebrada). A situação é apresentada em três momentos, nos quais a série explora desafios de convivência entre os estudantes.

O conflito em questão acontece no primeiro episódio da primeira temporada. Natasha é agredida, em um primeiro momento, por um colega, quando estava no banheiro masculino. Afetada pela situação anterior, Natasha passa a optar pelo uso

do banheiro feminino. Entretanto, a personagem se defronta, na porta, com Dona Jurema (Teca Pereira), que bloqueia a entrada e diz: “Meu filho, este banheiro é o das mulheres, o dos homens é ali”, apontando para a porta ao lado. Natasha busca argumentar que o uso do banheiro feminino é uma questão de sobrevivência em função de sua experiência anterior. Insensível ao argumento, Dona Jurema mantém seu propósito de não permitir a entrada de Natasha no banheiro: “Vai reclamar para direção. Eu não sou obrigada a dividir banheiro com travesti”. Em meio ao conflito entre elas, ocorre a intervenção da professora Lúcia (Débora Bloch), que pondera em favor da aluna trans, sem conseguir, no calor da discussão, convencer a aluna mais velha, que ameaça a deixar a escola caso tenha que dividir banheiro com a aluna trans.

Diante do impasse, Lúcia encaminha Natasha para usar o banheiro dos docentes, que se encontra ocupado pela professora Sônia (Hermila Guedes). A insistência de Lúcia para que o banheiro seja liberado irrita Sônia, que repreende a atitude da colega. A discussão das docentes faz Natasha desistir de usar o banheiro: ela urina, sem pestanejar, na lixeira da sala. Diante da situação inusitada, Lúcia indaga: “Satisfeita, Sônia?”. Ao que a professora replica: “Eu que lhe pergunto, satisfeita, Lúcia? Abusada, né?”. Em seguida, Lúcia pede ajuda ao diretor para resolver o problema, mas recebe outra negativa, pois, de acordo com ele, não há como fazer um terceiro banheiro na escola.

A professora Lúcia está no centro de toda a ação. Natasha é enquadrada como vítima, sem capacidade de solucionar, ativamente, o desafio que lhe é imposto. O heroísmo (e protagonismo) de Lúcia é construído a partir de sua sensibilidade no trato com as questões que importam para os estudantes. Em torno dela é que será elaborada a solução desse impasse e de outros obstáculos que os alunos das classes populares trazem para a sala de aula.

Outro aspecto que chama a atenção é a simplificação que orienta a solução dos dilemas propostos pela série, sempre sustentada pela fala conscientizadora, iluminadora e ordenadora do professor na mediação dos conflitos, elaborada quase sempre pela personagem da professora Lúcia. No desenvolvimento do drama de Natasha, a professora Lúcia se encontra com a aluna, que lhe informa sobre sua intenção de deixar a escola. Lúcia pede para que ela fique, pelo menos, até o final da próxima aula. Descrente de que as coisas possam mudar, Natasha chora e pergunta por que ela deve ficar. Lúcia não responde e apenas a abraça, numa cena envolvida por uma trilha comovente, que prossegue embalando a situação até o início da aula anunciada pela professora, que, então, retoma o problema.

A professora Lúcia que escreve no quadro “Carolina Maria de Jesus”, o nome da escola, e indaga a turma, atenta ao diálogo: “Quem sabe me dizer quem foi Carolina Maria de Jesus?” Em meio a várias respostas sobre a primeira escritora negra a publicar um livro no Brasil, a professora prossegue, diante de uma turma atenta: “Vocês podem imaginar quanto preconceito ela não sofreu? Imagina: se ela tivesse desistido diante das dificuldades, a gente teria perdido uma das maiores autoras brasileiras”. Os alunos seguem seu raciocínio com gestos de aprovação e com olhares compenetrados. Lúcia prossegue: “Não é à toa que essa escola chama Carolina de Jesus, porque quem está aqui já levou muito não na vida. Já levou muita porta fechada na cara. Essa escola pode ser nossa segunda chance. Quem aqui já foi seguido de perto numa loja por um segurança?” Nesse instante vários alunos e alunas levantam a mão. Continua Lúcia: “E quem já levou dura da polícia sem motivo nenhum?” O aluno negro responde: “Isso acontece comigo quase todo dia”. A professora prossegue: “E quem é que já se sentiu constrangido por entrar num elevador social?” Vários alunos levantam a mão, mas o enquadramento de câmera destaca, especificamente, o gesto análogo feito por Dona Jurema. Lúcia, então, arremata: “E quem já foi agredida só por entrar num banheiro?” Apenas Natasha levanta a mão. Após um silêncio constrangedor da turma, acentuado pelo trabalho de som, Lúcia prossegue: “A gente já tem uma batalha todo dia lá fora. Aqui dentro dessa escola todo mundo veste a mesma camisa”.

A partir da fala sensibilizadora de Lúcia, Natasha decide permanecer na escola, embora ainda descrente que as relações com os colegas irão mudar. “Até parece que

as coisas se resolvem assim de uma hora para outra. Tem muito muro para quebrar aqui dentro dessa escola”, diz. No momento da refeição, porém, Dona Jurema não encontra lugar para se sentar e Natasha lhe oferece lugar na mesa. Dona Jurema recusa, mas, diante da insistência, aceita o convite. Jurema agradece: “Obrigada, Natasha”. Outra aluna ironiza: “Aprendeu o nome dela?”. Ao mesmo tempo constrangida com o acolhimento e agradecida por ele, Dona Jurema acena simpatias.

No final do episódio, outra vez, Natasha hesita diante dos banheiros e faz sua escolha pelo banheiro feminino. Lá dentro, sob olhares desconfiados, ela se vê no espelho e novamente se encontra com Dona Jurema que, desta vez, não a hostiliza. As duas se olham na imagem refletida e Dona Jurema sorri amigavelmente para Natasha, que responde com o mesmo gesto. A intolerância não existe mais e o conflito é equacionado, sem nuances ou mediações culturais precedentes que se interponham entre as duas.

A resolução iluminadora da escola nos confronta com duas perspectivas de abordagem amplamente criticadas nos estudos de comunicação e também da educação. No primeiro, a intervenção comunicativa da escola aparece como instrução distinta e mais significativa do que todas as outras interações vividas por esses sujeitos. A fala do professor parece apagar outras experiências, se tornando especial e única a ser considerada pelos estudantes. A partir dela é possível demarcar um novo ciclo na vida deles: é como se faltasse a eles uma razão iluminadora, proposta apenas pela escola, tomada na série como um tipo de interação mais forte, capaz de conscientizar, informar e sensibilizar os estudantes. A partir dessa experiência, inaugura-se um novo patamar de relação entre eles e mundo que os cerca. A figura do professor, nesse espaço, se destaca de forma heroica, agindo em favor de uma transformação social e cultural mais significativa. A escola tomada como modelo pela série é protagonizada pelo esforço de seus mais destacados docentes. Nela, eles estão praticamente entregues aos problemas e dilemas dos estudantes da escola, que é apresentada como o lugar de uma segunda chance para os discentes. É na experiência da escola, principalmente em suas práticas comunicativas guiadas pelos professores, que o mundo vai se ressignificando, pela ação iluminadora deles. Há, nesse percurso, um apelo à confirmação da vocação e resiliência desses profissionais diante das adversidades encontradas nesse ambiente. A interação que se realiza nesse processo se orienta pela simplificação dos papéis na situação comunicativa. Ao professor cabe transmitir uma mensagem para reorientar o entendimento e, conseqüentemente, o comportamento do aluno receptor, recuperando uma matriz de entendimento sobre o processo comunicativo amplamente superada.

Por outro lado, a escola é tomada, ainda, como espaço de socialização que se acrescenta à consciência dos estudantes, como se ali essa prática fosse mais significativa do que outras vivências experimentadas por eles. Na escola pensada na série, chama atenção o alentado descaso do poder público, a precariedade das condições dos educandos, mas também a perspectiva transmissiva do ato de educar, além de uma concepção instrumental da comunicação que analisamos. Aos educadores, em boa parte das situações observadas, coube o papel de levar a consciência sobre os conflitos aos educandos. A realidade que eles experimentam não os coloca como sujeitos na apropriação do lugar. Eles dependerão da intervenção dos educadores para compreender as intrigas, elaborar e solucionar os conflitos em torno delas. A escola pensada a partir da centralidade do educador reproduz o papel de transmissora de conhecimento na relação com as classes populares. Espaço propedêutico, ela é percebida como um lugar de passagem, no qual a realização, mesmo dos adultos que a frequentam, está no final do processo, quando, enfim, poderão viver os sonhos prometidos por ela. Em diferentes situações de sala de aula predominam modos de transmissão de conhecimento, mesmo quando teias que envolvem os temas ultrapassam as fronteiras dos conteúdos das disciplinas, possibilitando aos alunos condições de atuação mais ativas nesse processo.

Para se resolver os conflitos, opta-se por uma solução fácil, sustentada em um modelo transmissor de conhecimento. Por esta escolha, perde-se uma oportunidade de ir além de representação comum da escola. Não se valorizam as práticas dialógicas, sustentadas na compreensão de que o conhecimento é construído na interação entre

os diversos atores. Na série prevalece a voz privilegiada do professor na produção de soluções para problemas que envolvem a todos. Por mais que se exalte o papel dos educadores, eles não têm a chave para apreender um mundo ordenado nos limites da sua compreensão. A palavra dos educadores não se abre a uma compreensão comum da realidade partilhada com os educandos, tomados também como agentes dessa construção. No aspecto que destacamos na série, o educador se reveste de uma autoridade iluminadora, capaz de ressignificar as experiências dos educandos apenas pela força e sensibilidade de um argumento somente acessível na escola. Em geral, os professores têm a tarefa de elaborar e produzir o sentido que vai orientar o comportamento a ser adotado pelos estudantes. O importante enfoque proposto em torno dessa realidade valoriza, sem dúvida, o papel do educador e da escola, mas não supera o modelo de escola e de comunicação a partir de uma visão crítica sobre essas práticas.

Retomando Paulo Freire (1987), lembramos que a educação não deve se fundar na compreensão de que a consciência deve ser levada àqueles que não têm. A tarefa transformadora se impõe por meio de uma intrigada problematização de um mundo que comporta nuances, contradições e diversidade de experiências. As soluções desses conflitos podem estar a cargo de um ator ou outro na relação entre estudantes e educadores. A escola como lugar de interações é, sem dúvida, um vasto território para explorar essas dimensões. A riqueza talvez não seja a presença do educador, por mais que ele seja importante, mas a oportunidade de encontro, de diálogo e de problematização dessa realidade por todos os agentes envolvidos ou vitimados por ela. Ao escolher exaltar o papel do educador trabalhando com modelos tradicionais dos atores que ocupam esse lugar, o sentido de crítica se dissipa em mais um enquadramento previsível de jovens e adultos que buscam na escola valorização e uma compreensão ampliada de sua experiência no mundo.

Considerações finais

Não há dúvida que, desde o início, a intenção da série era exaltar os educadores. Num país em que essa categoria profissional vem sendo desvalorizada, em diferentes frentes, há décadas, isso não deixa de ser um gesto positivo. Mas que tipo de exigências, então, podemos reivindicar de uma produção audiovisual dessa natureza? Ao se apresentar como um produto veiculador de realidade, esperança e superação, a série não deveria estar apartada do protagonismo dos educandos, nem mesmo reivindicar sentidos e práticas de uma escola que estão superadas no pensamento crítico, tanto da comunicação quanto da educação.

Mesmo os comentários jornalísticos sobre a série corroboram a concepção esvaziada de crítica que ela apresenta, não destacando suas limitações. A percepção de crítica da série fica restrita ao gesto de iluminar locais pouco explorados nas produções midiáticas e de trazer um tema de consensual interesse, celebrado como potencial possibilidade de ascensão das classes populares.

Segunda Chamada ofereceu, sem dúvida, um choque de imagens, de situações conflituosas e precárias observadas no cotidiano das escolas brasileiras. Entretanto, o que ela entrega como problematização desse contexto são velhas reiterações sobre a vocação dos professores como sujeitos com melhores condições de produzir soluções para o conflito entre os oprimidos que transitam por esse lugar. A série dialoga com falas e sínteses sobre a realidade educacional brasileira, mas, em sua pretensa crítica, ela reitera o senso comum sobre o papel da escola e dos educadores, abrindo mão de experiências que problematizam esses espaços a partir de práticas centradas numa perspectiva agente dos educandos.

Por fim, é preciso dizer, ainda, que esta é uma das dimensões observadas nesta importante produção audiovisual, uma situação comum que buscamos explorar em um recorte analítico da série. Entendemos, ainda, que a circulação dela em ambientes que experimentam essa realidade pode confrontar outras impressões não captadas neste exame. Ressalta-se, assim, o esforço ficcional de pensar essas relações, ofertando ao espectador não exatamente uma novidade em relação aos papéis pensados para alunos e professores, mas a iluminação de uma paisagem

desgastada, porém retomada como tema ficcional para apreciação dos problemas sociais brasileiros. A escola, como ponto de encontro e ancoragem dessas tensões, pode fazer soar um alerta fundamental para que as questões que a envolvem sejam pensadas a partir de uma problematização crítica dessa realidade.

Referências

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1985). *Dialética do esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Zahar.
- Bezerra, G. (2019). *Crítica: Segunda Chamada, da Globo, é um retrato fiel das dificuldades dos brasileiros*. Mix de Séries. <https://bit.ly/3UJ9MXn>
- Braga, J. L. (2006). *A sociedade enfrenta sua mídia: Dispositivos sociais de crítica midiática*. Paulus.
- Butler, J. (2002). O que é a crítica? Um ensaio sobre a virtude de Foucault. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, (22), 159-179.
- Foucault, M. (1990). *O que é a crítica? Crítica e Aufklärung*. Espaço Michel Foucault.
- França, V., Simões, P. (2016). *Curso Básico de Teorias da Comunicação*. Autêntica.
- França, V. (2014). Crítica e metacrítica: contribuição e responsabilidade das teorias da comunicação. *MATRIZES*, 8(1).
- Freire, P. (1987). *Pedagogia do oprimido*. Paz e Terra.
- Leone, L. (2021). Segunda Chamada: “É o projeto da minha vida”, diz Débora Bloch sobre série no Globoplay. *Adoro Cinema*. <https://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia>
- Morin, E. (2018). *Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo: Neurose e necrose*.
- Müller, M. (2020). *Segunda Chamada: Coletiva marca o lançamento de segunda temporada*. Papo de cinema. <https://bit.ly/3hPSzx4>
- Priest, S. H. (2011). *Pesquisa de mídia: Introdução*. Penso.
- Santana, A. (2021). *Segunda Chamada se mantém contundente e necessária em nova temporada*. Uol Play. <https://bit.ly/3XdYSdO>
- Scire, R. (2019). *Realista e muito tensa, Segunda Chamada cria problema para a Globo*. Notícias da TV. <https://bit.ly/3EEv4zL>
- Souza, E. S. (2021). *‘Segunda Chamada’: Ensino público volta ao foco em nova temporada*. Terra. <https://bit.ly/3UJjRDD>
- Stycer, M. (2019). *Segunda Chamada: Ao abraçar a realidade, ficção pode atingir outro patamar*. Splash UOL. <https://bit.ly/3GmgiPt>
- Stycer, M. (2021). *Globo tira da TV e joga no streaming duas séries que fazem crítica social*. UOL. <https://bit.ly/3AnksDc>
- Williams, R. (2015). *Recursos da esperança*. Editora Unesp.

Passos da Dança nas Redes: Circulação da Cultura em Mídias Digitais¹

Sofia Franco Guilherme

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP, professora na Universidade Anhembi Morumbi (UAM) e integrante do Grupo de Pesquisa CNPq MidiAto – Linguagem e Práticas Midiáticas (ECA/USP).
sofia.guilherme@usp.br.

Rosana de Lima Soares

Professora livre-docente no Programa de Pós-Graduação e no Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa CNPq MidiAto – Linguagem e Práticas Midiáticas (ECA/USP). Autora de *Sutileza e grosseria da exclusão nas mídias* (Alameda/Fapesp, 2020).
rolima@usp.br.

Resumo: Este artigo tem como objetivo compreender de que modo, ao produzir seu próprio conteúdo em mídias digitais, as companhias de dança procuram um caminho de comunicação alternativo aos grandes veículos e ao jornalismo cultural apresentado na imprensa e na televisão. Por esse meio, elas podem contar suas próprias histórias, mostrar seus processos de criação, exibir seus espetáculos e se comunicar com um público bastante específico. Para demonstrar esses processos, escolhemos como objeto de análise o documentário *Temporada em Construção*, da São Paulo Companhia de Dança (São Paulo), uma das poucas companhias de dança mantidas com financiamento público no Estado de São Paulo.

Palavras-chave: cultura audiovisual, discurso, mediações, documentário, arte.

Pasos de baile en redes: Circulación de la cultura en medios digitales

Resumen: Este artículo tiene como objetivo comprender cómo, al producir sus propios contenidos en medios digitales, las compañías de danza buscan un camino de comunicación alternativo a los grandes vehículos y al periodismo cultural presentado en la prensa y la televisión. A partir de este medio, pueden contar sus propias historias, mostrar sus procesos de creación, exhibir sus espectáculos y comunicarse con un público muy específico. Para demostrar estos procesos, se toma como objeto de análisis el documental *Temporada em Construção*, de São Paulo Companhia de Dança (São Paulo), una de las pocas compañías de danza mantenidas con financiación pública en el estado de São Paulo.

Palabras clave: cultura audiovisual, discurso, mediaciones, documental, arte.

Dance steps online: Culture circulation in digital media

Abstract: This paper discusses how, by producing their own digital media content, dance companies seek an alternative communication path to the big media and cultural journalism presented in the press and on television. Through this medium they can tell their own stories, show their creative processes, showcase their performances, and communicate with a very specific audience. To show these processes, the analysis focuses on the documentary film *Temporada em Construção*, by São Paulo Companhia de Dança (São Paulo), one of the few dance companies maintained by public funding in the state of São Paulo.

Keywords: audiovisual culture, discourse, mediation, documentary film, art.

¹ Uma versão reduzida do artigo foi apresentada no XVI Congresso da Associação Latino-Americana de Investigadores em Comunicação, realizado em setembro de 2022, em Buenos Aires (Argentina).

As imagens televisuais e digitais se tornaram, especialmente no fim do século XX e início do XXI, parte fundamental da cultura e permeiam diversos aspectos da vida cotidiana na contemporaneidade. Na conjuntura atual, que aponta cada vez mais para a convergência das mídias, a forma como o público experimenta produtos culturais é afetada. Torna-se mais importante, inclusive do ponto de vista comercial, que os produtores de bens culturais ofereçam experiências narrativas expandidas. Dessa forma, a internet se apresenta como terreno fértil para a exploração de produções audiovisuais com formatos híbridos, que tratam de processos criativos relacionados ao campo da cultura e das artes. O consumo transmidiático de um espetáculo de dança, por exemplo – usualmente realizado de forma presencial e ao vivo – pode ser mostrado por meio das mídias sociais da companhia, oferecendo um olhar por trás das coxias para seu público.

Considerando esse cenário, o artigo tem como objetivo compreender de que modo, ao produzir seu próprio conteúdo em mídias digitais, as companhias de dança procuram um caminho de comunicação alternativo ao jornalismo cultural e aos veículos tradicionais apresentado na imprensa e na televisão, bem como em seus sites ou portais na internet. Como sabemos, “... as reportagens veiculadas no jornalismo cultural, diferentemente das outras editorias, não são necessariamente ligadas ao calor dos fatos, à instantaneidade da cobertura noticiosa ...” (Guilherme, 2019, p. 95), o que possibilita que conteúdos especializados desempenhem não apenas um papel informativo, mas *formativo*. Se a crítica “... ocupa um espaço de destaque no jornalismo cultural, pois já teve papel importante na formação de gostos artísticos e, na contemporaneidade ...”, também é verdade que “... encontra-se em crise em relação a seu espaço e função dentro do campo da arte ...” (Guilherme, 2019, p. 95). Por meio da criação de conteúdos exclusivos, associações artísticas, como as companhias de dança, podem exercer a crítica da cobertura jornalística convencional ao contar suas próprias histórias, mostrar seus processos de criação, exibir seus espetáculos e se comunicar com um público bastante específico.

Cultura Audiovisual e Mediações Midiáticas

A análise da produção de sentidos nos discursos midiáticos necessita, primeiramente, que retomemos a noção de discurso como resultado da combinação das circunstâncias de produção dos enunciados e de suas formas de enunciação. Assim, segundo Patrick Charaudeau (2013, p. 40), é “... a indicação das condições extradiscursivas e das realizações intradiscursivas que produz sentido ...”. Portanto, o processo de significação se dá em uma troca entre as esferas de produção e de recepção, e os textos que circulam, inseridos em um contrato de comunicação midiático no qual “... cada um dos parceiros só pode sintonizar provisoriamente com o outro pelo viés de representações supostamente compartilhadas às quais levadas pelos discursos circulam por entre os membros de uma determinada comunidade cultural ...” (Charaudeau, 2013, p. 125). A partir dessa perspectiva, entendemos que as mídias participam da constituição do espaço público por meio da publicização dos discursos que circulam socialmente e, para melhor analisar como se dá a construção dos discursos midiáticos nas redes digitais, é preciso compreender qual é o contexto no qual eles são produzidos e disseminados.

A “convergência” é uma das palavras mais utilizadas para definir as transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais observadas na cultura digital. O pesquisador Henry Jenkins (2009) elege este termo para se referir “... ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação ...” (Jenkins, 2009, p. 29). O autor entende a convergência como uma transformação cultural, não meramente tecnológica, que afeta as formas de produção e consumo dos meios de comunicação. Esse contexto estimula os consumidores a fazer conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos. A perspectiva da cultura de convergência valoriza a produção coletiva de significados à medida que entende que esse processo ocorre na construção subjetiva de sentidos e nas interações sociais com outros consumidores.

As mídias, entre elas os vídeos publicados por companhias de dança no YouTube, ao apresentarem produções culturais, se tornam mediadoras entre as esferas da produção

e recepção no processo de circulação das obras. Nesse sentido, compreendemos a mediação midiática por meio da concepção de Roger Silverstone (2002), que entende a mídia como um processo de mediação que "... implica no movimento de significado de um texto para outro, de um discurso para outro, de um evento para outro ..." (Silverstone, 2002, p. 33). Portanto, esse tipo de mediação pode ser visto como uma forma de tradução midiática, sempre incompleta, deixando uma lacuna entre representação e representado. Ela é uma atividade ética e estética, que inclui, além dos produtores, leitores e leitura.

Para demonstrar esses processos, escolhemos como objeto de análise o documentário *Temporada em Construção (57'37")*², da São Paulo Companhia de Dança – uma das poucas companhias de dança mantidas com financiamento público no Estado de São Paulo (Brasil) –, veiculado em seu canal oficial no YouTube³. A estreia ocorreu com transmissão ao vivo pela plataforma durante a participação da companhia na iniciativa internacional chamada World Ballet Day, em outubro de 2020, durante a pandemia da COVID-19 no Brasil. O vídeo continua disponível na lista de conteúdos do canal, no qual é possível rever também o chat do evento ao vivo e os comentários deixados por usuários desde então. O estudo dessa produção midiática está situado no âmbito das mediações, como proposto por Jesús Martín-Barbero (1997), o que implica em relacioná-las aos processos de transformação cultural. Ao invés de pensarmos em questões sobre os meios de comunicação, enquanto inovações tecnológicas e formatos de produção correspondem a uma lógica do mercado, Martín-Barbero traz as mediações como lugares para se estudar a complexidade das relações entre comunicação, cultura e política.

Por meio das mediações, enquanto perspectiva teórica, é possível estudar o processo da comunicação em suas diversas instâncias, a produção, o produto e a recepção e compreender como o que a mídia produz está relacionado aos modos de ver e requisições que emergem de sua circulação cultural, e não apenas aos modos de produção institucionalizados. Portanto, podemos afirmar que os modos de produção e "modalidades de comunicação" que surgem nas mídias digitais são uma materialização, por meio da tecnologia, das mudanças socioculturais que "davam sentido a novas relações e novos usos" (Martín-Barbero, 1997, p. 191). No caso dos vídeos que circulam via YouTube, propomos investigar sua relação com as formas audiovisuais documentais.

Esta forma de produção se baseia no discurso referencial, ancorado no mundo histórico, porém tem a tradição de explorar criativamente, na montagem, por exemplo, os temas abordados (Freire; Soares, 2013). Entendemos que os produtos audiovisuais não ficcionais, de uma forma geral, "... são construtos, artefatos fabricados pelas mãos e pelos olhos daqueles que empunharam o instrumento de registro chamado 'câmera cinematográfica' ou 'videográfica' ..." (Freire; Soares, 2013, p. 78). De certo modo, mais do que isolar uma obra audiovisual factual de uma ficcional, identificamos elementos constituintes de referencialidade ou de fabulação em diversas produções contemporâneas. De acordo com Roger Odin (2012), caberia ao espectador decifrar, em sua "leitura", a ênfase em um ou outro desses elementos, definindo esse movimento como uma "leitura ficcionalizante" ou uma "leitura documentarizante" (Odin, 2012, p. 14) das obras a partir de seus elementos intratextuais (estilísticos) e extratextuais (contextuais).

A investigação de documentários traz para primeiro plano o debate da representação da realidade. Nesse gênero audiovisual, público e produtores parecem acreditar mais frequentemente na capacidade de se criar uma representação objetiva da realidade, o que não é demandado da ficção. No entanto, é importante reconhecer que todo filme é uma forma de discurso e, como afirma Charaudeau (2013, p. 63), "... a verdade não está no discurso, mas somente no efeito que produz ...", o discurso de informação midiático articula, de múltiplas formas e com diferentes resultados, "... efeitos de autenticidade de verossimilhança e de dramatização ...". Em suas estratégias de linguagem, os textos audiovisuais procuram construir efeitos de real (Barthes, 1988), em que os elementos aparecem para atestar a presença e suprir a necessidade de se autenticar o real que está representado.

² Disponível em: [encurtador.com.br/mtyM0](https://www.encurtador.com.br/mtyM0). Acesso em: 15 ago. 2022.

³ Ficha técnica:

Concepção geral: Inês Bogéa.

Direção de vídeo: Guilherme Pinheiro.

Roteiro: Inês Bogéa e Guilherme Pinheiro.

Coreografia: Milton Coatti.

Trilha sonora original: Pipo Pegoraro.

Figurino: Uma – Raquel Davidowicz.

Iluminação: Nicolas Marchi.

Bailarinos: Alan Marques, Ammanda Rosa,

Ana Roberta Teixeira, Ana Silva, Bruno

Veloso, Daniel Reça, Geivison Moreira,

Joca Antunes, Leonardo Pedro, Letícia

Forattini, Luan Barcelos, Luciana Davi,

Luiza Yuk, Marina Peña, Mateus Rocha,

Michelle Molina, Otávio Portela, Poliana

Souza, Thamiris Prata e Yoshi Suzuki.

Produção: André Souza, Charles Lima,

Kleber Pessolato e Renato Tado.

Técnica: Luiz Antônio Dias e Espedito

Peixoto dos Santos.

Pesquisa de acervo: Gustavo Bernardes.

Apoio às entrevistas: Amanda Queirós e

Lais Colombini.

Para compreendermos o documentário como uma construção discursiva capaz de produzir significados, recorreremos ao conceito de “voz” introduzido por Bill Nichols como “... aquilo que no texto nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala e como organiza o material que nos apresenta ...” (Nichols, 2005, p. 50). No vídeo estudado, observamos o estilo de documentário cujo fio condutor são as entrevistas, em que se confere legitimidade aos testemunhos, tornando a autoridade difusa. A produção escolhida para este estudo também pode ser classificada como documentário sobre o processo de criação (Salles, 2010, p. 190). Ele apresenta o *making of* e faz reflexões posteriores à estreia das obras e nos dá acesso a partes do processo de tomada de decisão. Mesmo que esse tipo de registro não nos permita ter acesso às alternativas e incertezas, não perde suas possíveis contribuições críticas, visto que a criação é um processo não linear e contínuo.

O estudo de Cecília Salles se propõe a “... apontar as possibilidades críticas e, mais ainda, oferecer uma perspectiva processual para esse material ... tratar esses registros como índices de um processo de criação ...” (Salles, 2010, p. 185). O acesso às informações dos bastidores da criação abre uma gama de possibilidades de análises para as obras em questão, além de suscitar reflexões sobre os processos de criação em cada forma específica de arte. Como esses registros audiovisuais muitas vezes mostram a contribuição de vários personagens envolvidos nas produções artísticas, podemos ter acesso a informações sobre estas a partir de diferentes pontos de vista do percurso, e assim “... nos aproximar das questões que envolvem a singularidade desses profissionais em meio à coletividade do processo ...” (SALLES, 2010, p. 178).

O documentário *Temporada em Construção*, da São Paulo Companhia de Dança, desperta questões sobre as possíveis relações desse produto audiovisual com a crítica, da mídia e da arte, como um campo de mediação entre a arte e seu público. Observaremos suas estratégias de construção discursiva e qual é o complexo crítico do qual ele participa para pensarmos qual a função dessa obra na circulação midiática da dança contemporânea.

Gêneros Audiovisuais em Mídias Digitais

A São Paulo Companhia de Dança, gerida pelo Governo do Estado de São Paulo, criou seu canal oficial no YouTube em outubro de 2009 e, desde então, o mantém com atualização constante. Com público majoritário no Sudeste e no Estado de São Paulo, após o início do distanciamento social em 2020 – que impôs medidas restritivas para atividades presenciais devido à pandemia da COVID-19 – a SPCD se adaptou e criou produtos específicos e originais para a plataforma de vídeos. Nesse período, a companhia participou de sua segunda edição consecutiva do World Ballet Day, uma iniciativa criada em 2014 e coliderada pelo The Royal Ballet, da Inglaterra, Bolshoi, da Rússia, e The Australian Ballet, da Austrália. Trata-se de uma celebração global e anual em que cada companhia de dança faz transmissões ao vivo de suas sedes para mostrar ao público um pouco de sua rotina de trabalho, aulas e bastidores das produções. A edição de 2020, a primeira imposta pela pandemia, aconteceu em 29 de outubro e contou com a participação de 37 companhias da Ásia, África, Américas, Europa e Oceania. Naquela data, a SPCD estreou no YouTube o documentário *Temporada em Construção*.

O documentário com concepção geral de Inês Bogéa, diretora artística e executiva da Companhia, e direção de vídeo de Guilherme Pinheiro, da Galeria Produções, apresenta o processo de produção da SPCD a partir dos relatos de profissionais envolvidos em cada etapa do processo. Ressaltamos que os próprios bailarinos da companhia ocupam a posição de entrevistadores, fazendo perguntas e conduzindo o diálogo por meio de um roteiro prévio. Por vezes, alguns podem parecer deslocados nessa posição, enquanto outros têm mais desenvoltura com a câmera e com o entrevistado, mas é interessante perceber a tentativa de incluir os bailarinos em todo o vídeo, não apenas como os corpos que performam as coreografias, mas como protagonistas e guias do público ao longo da narrativa construída. O material audiovisual conta com legendas em inglês, já que foi produzido para um evento internacional e pretendia alcançar não apenas o público cativo da Companhia no Brasil, mas também novos públicos nacionais e de outros países que acompanham o World Ballet Day.

O vídeo é introduzido por uma fala da diretora artística sobre como os tempos desafiadores trazidos pela pandemia em 2020 fizeram com que eles precisassem buscar novas maneiras de se manter em contato com o público. A união do audiovisual com a dança em diversos formatos de produções, como videodança, apresentações simultâneas de espetáculos e atividades educativas para plataformas digitais, se destaca como uma alternativa encontrada para continuar alcançando a audiência onde quer que ela esteja e manter a criatividade e os intercâmbios artísticos para as produções da companhia. “Nossa essência permanece para que possamos criar novos diálogos com vocês”, finaliza Inês Bogéa.

A narrativa é dividida em quatro partes, conduzindo o espectador das etapas mais burocráticas e administrativas até o espetáculo em si, e é acompanhada da coreografia inédita *Nuvens* (2020), de Milton Coatti, gerente de ensaio da companhia, que se intercala com as entrevistas e imagens de arquivo de espetáculos e bastidores, acompanhada da trilha sonora original de Pipo Pegoraro. A coreografia é dançada pelos bailarinos da SPCD em espaços públicos da cidade de São Paulo, como o Parque da Luz, o bairro do Bom Retiro, o teatro Sérgio Cardoso e a Oficina Cultural Oswald de Andrade, sede da Companhia, e faz um trajeto do externo ao interno, terminando no espaço do teatro e no palco. Os figurinos, assinados por Uma – Raquel Davidowicz, também se modificam ao longo do vídeo. No início, são mais cotidianos, peças de roupa que poderiam ser usadas comumente no dia a dia e para práticas de esporte. Ao final, os bailarinos trajam peças singulares que são explicitamente um figurino planejado que evoca uma intenção artística e a performance nos palcos.

A primeira parte do vídeo, “Conheça a companhia”, apresenta os profissionais envolvidos no processo de produção da companhia, começando pelos cargos de direção e administrativos, envolvidos nas tomadas de decisão, até os técnicos que cuidam de cada detalhe para manter a companhia em funcionamento e levar os espetáculos para o palco, como som e iluminação, camareira para os figurinos, ensaiadores e professores de balé da companhia que acompanham os bailarinos cotidianamente em sua jornada de trabalho.

“Como nasce uma temporada”, a segunda parte do documentário, tem início com os bailarinos entrando na oficina cultural Oswald de Andrade, sede da SPCD, performando os passos da coreografia *Nuvens*, mas ainda nos espaços de convivência do local, como corredores e pátios. Nessa seção, os entrevistados relatam o processo de escolha dos espetáculos que farão parte da temporada, levando em conta a identidade da Cia., um equilíbrio entre coreógrafos nacionais e internacionais e dança clássica e contemporânea, além de pensar nas questões práticas da montagem, como os lugares onde se apresentarão, qual a estrutura física dos palcos, os públicos, o orçamento de produção e as questões legais de contratação das obras. Ainda nessa parte, conhecemos o programa de assinaturas da temporada, por meio do qual o público pode comprar uma assinatura para assistir a todos os espetáculos da temporada.

A terceira parte, “Início dos ensaios”, leva os bailarinos para dentro das salas na sede e as cenas de *Nuvens* se misturam com filmagens de aulas e ensaios do cotidiano da companhia. Nesse momento, temos entrevistas com os próprios bailarinos, que recontam sua rotina diária como profissionais de uma companhia de dança, e com os professores e ensaiadores que trabalham nesta etapa do processo, que é contínua e vai se alterando de acordo com as obras que serão apresentadas em cada período da temporada, se adequando aos estilos e técnicas necessárias para que os bailarinos dançam cada coreografia.

Na passagem da terceira para a quarta parte do documentário, temos um ponto de virada, não apenas em sentido narrativo, mas também visual. Quando os bailarinos dançam pela sede da companhia e dos espaços de ensaio, começam a trocar de figurino, passando para as peças vermelhas em tecidos mais texturizados e que se diferenciam mais explicitamente de roupas comuns. Eles saem novamente dos limites da companhia para caminhar e dançar pela cidade de São Paulo, interagindo com sua paisagem até chegarem à sala de espetáculos do teatro Sérgio Cardoso, onde se realizará o espetáculo. Chegamos assim à parte final, “A estreia”.

⁴ O vídeo foi publicado em 29 de outubro de 2020. Os dados se referem à consulta realizada em 15 de novembro de 2022.

Por se tratar de um material disponibilizado *on-line* desde sua publicação⁴, no site temos a informação de que o documentário teve 4,4 mil visualizações (sendo que o canal soma 10,1 mil inscritos) e 11 comentários no *chat* da página (sem considerar os comentários feitos na exibição ao vivo), o que aponta para um dado curioso em relação ao material, acessado pelos espectadores para ser assistido, mas devido a sua proposta e formato não se volta à interação direta. Como lemos na descrição do vídeo, além dos profissionais da SPCD, que relatam suas rotinas de trabalho e curiosidades da produção de um espetáculo, “... também estão presentes depoimentos de profissionais da Amigos da Arte, gestora do Teatro Sérgio Cardoso, que recebe as temporadas anuais da Companhia ...”.

A exemplo do que apontam diversos estudos, as narrativas audiovisuais contemporâneas se constituem por meio de hibridismos e, mais do que isso, a partir de uma reiteração da possibilidade de representação da realidade por meio de gêneros ficcionais. O conceito “choque do real”, cunhado por Beatriz Jaguaribe em livro homônimo, é por ela definido como “... a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador ...” (Jaguaribe, 2007, p. 100). Nessa composição, os hibridismos narrativos presentes no documentário analisado se revelam pelo menos de dois modos: além de transitar entre gêneros referenciais que vão da reportagem jornalística às entrevistas documentais, o vídeo mescla esses formatos para tornar predominante um gênero audiovisual voltado à filmagem de manifestações artísticas, no caso a dança contemporânea.

Em termos visuais, as imagens de acervo e da coreografia *Nuvens* estabelecem a relação entre as entrevistas, separadas por momentos em que a dança se torna o principal elemento do vídeo – deixando de ser apenas imagem de cobertura das entrevistas ou da locução –, tendo a música como trilha de fundo, sem a sobreposição de vozes dos entrevistados. O esforço narrativo se faz na costura dessas falas, que constroem um percurso lógico sobre elementos artísticos, técnicos e administrativos relativos à produção de um espetáculo de dança, além do esforço por esclarecer, para um público interessado nessa arte, mas não propriamente especializado nela, as etapas de realização. Além disso, as imagens marcam uma separação entre performances em lugares abertos (integrando bailarinos e bailarinas à cidade), ensaios no teatro (reforçando a disciplina e a constância, além do treinamento, exigidas nessa atividade) e a atuação propriamente artística, com cenários, figurinos, iluminação e música da obra que efetivamente se apresenta no palco.

A intenção de formar novos públicos ou fidelizar os espectadores assíduos – apostando que conhecer elementos internos, para além de assistir ao espetáculo, contribui não apenas para a consolidação da Companhia, mas para a popularização da própria dança – é frequentemente reforçada nas falas dos entrevistados. Por haver o propósito de englobar diversos públicos e apresentar, de modo didático e abrangente, a história da dança para sua inserção no circuito de produção e consumo culturais, vemos nesse esforço o diálogo com a crítica de arte e o jornalismo cultural – objetivo que se mostra adequado ao considerarmos que se trata de uma companhia com financiamento público e ligada à Secretaria de Cultura e Economia Criativa.

Em diversos momentos, nota-se explicações de bastidores que contrastam com o que é mostrado no vídeo, construindo uma narrativa em que o que se apresenta nas cenas, o que se fala nas locuções ou entrevistas e o que se imagina de um espetáculo de dança compõem um quadro ao mesmo tempo confluyente e diverso. Ao contrário da redundância tantas vezes pressuposta em reportagens jornalísticas tradicionais ou entrevistas documentais, aquilo que é *mostrado* complementa ou expande aquilo que é *contado*, estabelecendo camadas visuais e sonoras que conformam audiovisibilidades ampliadas sobre o espetáculo narrado.

O jogo entre o que se esconde e o que se revela de algum modo segue como metáfora do próprio espetáculo e das possibilidades de expressão artística. Em um momento no qual se tem a redução brutal de investimentos e ações concretas, por parte de governantes brasileiros, visando desvalorizar as diversas manifestações culturais, a permanência da SPCD e sua insistência em alternar, no documentário, movimentos internos e externos para tornar e manter a companhia viva e interessante para o público, inscreve-se como uma forma de ação e resistência. As imagens reveladas

no vídeo, assim como a trilha musical, seguem em um crescendo, agregando elementos da preparação à estreia, como se, à medida que acompanhássemos as imagens, também nós, o público, fôssemos adensando nossos conhecimentos e possibilidades de espetatorialidade.

Ao final, não apenas os bailarinos e bailarinas estão prontos para a estreia, mas também cada um de nós – sua plateia –, informados que fomos sobre a concepção e finalização do espetáculo. Nas cenas de dança mostradas no documentário, que contrastam com o formato clássico de entrevistas por imprimirem um cenário mais poético e onírico ao filme, ocorre a explicitação desse movimento contínuo, especialmente por meio dos figurinos que se transformam ao longo do vídeo. Do ponto de vista narrativo, um outro elemento vem se somar à essa dinâmica bastidores-palco: ao final do vídeo, surge o convite endereçado ao público por meio da narração de Inês Bogéa, sobreposta a imagens de arquivo de espetáculos ao vivo, afirmando que o final de uma encenação é o início de outra, seja na dinâmica dos vários dias de apresentação, seja para conceber as próximas temporadas, encontrando novos palcos e outros públicos.

Criação e Circulação de Produções Artísticas nas Mídias

Além dos elementos narrativos e estéticos presentes nos vídeos, e da busca por novas maneiras de divulgação não apenas dos espetáculos, mas dos modos de organização e produção da Companhia, um outro aspecto pode ser apontado ao olharmos a plataforma em que se apresenta o documentário. Com possibilidade de interação por meio de um *chat* para envio de mensagens escritas em tempo real tanto nas transmissões ao vivo, como posteriormente nos vídeos disponibilizados *on-line*, além da dimensão presumida em relação aos públicos, temos a possibilidade concreta de sua participação. Ainda que em número reduzido, no caso do vídeo em questão os comentários apontam possibilidades para a compreensão das relações estabelecidas entre a Companhia e seus públicos, conectando os campos da produção e da recepção por meio de uma obra audiovisual, de caráter documental, que não apresenta o produto desse trabalho – o espetáculo encenado – mas o caminho para sua criação e circulação. Esse movimento imprime um novo elemento na composição do circuito midiático da arte e sua difusão em plataformas digitais *on-line*.

As reações dos espectadores confirmam essa dinâmica, já que os comentários são, em sua maioria, elogiosos, parabenizam a companhia pelo trabalho realizado e destacam positivamente o fato de poderem conhecer aspectos usualmente ausentes sobre os bastidores do processo de produção dos espetáculos, como lemos nos trechos abaixo.

“Viva a SPCD, que se reinventa e lida com todas as adversidades sempre com maestria e produção impecável.”

“Nossa, sensacional este filme! Sou apaixonada por dança e não tinha a menor ideia desse mecanismo todo. Parabéns a todos e obrigada.”

“Esta apresentação era o que faltava para conhecer não só o Corpo, mas também a Alma da SPCD. Estou completamente apaixonado pela SPCD! Grato por mostrarem esses momentos maravilhosos! Grande abraço a todos!”

Porém, um comentário negativo no vídeo no YouTube, após a postagem ao vivo, chama a atenção por acentuar a falta de dança no documentário e foco nos aspectos burocrático da produção, demonstrando desinteresse pelos bastidores da produção:

“Muita burocracia, muita conversa, pouco ballet e muito poucos bailarinos e bailarinas. Assim vamos continuar perdendo nossos melhores profissionais, que são obrigados a deixar o país para evoluir.”

Alguns comentários, tanto no lançamento como depois, enfatizam “saudades” dos espetáculos e dos bailarinos e mencionam as dificuldades de ser um profissional desta área, especialmente em anos recentes. Alguns usuários demonstram ser público cativo ao mencionarem nomes de bailarinos, da diretora artística Ines

Bogéa e da ensaiadora Duda Braz. No *chat*, as pessoas interagem, e a conta oficial da Companhia publica comentários para fazer chamados de participação do público nas redes: “Curtam, compartilhem e se inscrevam no nosso canal do YouTube para serem notificados dos próximos lançamentos!”.

O *chat* ao vivo tem um tom bastante elogioso e animado, com muitos emojis para demonstrar afeto e parabenizar o trabalho dos profissionais e do documentário que está sendo exibido. Não há debate ou discordâncias, e sim exaltação da companhia e aplausos, podendo ser caracterizada como uma plateia virtual envolvida e ativa, buscando se fazer presente, de algum modo, para os profissionais que encenam o espetáculo. Ainda que não haja questionamentos ao trabalho da Companhia em si nem ao documentário apresentado, alguns comentários destacam a difícil realidade do trabalho artístico no país e manifestam o desejo por mais oportunidades, como a SPCD, para profissionais de outros lugares do Brasil. Uma das espectadoras comenta:

“Belíssimo trabalho... quem dera pelo menos uma companhia como está em cada estado do nosso país...” e outro diz, *“Lindo ver meus amigos em cena. Mais também fico um pouco triste pq, apesar de toda essa beleza, eu e outros bailarinos sabemos o quão difícil tem sido esse caminho no Brasil para seguir na carreira”*.

A procura por modos alternativos de divulgação da arte, para que se possa de fato alcançar seu público, envolve a reflexão sobre como as mídias digitais passam a fazer parte do circuito da cultura em todos os seus momentos, não apenas no processo de divulgação. Atualmente, produções híbridas, com múltiplos suportes, formatos e linguagens, são cada vez mais comuns, além do uso de tecnologias para que produtores em espaços distintos possam colaborar na criação das obras. A recepção também pode se dar por meio das mídias digitais, nas quais ocorrem reapropriações para que surjam novas produções, já que no contexto da convergência o público tem mais capacidade de interagir com as obras.

Considerando os aspectos destacados no artigo, que envolvem sistemas de produção, de recepção e as obras, podemos pensar contemporaneamente na consolidação de um circuito midiático em que materiais audiovisuais híbridos são disponibilizados em plataformas digitais *on-line*. Entre conteúdos reproduzidos por meio de outros suportes ou realizados especificamente para disponibilização nessas plataformas, vemos surgirem formas expressivas e enunciativas que misturam gêneros e formatos audiovisuais para proporem diferentes relações com seus públicos. Assim, novas dinâmicas estéticas na produção de sentidos no circuito da dança – agora mediada e midiaticizada pelas mídias digitais – geram novas experiências poéticas na recepção de obras artísticas e culturais.

Ainda em relação aos processos de criação e circulação, um último elemento se coloca: o aumento do consumo cultural de produções audiovisuais por *streaming* (principalmente de obras estrangeiras, mas também da produção nacional) aponta para mudanças no circuito midiático em plataformas digitais. Em um país de forte tradição televisual nos campos do jornalismo e da teledramaturgia, vemos um reforço da produção seriada ficcional, ainda que impregnada por temáticas oriundas dos novos realismos audiovisuais:

A partir da observação da programação televisiva e da aderência aos *reality shows* – tanto do lado da produção, como da recepção –, notamos que, ao contrário do que acontecia anteriormente, as formas de inscrição da realidade na televisão têm se pautado por novos realismos. Nesse sentido, a realidade é encenada através de diferentes formas narrativas oriundas da ficção (Soares, 2015, p. 222).

A serialidade advinda desses formatos estabelece, com os públicos, uma familiaridade para o acompanhamento de outras obras (sejam elas feitas ou não em episódios), como aquelas disponibilizadas em plataformas digitais abertas. A constância na produção de materiais institui novos hábitos de consumo e participação, relacionando conteúdos de espetáculos finalizados e já encenados, reportagens documentais de bastidores da produção e pequenos vídeos sobre os vários agentes nelas envolvidos. A construção de sentidos se faz, assim, não apenas em cada vídeo divulgado, mas na correlação entre eles. Além de cada narrativa encerrada na própria obra,

temos uma narrativa abrangente, que engloba o conjunto de episódios de uma mesma série, bem como os espaços entre as diferentes séries, completados pela interpretação dos espectadores.

É nesse cenário que são dadas as condições de visibilização de obras audiovisuais em mídias digitais. Se temos novas possibilidades de criação e circulação, um outro desafio se coloca: como pensar os caminhos para o estabelecimento da análise crítica dessas obras, tanto em termos narrativos como expressivos? Qual o papel do jornalismo especializado nesse gesto crítico? Essas questões nos conduzem ao campo da crítica midiática e às interfaces que ela estabelece com a crítica cultural de modo mais amplo.

À Guisa de Conclusão

A fim de melhor compreender a função desempenhada pelas companhias de dança no circuito das artes e na circulação de suas produções, é preciso superar preconceitos que tentam separar mídia e arte, como se fosse possível a existência de uma alheia à outra. As mídias, como suportes tecnológicos para produção artística e como meios de comunicação e difusão, tornaram-se aliadas das artes e esta tendência não é apenas fruto da cultura digital, mas de uma cultura audiovisual mais ampla. David N. Rodowick (1994) propõe a “cultura audiovisual” como uma mudança histórica de paradigma produzida pelo surgimento de novas tecnologias de comunicação digital na sociedade, desde a década de 1990.

Essas tecnologias promovem, como vimos, a convergência midiática e, conseqüentemente, novos processos de criação e circulação de obras artísticas e culturais. Se a cultura circula por meio de redes que expandem e espalham suas produções, podemos pensar a cultura audiovisual nos termos do que Jenkins (2009) denomina “cultura participativa”, em que diversos agentes colaboram para a criação de formas e conteúdos, potencializando sua circulação. Desse modo, o estabelecimento de um complexo crítico que articule realizadores, espectadores e materiais audiovisuais exige que sejam buscados novos parâmetros nos quais estabelecer a crítica midiática, para além daqueles usualmente pensados na crítica de arte.

Retomamos, com esse intuito, algumas características apontadas no documentário analisado. A primeira delas refere-se à narrativa encenada, em que temos a representação e a organização dos primeiros passos da concepção de um espetáculo até sua apresentação ao público. De modo semelhante, é também aos espectadores que o filme se endereça por meio de uma linguagem ao mesmo tempo jornalística e documental, em que algo normalmente fora da cena é mostrado, mas, ao mesmo tempo, deixa fora do quadro os dispositivos de feitura da própria obra. Ainda que miremos os bastidores do espetáculo, não vemos os bastidores do documentário, que se coloca a nós como se fosse transparente – uma janela aberta para que possamos adentrar os lugares antes interditados da Companhia. Por meio de diversas camadas narrativas sonoras, visuais e audiovisuais, os espectadores veem surgir efeitos discursivos no conjunto da obra, dividida em quatro partes que funcionam como episódios conectados em uma mesma narrativa.

Uma segunda característica diz respeito a elementos estéticos, em que a linguagem documental se combina com uma forma expressiva poética e menos referencial ou pragmática, ainda que guarde traços performativos e de convocação dos públicos a imergir no relato. Por meio de reiterações sonoras e visuais, e da marcação de diferenças estilísticas entre as partes do filme, o documentário possibilita não apenas a interpretação dele próprio, mas também do universo cultural pressuposto na forma artística da dança contemporânea, integrando os espetáculos – e o filme – a seus espectadores por meio de estratégias discursivas.

Finalmente, outra característica se ressalta: a intenção de formação ou confirmação de públicos (e sua ampliação), promovendo a aproximação destes com agentes culturais presentes no universo da dança contemporânea (diretores, produtores, coreógrafos, técnicos, bailarinos, entre outros), por meio da crítica midiática inseridos

no enredo do documentário. Esse terceiro aspecto nos conduz, por outra via, ao lugar da crítica cultural como exercício *metacrítico*:

Ao redor desses circuitos, a crítica da cultura midiática se expande, abarcando a crítica da mídia e a crítica na mídia, cada uma delas desdobrando-se em pelo menos duas vertentes: a crítica especializada ou a crítica acadêmica, ou seja, a crítica como um modo de olhar os objetos presentes nas mídias; e a crítica da mídia sobre a crítica feita na mídia, ou aquela engendrada nas próprias obras produzidas (Paganotti; Soares, 2019, p. 134).

Nessa visada, as mídias digitais – e suas singularidades – abrem horizontes para narrativas audiovisuais voltadas às artes não apenas em termos estéticos ou visuais, mas na relação que estabelecem com os públicos e os contextos sociais e políticos nos quais se inserem. Se a crítica da mídia tem, como uma de suas instâncias, a articulação entre “... a percepção de critérios e valores próprios da crítica de mídia, a interação social entre crítico e públicos, e as teorias da crítica, sempre considerando na grande diversidade de objetos empíricos midiáticos o compartilhamento menos afastado entre produtores e receptores ...” (Soares; Silva, 2016, p. 11).

Ao concebermos a crítica midiática como uma esfera que visa estabelecer relações entre cultura e sociedade (ou entre estética e política) que problematizem a oposição simplista entre forma e assunto, reafirmamos, por meio da obra audiovisual analisada, “... a necessidade de se privilegiar objetos concretos em circulação no ambiente midiático ...” (Silva; Soares, 2019, p. 68). Para tal empreendimento, como vimos, é fundamental buscar o equilíbrio entre análises formalistas ou textualistas e aquelas de cunho sociológico ou histórico, encadeando, em um circuito dinâmico, os sistemas de produção e recepção em que essas obras se inserem, circulam e se transformam, inspirando outras formas e expressões.

Referências

- Barthes, R. (1988). O efeito de realidade. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense.
- Charaudeau, P. (2013). *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto.
- Freire, M.; Soares, R. L. (2013). História e narrativas audiovisuais: de fato e de ficção. *Comunicação, Mídia e Consumo*, 10(28), 71-86. encurtador.com.br/bDENR
- Guilherme, S. F. (2019). Construções críticas no jornalismo audiovisual especializado de *Starte*. *Estudos de Jornalismo e Mídia*. 16, pp. 89-99. encurtador.com.br/asEM5
- Jaguaribe, B. (2007). *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph.
- Martín-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Nichols, B. (2005). A voz do documentário. In: Ramos, F. P. *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac.
- Odin, R. (2012). Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação*, 37, pp. 10-30. encurtador.com.br/ghDV8
- Paganotti, I.; Soares, R. L. (2019). A meta para a crítica da/na mídia em abordagens metacríticas. *MATRIZES*, 13(2), pp. 131-153. encurtador.com.br/aU048
- Rodowick, D. N. (1994). *Audiovisual culture and interdisciplinary knowledge*. Digital essay: encurtador.com.br/anBY7
- Salles, C. A. (2010). *Arquivos de criação: arte e curadoria*. São Paulo: Horizonte/Fapesp.

Silva, G.; Soares, R. L. (2019). Possibilidades políticas da crítica em perspectiva teórica. *Rumores*, 13(26), 58-77. encurtador.com.br/pCPU5

Soares, R. L.; Silva, G. (2016). Lugares da crítica na cultura midiática. *Comunicação Mídia e Consumo*, 13(37), 9-28. encurtador.com.br/uCEX2

Soares, R. L. (2015). Realismos audiovisuais: visibilidades intertextuais em documentários televisivos. *Doc On-Line*, 18, pp. 216-240. encurtador.com.br/cABQ0

Insurreição na Garganta: (Re)existência no Corpo de Elza Soares

Lígia Moreli

Gerente adjunta da unidade Pinheiros do SESC-SP, instituição em que atua há 15 anos. É graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) e mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).
E-mail: ligiamoreli@gmail.com

Christine Mello

Curadora, pesquisadora e professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e da Fundação Armando Alvares Penteado (Faap), em São Paulo. Tem pós-doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e é doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.
E-mail: chris.video@uol.com.br

Resumo: Este artigo reflete, a partir da ideia de ativismo micropolítico defendida por Suely Rolnik, estudos sobre feminismo negro, de Lélia Gonzalez, e memória, performance e agência de corpos negros, de Leda Maria Martins, sobre a dimensão de insurgência presente na trajetória de Elza Soares e como a estética política presente em seu trabalho, com especial destaque a partir do álbum *A mulher do fim do mundo* (2015), tem reverberado no Brasil contemporâneo, ecoando como voz coletiva especialmente em movimentos antirracistas e feministas.

Palavras-chave: Elza Soares, feminismo negro, antirracismo, performatividade negra, ativismo micropolítico.

Insurrección de Garganta: (Re) Existencia en el Cuerpo de Elza Soares

Resumen: Este artículo reflexiona, a partir de la idea de activismo micropolítico defendida por Suely Rolnik, y de los estudios sobre feminismo negro, de Lélia Gonzalez, y memoria, performance y agencia de los cuerpos negros, de Leda Maria Martins, sobre la dimensión de insurgencia presente en la trayectoria de Elza Soares y cómo la estética-política presente en su obra, especialmente a partir del disco *A mulher do fim do mundo* (2015), ha repercutido en el Brasil contemporáneo, resonando como voz colectiva especialmente en movimientos antirracistas y feministas.

Palabras-clave: Elza Soares, feminismo negro, antirracismo, performatividad negra, activismo micropolítico.

Throat Uprising: (Re) Existence in the Body of Elza Soares

Abstract: This study discusses the dimension of insurgency in Elza Soares' trajectory from Suely Rolnik's idea of micropolitical activism, Lélia Gonzalez's studies on black feminism, and Leda Maria Martins' performance and agency of black bodies and assesses how the aesthetic-political aspect of her work, especially from her album *A mulher do fim do mundo* (2015), has reverberated in contemporary Brazil, echoing as a collective voice, especially in anti-racist and feminist movements.

Keywords: Elza Soares, black feminism, anti-racism, black performativity, micropolitical activism.

Em “Performances da oralitura: corpo, lugar da memória”, a poeta, ensaísta e dramaturga Leda Maria Martins (2003) assinala a concepção ancestral africana que entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. Segundo a autora, “a primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em um processo de uma perene transformação” (p. 75). O passado é considerado o lugar acumulativo de um saber e de uma experiência, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado.

Essa ideia de tempo espiralar e de experiência cumulativa é um bom ponto de partida para pensarmos a trajetória da cantora, compositora e, porque não dizer, pensadora da contemporaneidade que acaba de nos deixar, Elza da Conceição Soares, “a mulher do fim do mundo” que muitos consideram uma fênix pelas inúmeras situações limítrofes por que passou e pelo lugar icônico que alcançou não apenas na música feita no Brasil, mas principalmente nas reverberações de sua presença na comunidade negra e LGBTQIA+. Aqui olhamos para Elza e seu percurso como mulher e artista tendo como foco seus traços insurgentes e as reverberações de sua presença na contemporaneidade, especialmente no que diz respeito à ideia de regimes de coletividade que vêm sendo construídos por corpos em diáspora.

Elza Soares completou 90 anos em 2020, festejada pela crítica especializada, gravando e se apresentando com jovens nomes da cena contemporânea e levantando sua voz contra o racismo e a violência contra as mulheres e a população LGBTQIA+. Consagrada como “A cantora brasileira do milênio” – título concedido pela emissora BBC de Londres, na década de 2000, com *A mulher do fim do mundo* (2015), seu 32º álbum de estúdio –, ganhou força renovada em sua carreira. Esse disco é entendido, aqui, como um posicionamento estético-político, lançado em um momento de efervescência nos campos político e social brasileiros pós-jornadas de junho de 2013 e pré-impeachment da presidenta Dilma Rousseff.

A cantora passou e foi atravessada por uma história pessoal de pobreza, violência, preconceito, perdas, quase ostracismo e contextos macropolíticos e sociais diversos, da ditadura militar brasileira e suas correspondentes latino-americanas, à luta pelos direitos civis nos EUA; da pílula anticoncepcional como sinônimo de liberdade sexual para as mulheres, passando pelas chamadas “ondas feministas”, à Primavera Árabe e às atuais discussões em torno do feminismo negro; da tecnologia de resistência que foi o samba, – do qual ela foi considerada porta-voz por muitos anos –, à ascensão do rap como linguagem que expressa a existência da juventude periférica dos grandes centros; da indústria musical calcada nos fonogramas e nos grandes shows, ao advento do streaming e das redes sociais digitais que, hoje, fazem ecoar narrativas contra-hegemônicas.

A dimensão insurgente, ainda que nem sempre anunciada enquanto narrativa discursiva, sempre pulsou em seu corpo de mulher negra, seja na esfera micro ou na macropolítica. Um corpo que passou por inúmeras desconstruções: tombos, violência, quedas, fraturas, plásticas; que sofreu muitas transformações e experiências em âmbito pessoal e coletivo, as quais, acumuladas, resultaram na “mulher do fim do mundo”, hoje alçada à ícone ativista. Elza Soares foi a mulher que até o fim bradou contra o racismo e o feminicídio nos palcos dos maiores festivais de música e tem canções transformadas em memes que falam por meio de uma coletividade que está cansada de ser “a carne mais barata”, abatida em estacionamentos de hipermercados ou sufocada por botas que pisam seus pescoços.

Um Corpo que (Re) Existe

*Sou bisneta de escrava, neta de escrava forra e minha
mãe conhecia na fonte as histórias sobre o flagelo
do povo negro. Protesto pelos direitos da minha raça
desde que preta não entrava na sala das sinhás.
Gentem, essas feridas todas eu carreguei na alma e
trago as cicatrizes.
(Elza Soares, 2019)*



Figura 1: Elza Soares

Nota. Instagram Elza Soares (@elzasoaresoficial).

Em seu livro *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada* (2018), a psicanalista e crítica de arte Suely Rolnik reúne três textos elaborados a partir de 2012, que, segundo ela, foi o momento em que se anunciavam as manifestações de massa que estariam por vir em 2013 em todo o Brasil. Nessa obra, Rolnik toma como ponto de partida o conceito de micropolítica, cunhado pelo psicanalista e filósofo francês Félix Guattari nos anos 1960, apontando que, num tempo marcado por alianças entre forças neoliberais e conservadoras e pela existência do que ela chama de uma opressão colonial e capitalística que captura não apenas a força de trabalho, mas a força vital dos indivíduos, para uma revolução, não bastaria a apropriação dos meios de produção, mas seria necessária uma “reapropriação do saber do corpo, da sexualidade, dos afetos, da linguagem, da imaginação e do desejo” (Rolnik, 2018, p. 15).

A autora classifica movimentos como o feminista, o negro e o LGBTQIA+, e mesmo a ocupação das escolas públicas pelos secundaristas no final de 2015, como um novo tipo de insurreição que se dá tanto no campo macro quanto no micropolítico e que, segundo ela, estaria se manifestando com especial vigor entre as gerações mais jovens, sobretudo nas periferias dos centros urbanos. Rolnik argumenta que esse tipo de ativismo não se submete à institucionalização e não restringe o foco de sua luta a uma ampliação de igualdade de direitos, próprio à insurgência macropolítica; ele procura lutar por um direito que engloba todos os demais, que é o direito de existir.

Ao falarmos de Elza Soares e de sua forma de estar no mundo, entrelaçam-se os universos macro e micropolítico, como no exemplo da citação que introduz essa parte do artigo, retirada de um post da cantora no Instagram. Posicionando-se a partir de sua ancestralidade negra e escrava, a cantora protestou contra um ato racista. O texto e a foto publicados em suas redes sociais respondiam à então diretora da revista *Vogue* Brasil, Donata Meirelles, que dias antes havia realizado sua festa de aniversário com pessoas negras vestidas de mucamas e serviçais, simulando uma realidade vivida no tempo da escravidão e reforçando os lugares que foram historicamente reservados à população negra. Fotos da festa circularam pelas redes sociais mostrando convidadas se fingindo de sinhas e posando para fotos com as “mucamas”. O episódio ganhou projeção nas redes sociais e é um dos exemplos da postura insurgente de Elza, que fazem com que ela venha sendo identificada tanto com a luta antirracista quanto com a feminista, em especial, com o feminismo negro.

Lá atrás, na década de 1980, a antropóloga, filósofa e ativista Lélia Gonzalez (2020) já havia dito que “os setores que têm algo novo a oferecer e a dizer são exatamente aqueles que estão conectados com os oprimidos, antes incapacitados de se expressar e mantidos num estado de infantilismo sustentado pelo opressor” (p. 126). Vista por

muitos como um ícone do feminismo negro brasileiro, Gonzalez teve como sua marca o não silenciamento das formas de insurgência negras na esfera do cotidiano, apresentando uma leitura bastante esclarecedora do porquê, para as mulheres negras, o lugar em que se situam acabam determinando sua interpretação sobre os fenômenos do racismo e do sexismo, que, na maioria das vezes, não foram e ainda não são abarcados pelo feminismo nascido no seio da classe média branca, o qual incluímos nessa análise, por entendermos Elza Soares como uma voz desse movimento que clama pela mulher negra.

Segundo a autora, o feminismo negro possui uma diferença específica em face do ocidental branco: a solidariedade, fundada numa experiência histórica comum (Gonzalez, 2020, p. 103). E é por conta dessa experiência comum que, em geral, as mulheres negras se organizaram a partir do movimento negro e não de mulheres. Isso pode ser exemplificado pela participação do grupo feminino na fundação do Movimento Negro Unificado, em 1970, e mesmo em organizações, como o Nzinga – Coletivo de Mulheres Negras, na década de 1980.

Mulher, negra e tendo sofrido o preconceito por ser quem é, tentando, pela música, lutar para ser respeitada e poder existir, a artista atravessou décadas até alcançar o momento histórico em que narrativas antes apagadas começam a ser desveladas com intensidade, amplificadas pelas possibilidades oferecidas pelas redes sociais. Mas não foi sempre assim e, mesmo sendo uma mulher que não se curva facilmente às agruras que lhe são impostas, Elza também sentiu, em alguma medida, os efeitos dessa realidade no início de sua carreira, tendo que enfrentar e quebrar paradigmas estéticos e sociais a partir de sua posição de mulher negra e periférica. Para conseguir atuar no cenário musical e dele se sentir parte integrante, tomou algumas decisões que a “embranqueceram”, como a cirurgia plástica que fez no nariz.

Em “Por um feminismo afro-latino americano”, Gonzalez destaca o branqueamento como a forma ideológica que classificou como a mais eficaz na manutenção dos negros e índios na condição de segmentos subordinados. Segundo a autora, tal ideologia reproduz e perpetua a crença de que as classificações e valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais. A filósofa assinala a ideologia do branqueamento articulada com a ideia de racismo disfarçado, presente na América Latina, principalmente na chamada “democracia racial”, termo sistematizado pelo historiador e sociólogo Gilberto Freyre na obra *Casa grande & senzala* (1933), que remonta a um modo de representação dos negros enquanto cidadãos iguais aos outros. De acordo com essa teoria, vivemos em plena harmonia social e inter-racial e, portanto, não existe racismo.

“Eu acho que, no fundo, essas operações todas, desde o início, era eu procurando meu lugar. Eu não me achava, ou melhor, não me queriam” (Camargo, 2018, p. 178). A declaração de Elza registrada em sua biografia mostra o quanto não conseguiu passar incólume pelos efeitos da cultura do branqueamento, mesmo se insurgindo contra a mentalidade colonial e racista.

Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca prova sua eficácia pelos efeitos da violenta desintegração e fragmentação da identidade étnica produzida por ele; o desejo de se tornar branco (“limpar o sangue”, como se diz no Brasil), é internalizado com a consequente negação da própria raça, da própria cultura. (Gonzalez, 2020, p. 143)

Trazendo a reflexão de Lélia Gonzalez para o contexto atual, dialoguemos uma vez mais com Suely Rolnik e com o que ela chama de “regime-colonial-capitalístico” que cafetina nossa força vital e potência criadora. Contra esse regime, ganha força o combate para livrar o desejo da submissão às categorias dominantes, entre elas, as categorias da racialidade, “câncer que corrói a sociedade brasileira desde sua fundação” (Rolnik, 2018, p. 25).

Nesse grau de expropriação da vida, um sinal de alarme dispara nas subjetividades: a pulsão se põe então em movimento e o desejo é convocado a agir. E quando se logra manter em mãos as rédeas da pulsão, tende a irromper-se um trabalho coletivo de pensamento-criação que, materializado em ações, busca fazer com que a vida persevere e ganhe um novo equilíbrio. (Rolnik, 2018, p. 25).

A psicanalista também atribui grande peso ao papel de resistência da arte, no âmbito da produção do pensamento e de suas ações, à potência micropolítica das práticas artísticas, que neste artigo indicamos poder ser encontrada na atuação de Elza Soares. Acumulando anos e anos de expropriações de desejos e de nós na garganta, em seus últimos anos, a cantora foi tomada por uma urgência de problematizar o estado de coisas em que sempre foi inserida em seu campo pessoal e artístico. Ao fazê-lo, incorre em um transbordamento das fronteiras de sua música e ao que Rolnik chamou de “trans territorialidade”, lugar de encontros e desencontros entre práticas e ativismos distintos, que produzem devires singulares, mas que se encontram na direção da construção de um comum, que converge, cada vez mais, no deslocamento dos paradigmas dominantes para dar força a narrativas contra-hegemônicas.

Trajetória de Insurreições

Insurreição, substantivo feminino, revolta, ação de insurgir, de se opor a uma ordem preestabelecida ou determinada. Suely Rolnik procurou tratar do que chamou de “esferas da insurreição”, detendo-se sobre o ativismo presente na contemporaneidade, marcado pelo entrelaçamento de ações e narrativas da ordem do micro e do macropolítico, do individual e do coletivo.

São vários os exemplos de insurreição na caminhada de Elza Soares. Da esfera mais íntima, familiar, de sua infância, adolescência, de seu casamento, do modo como conseguiu ser mãe aos 14 anos, passando pela sua atuação na música popular brasileira, na qual extrapolou os estereótipos de “mulata” e “sambista”, até se tornar sinônimo de insurgência em si mesma, ocupando espaços antes não permitidos a pessoas como ela: mulher, negra, periférica e nonagenária. Da menina que caçava passarinho com estilingue e cantava carregando lata d’água na cabeça, ajudando a mãe lavadeira, à mulher que até às vésperas de sua morte se apresentou nos principais festivais de música do Brasil e do mundo, a artista é citada em insurreições coletivas, tendo suas canções parafraseadas em memes ou cantadas como gritos de guerra na luta antirracista e feminista.

A seguir, procuramos apresentar algumas micronarrativas de insurreição presentes na trajetória da cantora.

A Flor Também é Ferida Aberta

*Vagueia, devaneia
Já apanhou à beça
Mas para quem sabe olhar
A flor também é ferida aberta
E não se vê chorar
(“Dura na queda”, Chico Buarque, 2002)*

Em uma época em que ser menina significava, mais que tudo, andar com vestidos, laços de fita e ter “bons modos”, Elza andava de shorts e suspensório, atirando em passarinhos. Quando se esperava sua resignação à pobreza, a miserável favelada que foi motivo de chacota no programa de Ary Barroso, em 1953, na Rádio Tupi, sua primeira apresentação pública como cantora, desconcertou o apresentador, que tentou intimidá-la com uma pergunta preconceituosa.

“Foram as risadas que me empurraram pra frente”, conta Elza na biografia escrita por Zeca Camargo (Camargo, 2018, p. 67). A cantora decidiu participar do programa *Calouros em desfile* com o intuito de tentar a premiação em dinheiro para comprar remédios para um de seus filhos, que estava muito doente. Usava um vestido vários números maior que seu manequim, emprestado da mãe, preso a seu corpo por diversos alfinetes. Ary Barroso teria perguntado a ela, com ironia, “De que planeta você veio?”, a que ela teria respondido “Do mesmo planeta que o senhor, do planeta fome”.

No livro escrito por Camargo, ela conta que as risadas foram se transformando em silêncio e, ao final de sua interpretação, foi ovacionada e anunciada como estrela

pelo apresentador. Em 2019, a cantora lançou um disco cujo título é *Planeta fome* (Camargo, 2018, p. 61).

O esforço para desconstruir o imaginário do que era esperado de uma mulher como ela, no Brasil, foi um exercício constante para Elza Soares. Filha de um operário e tocador de violão e de uma lavadeira, nasceu no núcleo residencial Moça Bonita, hoje Vila Vintém, uma das primeiras favelas do Rio de Janeiro, localizada entre os bairros de Realengo e Padre Miguel, na zona oeste da capital fluminense. Sua mãe nunca aceitou plenamente o fato de ela ter se tornado cantora. Achava que trabalho “direito” era seguir seus passos como lavadeira, ou empregada doméstica, papel esse que historicamente tem sido reservado para as mulheres negras. Para dona Rosária, trabalho era cozinhar, arrumar e lavar a roupa numa casa de família. “Aquela coisa de cantar” era uma incerteza (Camargo, 2018, p. 113).

A empregada doméstica de hoje e do final da década de 1950, quando Elza foi tentar a sorte no programa de calouros de Ary Barroso, é a mucama dos tempos da escravidão. Em seus ensaios, Lélia Gonzalez tratou das funções de mulata e empregada doméstica que foram impingidas às mulheres negras. A filósofa assinalou que a mulher negra só se transforma “em rainha” no carnaval, encenação máxima da democracia racial, quando é vista como “mulata deusa do samba”, “devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros vindos de terras distantes só para vê-la” (Gonzalez, 2020, p. 80). Porém, no cotidiano, fora do carnaval, ela se transfigura na empregada doméstica. E o engendramento da mulata e da doméstica se fez a partir da figura da mucama, que fazia os serviços domésticos para a senhora branca e, não raro, era abusada sexualmente pelos patrões.

Ao longo de sua vida, Elza esteve nestes dois lugares: da mulata sensual, no carnaval, nos palcos, e, antes de iniciar sua carreira musical, no lugar de empregada doméstica, de lavadeira. Porém, rompeu com esse destino que historicamente foi reservado para mulheres negras quando resolveu encarar a vida de cantora. Enfrentou um conflito em família e o racismo presente nas gravadoras e no mercado musical. Fez isso em alguns momentos transformando o estereótipo da “mulata” bonita e sensual que sabe “sambar no pé” em uma possibilidade de agência. Em outros, passando por plásticas para “corrigir” supostas imperfeições.

Em inúmeras situações confrontou os ditames da hegemonia branca com posicionamentos firmes, como na vez em que apareceu no palco de um clube em Pilares, zona norte do Rio de Janeiro, que não permitia intérpretes negros. A cantora, contratada da Orquestra de Bailes Garan na virada de 1950 para 1960, muitas vezes teve que ficar escondida nos bailes porque os contratantes não concordavam que estivesse em evidência. Numa outra ocasião, tentando gravar um disco com o cantor Roberto Ribeiro (1940-1996) pela Odeon, rasgou o contrato na frente dos executivos da gravadora, porque eles não queriam que o colega de Elza aparecesse na capa, “por ser um nego feio e sujo” (Camargo, 2018, p. 245). Com esse ato, conseguiu que o disco fosse lançado como queria, com ela e Roberto aparecendo na capa.

Lágrima de Samba na Ponta dos Pés

Na avenida deixei lá

A pele preta e a minha voz

Na avenida deixei lá

A minha fala, minha opinião

A minha casa, minha solidão

(“A mulher do fim do mundo”, Rômulo Fróes & Alice Coutinho, 2015)

A história de Elza com o samba é tão forte que os fãs mais antigos ainda a relacionam com a imagem de “sambista”. De fato, sua carreira musical é marcada pelo gênero, incluindo sua atuação como intérprete de samba-enredo em escolas como Acadêmicos do Salgueiro e Mocidade Independente de Padre Miguel, que, em 2020, a homenageou com uma música cujo refrão dizia que “essa nega tem poder”. A atuação como intérprete de escola de samba aconteceu em um tempo

em que a presença da mulher nesse tipo de função, e mesmo nas baterias das agremiações, era praticamente inexistente, evidenciando mais um movimento de insurgência da artista.

No entanto, sempre houve um incômodo em relação à sua circunscrição à figura de sambista e, em diversas fases de sua história como intérprete e compositora, Elza procurou se abrir para outros estilos e influências musicais. Foi assim com o Tropicalismo e suas reverberações – gravou, com Caetano Veloso, a faixa “Língua”, no disco *Velô*, de 1984; com o rock – gravou “Milagres”, de Cazusa, em 1985, e “A voz da razão”, com Lobão, em 1986, e; com o hip-hop e o eletrônico – a exemplo de quando fez o show “A Voz e a Máquina” (2016) com os DJs Muralha e Bruno Queiroz ou, mais recentemente, ao lançar “Negão negra” com o rapper Flávio Renegado, chegando à desconstrução máxima do samba no álbum *A mulher do fim do mundo*. Nele juntou-se a um grupo de músicos contemporâneos paulistanos, da cidade que já foi chamada de “Túmulo do Samba”, para fazer um disco que desconstrói o gênero, fundindo-o com ruídos, guitarras, punk rock, rap e inúmeras outras influências. Além disso, misturou-se a um coletivo de músicos jovens brancos de 30 a 40 anos, ela uma negra já com 80 e muitos anos, para cantar, sim, o samba que a tornou conhecida, mas à sua maneira, ressignificando o que é ser cantora, sambista, carioca, ser velha e negra.

Em entrevista a seu biógrafo, a artista contou que a imagem de sambista a incomodava desde 1960, quando gravou Elza, Milton e Samba (1967), que misturava alguns pot-pourris a faixas cantadas ora por ela, ora por Milton. “Eu era a neguinha que tinha chegado lá e todo mundo só olhava pra mim como se eu fosse boa para cantar samba e pronto. Aquele era o lugar onde eles podiam olhar pra mim e se sentir confortáveis” (Camargo, 2018, p. 206), conta no livro, lembrando que se sentia deslocada em relação à turma da música popular brasileira, que estava no auge da era dos festivais.

Antes de *A mulher do fim do mundo*, a primeira vez em que havia experimentado da liberdade de escolher seu repertório sem amarras de gênero foi no álbum *Do cóccix até o pescoço* (2002), dirigido por José Miguel Wisnik, e que traz a icônica faixa “A carne”, de Marcelo Yuca, Seu Jorge e Ulisses Cappelletti. “Esse disco me representa!” (Camargo, 2018, p. 326).

E Esse País Vai Deixando Todo Mundo Preto

Mas mesmo assim ainda guarda o direito

De algum antepassado da cor

Brigar sutilmente por respeito

Brigar bravamente por respeito

Brigar por justiça e por respeito.

(“A carne”, Marcelo Yuca, Seu Jorge & Ulisses Cappelletti, 2002)

A ideia de que Elza conseguiu se estabelecer para além de uma intérprete, tornando-se um símbolo de resistência política negra e feminina seguiu se fortalecendo em seus álbuns, nas parcerias com músicos jovens, negros e periféricos, nos discursos proferidos nos shows, em seus posicionamentos nas redes sociais e na forma como sua voz se projeta cada vez mais por meio da coletividade, especialmente de movimentos de grupos minorizados.

Percebe-se o entrelaçamento das diferentes esferas de insurreição e o engendrar de uma fala coletiva, a partir das narrativas vividas, contadas e cantadas por Elza, como quando, no Dia da Consciência Negra de 2020, em protesto à morte de João Alberto de Freitas – homem negro espancado por seguranças no estacionamento de uma loja do hipermercado Carrefour, em Porto Alegre – proliferaram pelas redes memes com o logotipo da referida empresa e o grito de revolta “A carne mais barata do mercado é a carne negra”, trecho da música “A carne”, gravada de forma definitiva por Elza. Olhando para a imagem, não há como não se lembrar de sua voz, agora ecoando coletivamente.

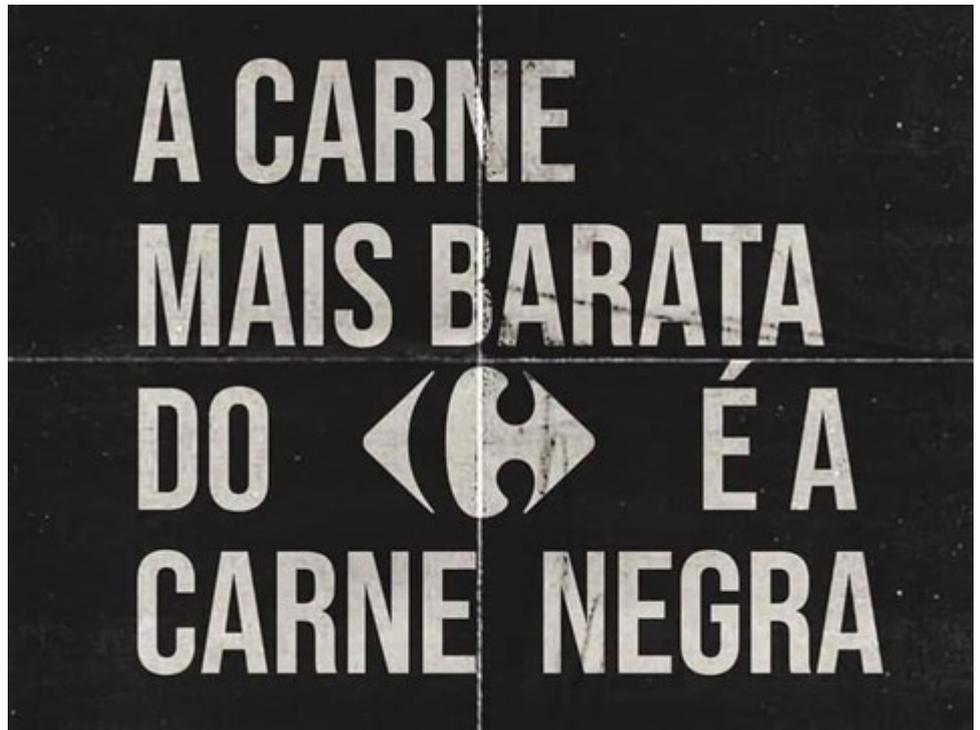


Figura 2: A carne

Nota. Instagram Carrefour @midianinja.

Um outro exemplo de como os traços insurgentes de Elza ganharam dimensões macropolíticas e coletivas está nas canções “Maria da Vila Matilde”, de Douglas Germano, e “Pra fuder”, de Kiko Dinucci, ambos presentes no álbum *A mulher do fim do mundo*. A cantora, que foi obrigada pelo pai a se casar aos 13 anos por supostamente ter sido abusada pelo primeiro marido, que teve 7 filhos, o primeiro aos 14 anos, e que sofreu inúmeras violências no relacionamento que manteve por 17 anos com o jogador de futebol Mané Garrincha, levou milhares de mulheres a gritarem em seus shows e nas redes sociais que agora “Gemer só de prazer” e que “Não é não”. Incentivou as vítimas de violência contra a mulher a ligarem para o 180 denunciando abusos cometidos por seus parceiros. A estrofe “Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim”, de Germano, transformou-se num verdadeiro hino. Ela, que nos últimos anos se apresentou sentada numa cadeira, devido à fragilidade do seu corpo após quedas e cirurgias na coluna, completou 90 anos e partiu falando de sexo, colocando a mulher como dona de seus próprios desejos e sendo símbolo de liberdade, em especial, às negras e para a população LGBTQIA+.

Nesse sentido, podemos vislumbrar em sua atuação, também, a dimensão do compartilhamento, na potência de uma fala que ecoa por suas músicas e seus posicionamentos nas redes sociais e apresentações, e que traz a marca da opressão e do desejo de ser respeitada em sua existência, experiência comum aos grupos minoritários que constituem, hoje, boa parte de seus fãs. Tal reverberação cria e se fortalece em uma comunidade diaspórica, periférica e diversa, evidenciada a partir dos artistas negros, negras, gays e transexuais a quem influenciou, apoiou e com quem colaborou, a exemplo de Liniker, Flávio Renegado, As Bahia e a Cozinha Mineira, McRebecca, Xênia França, Luedji Luna, Pablo Vittar e tantos outros.

Com o rapper Flávio Renegado, artista vindo da periferia de Belo Horizonte, a cantora lançou, em 2020, a música “Negão negra”, que ela classificou como um “hino antirracista”. A letra critica a falácia do “homem cordial” e questiona o racismo estrutural existente no Brasil: “sempre foi luta, sempre foi porrada contra o racismo estrutural barra pesada”. Com a funkeira carioca Mc Rebecca, lançou, no início de 2021, a música “A coisa tá preta”, em que subverte o sentido dessa expressão racista, utilizada no Brasil para fazer referência a situações ruins e difíceis, passando a celebrar a negritude e dar à expressão um significado positivo:

Por que que a fome é negra
 Se negra é a beleza?
 Se todo mundo canta e tá feliz
 É que a coisa tá preta.
 (Soares & MC Rebecca, 2020)

Buscando a potência de seu corpo e olhando para suas feridas como possibilidades de ressignificação e transformação de si mesma e da realidade, Elza Soares atuou no jogo de forças entre singularidades e subjetividades emergentes no cenário contemporâneo e ofereceu resistência à tentativa constante de captura e homogeneização dessas subjetividades. A artista reclamou o seu direito de existir e usou sua própria história, suas próprias experiências, subjetividades e visibilidade para fazer ecoar outras vozes, também oprimidas, cujos desejos e pulsões vitais foram sequestrados, e corpos foram desumanizados, criando, assim, um campo coletivo de micropolíticas. O lugar de fala de Elza é o de um Brasil negro e diverso, que, aos poucos, tem conseguido se fazer ouvir.

Garganta: Ninho de Palavras-Alma

*Mil nações moldaram minha cara
 Minha voz, uso pra dizer o que se cala
 Ser feliz no vão, no triz
 É força que me embala...
 (“O que se cala”, Douglas Germano, 2015)*

A imagem da garganta como um “ninho das palavras-alma”, vinda dos guaranis, é trazida por Suely Rolnik (2018) para falar dos “gêrmens de mundo fecundados por efeitos das urgências em nossos corpos” (p. 26) que podem dar a nascer um modo de corpo-expressão capaz de contribuir para o trabalho coletivo que visa à transfiguração da vida social, o combate às categorias hegemônicas dominantes. Segundo Rolnik (2018), os guaranis “sabem que embriões de palavras emergem da fecundação do ar do tempo em nossos corpos em sua condição de viventes e que, nesse caso, e só nele, as palavras têm alma, a alma dos mundos atuais” (p. 26).

Na mesma direção de enxergar no corpo um lugar da potência, do saber e do político, Leda Maria Martins relativiza a predominância da herança dos arquivos textuais e da tradição retórica europeia como exclusivo lugar do conhecimento e da memória, nos convidando a olhar para outros ambientes nos quais também se inscrevem e postulam a voz e o corpo. A autora lembra que, partindo da textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de apreender e figurar o real, que, infelizmente, foram deixados à margem:

... os locais da memória não se restringem, na própria genealogia do termo, à sua face de inscrição alfabética, à escrita. O termo nos remete a muitas outras formas e procedimentos de inscrição e grafias, dentre eles a que o corpo, como portal de alteridades, dionisiacamente nos remete. (Martins, 2003, p. 64).

Em ambas as autoras, emerge a questão do corpo como lugar de conhecimento, de memória e de potência, por meio do qual é possível estabelecer a noção de um comum, ou de territórios relacionais que surgem a partir desses corpos, carregados de suas experiências e afetados por seus contextos. Elza Soares é um corpo negro resultante da diáspora, que traz em si todas as dimensões de sofrimento pelo que seu povo passou, mas também toda a força e a insurgência desse povo que criou tecnologias como o samba para perpetuar seu legado, findando por exercer uma presença absolutamente central na formação cultural brasileira. Martins (2003, p. 74) ressalta que os processos de deslocamento, substituição e ressemantização presentes nas culturas negras evidenciam as estratégias de resistência cultural e social que impulsionaram a revolta dos escravos e a atuação efetiva dos quilombolas e de várias outras organizações negras contra o sistema escravocrata.

Elza Soares é filha desses processos de resistência cultural e social, e carregou esse corpo e essa garganta insurgentes em tudo o que disse e cantou e na sua forma de viver. Fez isso quando interpretou “A carne”, em 2002, “A mulher do fim do mundo”,

em 2015, e “Meu guri”, de Chico Buarque, no álbum *Trajectoria* (1997), uma letra carregada de questionamentos sociais sobre o que é ser uma criança periférica no Brasil. Em sua voz, o personagem da letra tem cor, é negro, e bem poderia se chamar Agatha Félix, Miguel, João Pedro, ou personificar qualquer uma das inúmeras crianças negras que continuam sendo maltratadas, presas ou mortas desde sempre no Brasil.

“Me Deixem Cantar até o Fim”

A insurreição que se evidencia de forma mais acentuada a partir do álbum “Mulher do fim do mundo” sempre esteve em Elza Soares. A explosão estético-política evidenciada pelo público e pelos críticos na carreira da cantora, especialmente nos últimos 10 anos, é resultado de um acúmulo de experiências e transformações vividas pela artista e trazidas, também, por seu corpo e sua ancestralidade.

Ela questionou os papéis e lugares imputados a mulheres negras, periféricas e nonagenárias. Questionou o rótulo de cantora de samba. Questionou o tempo, desafiando-o com alegria e vigor. Dialogando com a contemporaneidade, rejuvenesceu a si mesma e sua música à medida que envelhecia.

Sob a perspectiva da performatividade e do poder agenciador presente em sua voz e em seu corpo, é possível lançar um olhar sobre a cantora Elza Soares, inserindo-a como alguém que, definida no contexto macropolítico como uma mulher, negra, ex-favelada, sambista e uma senhora de 90 anos que cantou até o fim, sempre trouxe consigo traços insurgentes e conseguiu ressignificar todos esses papéis. Mais recentemente, buscando ampliar o entendimento de si mesma enquanto um corpo negro em diáspora, sendo alguém que contrariou o lugar de desumanidade a que os negros historicamente têm sido relegados, e tendo alcançado uma posição de destaque não apenas como cantora, mas como pensadora do mundo contemporâneo, ela subiu num palco como o do Rock in Rio 2019 e pediu às mulheres que sigam avante, contrariem o histórico e as estatísticas, denunciem abusos e violências e lutem contra o racismo.

A cantora chegou ao século XXI dando o recado de que as mulheres, em especial as negras, existem, resistem e podem tudo o que quiserem, que não existe idade para amar e para fazer sexo, que os negros não precisam de ninguém que lhes deem voz, porque já têm sua própria voz. Elza bradou com sua garganta insurgente que “a coisa ficar preta” é o que de melhor pode acontecer. Mais forte do que a mensagem que ela proferiu nesses discursos, sua própria presença como uma mulher negra e nonagenária atravessando décadas de história, sempre cantando e se fazendo ouvir, já é em si uma performatividade. Elza foi e continuará sendo a resistência.

Referências

Camargo, Z. (2018). *Elza*. LeYa.

Gonzalez, L. (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Zahar.

Martins, L. M. (1997). *Afrografias da memória: o reinado do rosário no Jatobá*. Perspectiva & Mazza.

Martins, L. M. (2003). Performances da oralitura: corpo, lugar e memória. *Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*, (26), 63-81.

Rolnik, S. (2018). *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. N-1 Edições.

Soares, E., & MC Rebecca. (2020). A coisa tá preta. Em *A coisa tá preta*. Som Livre.

A Charge na Construção dos Discursos sobre os *Gamers*

Angelica Caniello

Doutora e mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade de Sorocaba. Professora assistente de pesquisa de comportamento, opinião e mercado, marketing e sociologia na Universidade de Sorocaba.

E-mail: angelica.caniello@prof.uniso.br

Luciana Coutinho Pagliarini de Souza

Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Assessora de coordenação pedagógica no Colégio Uirapuru.

E-mail: luciana.souza@prof.uniso.br

Resumo: Este artigo tem como propósito averiguar possíveis efeitos de sentido atrelados aos *gamers*, a partir dos discursos propagados pelas charges. Para tanto, valeu-se da Análise de Discurso da linha francesa, de Michel Pêcheux, amparadas em escritos de Eni Orlandi, a fim de vislumbrar os processos da linguagem no contexto sociocultural e histórico em que eles se situam. O tipo de abordagem que as charges oferecem à identidade do *gamer* concorrem para polemizar o estigma de sujeito com desequilíbrio socioemocional, estereótipo cristalizado na sociedade, que determina o próprio processo de autoimagem do jogador de videogame. Por meio deste artigo, buscamos contribuir com estudos que tenham foco nos discursos sobre *gamers*, bem como com pesquisas sobre a análise das charges.

Palavras-chave: gamers, charges, análise de discurso.

La Caricatura en la Construcción de los Discursos sobre los Jugadores

Resumen: Este artículo pretende investigar los posibles efectos del significado ligado a los jugadores, a partir de los discursos propagados por caricaturas. Para ello, se utilizó el Análisis del Discurso Francés de Michel Pêcheux, apoyado en los escritos de Eni Orlandi, para vislumbrar los procesos lingüísticos en el contexto sociocultural e histórico en el que se sitúan. El tipo de aproximación que la caricatura ofrece a la identidad gamer concurre a polemizar el estigma de sujeto con desequilibrio socioemocional, estereotipo cristalizado en la sociedad, que determina el propio proceso de autoimagen del jugador de videojuegos. A través de este artículo, pretendemos contribuir a los estudios que se centran en los discursos sobre los jugadores, así como a la investigación sobre el análisis de caricaturas.

Palabras clave: jugadores, caricaturas, análisis del discurso.

The Cartoons in the Construction of Discourses about Gamers

Abstract: This article aims to investigate possible effects of meaning linked to gamers, from the speeches propagated by cartoons. To that end, we made use of the French branch of discourse analysis, of Michel Pêcheux, supported by Eni Orlandi's writings, to glimpse the language processes in the sociocultural and historical context in which they are situated. The type of approach that cartoons offer to the gamer identity concurs to polemicize the stigma of subject with socioemotional imbalance, stereotype crystallized in society, which determines the very process of self-image of the video game player. With this article, we seek to contribute to studies that focus on discourses about gamers and with research on the analysis of cartoons.

Keywords: gamers, cartoon, discourse analysis.

¹ Consideramos sinônimos, neste artigo, os termos *games*, videogames e jogos eletrônicos.

² www.pesquisagamebrasil.com.br

³ www.fdcomunicacao.com.br

Nos últimos anos, observamos um aumento exponencial da importância da cultura gamer. Dados do levantamento anual sobre o perfil do jogador e consumidor de jogos eletrônicos¹ realizado pela Pesquisa Game Brasil 2021² revelam que 72% da população brasileira joga *games* e mais da metade desses declarou ter dedicado mais tempo a partidas durante a pandemia do covid-19. Em termos de fatia do mercado de entretenimento, os jogos eletrônicos são o segmento mais rentável. A Newzoo³ – empresa que realiza pesquisas referentes ao setor – prospectou que até o final de 2021, no Brasil, o segmento alcançaria uma receita de US\$ 2,3 bilhões, representando um aumento de 5,1% em relação ao ano anterior.

Todavia, o fato dos videogames fazerem parte do cotidiano dos brasileiros e de alimentarem grandes interesses econômicos não eximiu o *gamer* de ser estigmatizado por preconceitos que o vinculam a um indivíduo inapto socialmente, isto é, submerso em um mundo virtual e alienado da realidade. Esse imaginário se intensifica quando se trata de jogadores aficionados por títulos de conteúdo violento.

⁴ <http://gamers.talkdigital.co/>

A maioria dos *gamers* tem a consciência de pertencerem a uma categoria discriminada conforme levantamento de uma pesquisa desenvolvida, em 2017, pela empresa Talk Inc⁴ junto aos jogadores brasileiros, cujo estudo revelou que esse público se sente incompreendido e julgado negativamente. Quando perguntados sobre quais comentários já ouviram acerca de quem gosta de *games*, as respostas mais frequentes foram de que se trata de “coisa de criança”, de que é um vício, perda de tempo ou é para quem tem problema de socialização.

Considerando a charge um gênero jornalístico que se caracteriza pelo olhar crítico e satírico dos fatos do cotidiano, dela nos valemos para verificar se o imaginário corrompido de preconceitos construído pela opinião pública prevalece em seu discurso ou, se devido ao seu caráter transgressor, seria um contraponto ao discurso instituído. Vem daí o objetivo deste artigo: contribuir para a compreensão de como são estruturados os efeitos de sentidos atribuídos aos *gamers*, a partir dos discursos disseminados pelas charges.

O processo de análise discursiva, para Orlandi (2001), busca interrogar os sentidos estabelecidos, quer nas formas de produção verbais (orais e escritas), quer nas não verbais (imagens e linguagem corporal), desde que sua materialidade produza sentidos para a interpretação. Assim, a nossa análise das charges, que se constitui de ambas as formas de produção, levará em consideração os princípios da Análise de Discurso (AD), de linha francesa, baseados em escritos de Eni Pulcinelli Orlandi, expoente da AD no Brasil

⁵ <https://esportes.yahoo.com/noticias>

A coleta das charges foi feita no mês de maio de 2022, por meio da utilização do buscador Google, que é o sistema utilizado por mais de 90% dos brasileiros para pesquisas⁵. Definimos as seguintes palavras-chave consultadas na aba ‘imagens’: “charges sobre *gamers*”, “charges sobre *videogamers*”, “charges sobre jogadores de *games*”. Foram selecionadas somente aquelas que tinham como temática o perfil do *gamer*. O fato de cada país ter as suas peculiaridades culturais nos levou a privilegiar a realidade sociocultural brasileira e, portanto, somente charges produzidas por brasileiros ou que residem no Brasil.

Encontramos, por esse critério de seleção, cinco charges com essa temática. Constatamos que todas apresentam em comum o fato de terem sido publicadas em 2019, ano em que ocorreu um fato trágico em uma escola de Suzano (SP), na qual oito pessoas foram assassinadas pela ação de dois jovens, aficionados por *games*, que entraram na escola atirando contra alunos e funcionários e depois se suicidaram.

Este artigo assim se estrutura: iniciamos por delinear alguns pressupostos teóricos da AD que servirão de base para a seção subsequente e cujo propósito é analisar algumas charges sobre o perfil do *gamer*. Por fim, com base nos resultados desta pesquisa, nas considerações finais são feitas ponderações sobre os possíveis efeitos de sentido atrelados aos *gamers*, a partir dos discursos propagados pelas charges e em que medida essas são um contraponto inovador às falas já estabelecidas.

Por meio deste artigo, buscamos contribuir com estudos com foco nos discursos sobre os *gamers* e pesquisas sobre o gênero textual charge.

Pressupostos sobre a Análise de Discurso

Na AD pode-se trabalhar com diferentes unidades de texto (palavras, sentenças ou períodos), mas o foco é sempre o discurso, pois importa a maneira pela qual o texto organiza a relação entre língua e história: “O discurso é palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando” (Orlandi, 2007, p. 15).

Orlandi também observa que todo texto é heterogêneo “quanto à natureza dos diferentes materiais simbólicos (imagem, som, grafia etc.); quanto à natureza das linguagens (oral, escrita, científica, literária, narrativa, descrição etc.); quanto às posições do sujeito” (Orlandi, 2007, p. 70).

A linha teórica aqui adotada tem como idealizador Michel Pêcheux (1938-1983), que nos anos de 1970 pôs em evidência a preocupação com o funcionamento da linguagem em uso, introduzindo componentes pragmáticos e uma dimensão social no estudo da língua.

As palavras, expressões, proposições etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às formações ideológicas . . . nas quais essas posições se inscrevem. (Pêcheux, 1995, p. 160)

Ao contrário da língua, que é mais ‘permanente’, a linguagem muda conforme a conjuntura. De fato, segundo a linguista Orlandi (2007), é no funcionamento da linguagem que observamos a relação entre os sujeitos e os sentidos afetados pela língua e pela história. Um discurso não opera sobre a realidade das coisas, mas sobre outros discursos. Ele não se fecha, sendo um processo em curso no qual o dizer atual refere-se a um anterior e aponta para outro subsequente.

Esse encadeamento, denominado interdiscurso, é constituído pela memória de algo já dito antes em algum lugar e é o que torna possível todo dizer. Dessa maneira, as associações entre as palavras e os sentidos que elas vão ativar na memória não são um processo individual. É essa memória coletiva de algo já dito antes que explica por que determinados preconceitos são tão enraizados na nossa sociedade.

Em contrapartida, o fato da língua não ser um sistema fechado, pois a relação do sujeito com o signo nunca se completa, torna-a passível de falhas. Em AD, essas falhas não são entendidas como erros, mas como possibilidade de ruptura e consequente desenvolvimento de novos sentidos e diferentes interpretações de um enunciado. Esse fenômeno se coloca no campo da polissemia.

O funcionamento da linguagem se dá, em vista disso, pela tensão entre processos parafrásticos (o igual) e processos polissêmicos (o diferente). Os primeiros são aqueles pelos quais em todo o dizer há sempre algo que se mantém, isto é, produzem-se diferentes formulações de um mesmo discurso consolidado. No processo de formação das crenças individuais interferem muitos fatores como a escola, a família, os amigos, a igreja, as mídias, entre outros. Porém, todos os discursos reiterados e que se cristalizam na sociedade são frutos de uma ideologia dominante.

Ocasionalmente, essas relações estabelecidas são transgredidas e novos discursos são instaurados num processo de inovação.

Por isso, dizemos que a incompletude é a condição da linguagem: nem os sujeitos nem os sentidos, logo nem o discurso, já estão prontos e acabados. Eles estão sempre se fazendo, havendo um trabalho contínuo, um movimento constante do simbólico e da história. (Orlandi, 2007, p. 37)

Orlandi (2007, p. 38) observa que o que se vê com maior frequência na mídia é a produtividade (paráfrase) e não a criatividade polissêmica: “assistimos à ‘mesma’ novela contada muitas e muitas vezes, com algumas variações. Para haver criatividade é preciso um trabalho que ponha em conflito o já produzido e o que vai se instituir”.

Em AD, a charge se enquadra no discurso de tipo ‘polêmico’, pois de um lado indica o seu caráter afirmativo, já que o sujeito-autor não rompe completamente com os sentidos cristalizados na sociedade, mas, por outro lado, também é inovador pela crítica ao discurso vigente em direção a novos sentidos.

No livro *A linguagem e seu funcionamento* (Orlandi, 1987), Orlandi faz uma distinção entre os tipos de discurso autoritário, polêmico e lúdico. Essa categorização faz referência à processos parafrásticos e polissemicos que se constituem na relação entre os interlocutores e o objeto do discurso. O discurso autoritário é aquele cuja polissemia quase inexistente. Já o discurso polêmico é aquele em que existe um certo equilíbrio na relação entre a polissemia e a paráfrase, com a reversibilidade se dando sob certas condições. E, por fim, o discurso lúdico é aquele mais inclinado para a polissemia.

O discurso lúdico é aquele em que seu objeto se mantém presente enquanto tal e os interlocutores se expõem a essa presença, resultando disso o que chamaríamos de polissemia aberta (o exagero é o non-sense). O discurso polêmico mantém a presença de seu objeto, sendo que os participantes não se expõem, mas ao contrário procuram dominar o referente, dando-lhe uma direção, indicando perspectivas particularizantes pelas quais se o olha e se o diz, o que resulta na polissemia controlada (o exagero é a injúria). No discurso autoritário, o referente está “ausente”, oculto pelo dizer; não há realmente interlocutores, mas um agente exclusivo, o que resulta na polissemia contida (o exagero é a ordem no sentido em que se diz “isso é uma ordem”, em que o sujeito passa a instrumento de comando). Esse discurso recusa outra forma de ser que não a linguagem. (Orlandi, 1987, p. 15)

Diante disso, a AD nos leva a supor que a maneira como o perfil do *gamer* é “dita” nos discursos sociais condiciona a nossa forma de refletir e nos expressar sobre o tema. Por outro lado, a charge pelo seu caráter polêmico pode contribuir para a ruptura de alguns preconceitos que acompanham o perfil do *gamer*.

Outro aspecto relevante nas ideias de AD e que, como veremos, é manifestado nas charges, diz respeito ao silêncio. Para Orlandi (2007, p. 30), o silêncio é fundamental para pensar a própria noção de discurso: “. . . invertendo a posição que nos é dada pelo senso comum (e sustentada pela ciência) na qual a linguagem aparece como “figura” e o silêncio como “fundo” . . . podemos dizer que o silêncio é que é ‘figura’, já que é fundante”. A pesquisadora identifica duas formas de silêncio:

a) o silêncio fundante; b) a política do silêncio (silenciamento). A primeira nos indica que todo processo de significação traz uma relação necessária ao silêncio; a segunda diz que – como o sentido é sempre produzido de um lugar, a partir de uma posição do sujeito – ao dizer ele estará, necessariamente, não dizendo ‘outros’ sentidos. Isso produz um recorte necessário no sentido. Dizer e silenciar andam juntos. (Orlandi, 2002, p. 53)

A política do silêncio transparece quando, ao dizer algo, outros possíveis sentidos são apagados, pois são indesejáveis em determinada conjuntura:

Se diz ‘x’ para não (deixar) dizer ‘y’, este sendo o sentido a se descartar do dito. É o não dito necessariamente excluído. Por aí se apagam os sentidos que se quer evitar, sentidos que poderiam instalar o trabalho significativo de uma ‘outra’ formação discursiva, uma ‘outra’ região de sentidos. O silêncio trabalha assim os limites das formações discursivas, determinando conseqüentemente os limites do dizer. (Orlandi, 2002, p. 74)

Para Orlandi (2002), existe também um silêncio entre as palavras, “que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é o mais importante nunca se diz” (p. 14). Em outras palavras, em todo texto existe um outro texto excluído, mas que o constitui.

A linguista exemplifica o silenciamento com a exclusão do indígena da identidade cultural brasileira. Orlandi salienta que o indígena não possui voz nos textos sobre a história do Brasil. Seu silenciamento é soterrado pelos relatos dos missionários, dos cientistas, dos políticos.

Mesmo se eles têm boas intenções, como mediadores, eles reduzem os índios a argumentos da retórica colonial. Eles falam do índio para que ele não signifique fora de certos sentidos necessários para a construção de uma identidade brasileira determinada em que o índio não conta. (Orlandi, 2002, p. 58)

Vamos doravante prescrutar algumas charges que têm por tema o perfil dos *gamers* e analisar como se dá a relação entre o parafrástico e o polissêmico ali presentes na formação de sentidos.

Charges sobre Gamers

O termo charge é oriundo do francês *charger* e significa carga, exagero e ataque. As charges retratam situações da atualidade representadas por meio de imagens (ícones), de palavras (símbolos) e geralmente se utilizam da ironia como recurso. O principal objetivo de uma charge é transmitir uma visão crítica e humorada sobre determinado assunto que esteja sob alvo de discussões na sociedade, naquele momento. Como observam as pesquisadoras Pilla e Quadros (2009, p. 227), por trás de uma crítica aparentemente inofensiva e de humor irreverente, a charge “desvela o cotidiano da sociedade, valores, experiências, fraquezas, misérias e grandezas marcadamente humanas. Por isso, as charges são potencialmente decisivas no processo de construção e veiculação de ideologias”.

Toda charge é inspirada por discursos veiculados pela mídia jornalística e outros meios de comunicação. Como observa Flôres (2002, p. 11), a temática abordada é sempre controversa e “é um interessante objeto de estudo por aquilo que mostra e diz de nós mesmos e do mundo em que vivemos, contribuindo, além disso, para moldar o imaginário coletivo”. Para interpretá-la, o leitor, inscrito em uma ideologia, observa as entrelinhas não só o que nela tem de explícito.

As pesquisadoras Recuero e Soares (2013) observaram que, nas charges, as estratégias utilizadas residem também na percepção e no reforço de estigmas:

A graça de uma piada é muitas vezes experimentada diante de características estereotipadas e vistas como negativas dos outros. Assim, uma piada de «português», por exemplo, apenas é engraçada porque fala ao estereótipo associado ao grupo, ao estigma desabonador construído pelo discurso sobre a nacionalidade. (p. 241)

O uso do humor suaviza (camufla) a violência simbólica, afirma Recuero e Soares (2013, p. 251), tornando-a mais aceitável: “o humor, a graça, não apenas auxilia a popularizar o discurso, mas também, a naturalizá-lo, reproduzindo e amplificando o poder simbólico”.

⁶ Para a AD, intertexto é a presença textual de elementos que se referem a outros textos produzidos anteriormente, e que estão lá implícitos.

Escolhemos esse gênero textual, porque nele estão inscritas diversas informações construídas a partir de um processo intertextual⁶, que incita o interlocutor a fazer inferências e a construir analogias interdiscursivas. A charge pode ser considerada uma prática discursiva que alia o linguístico ao histórico-social e, portanto, é passível de ser analisada a partir dos pressupostos da AD.

Na condução do nosso estudo, endossamos a fala de Fiorin (1998, p. 49) ao afirmar que não é problema do analista de discurso pesquisar se o locutor revela sua visão de mundo ao enunciar um discurso, “uma vez que a análise não é investigação policial. Preocupa-se ela não com o enunciador real, mas com o enunciador inscrito no discurso, ou seja, com aquele que no interior do discurso diz eu”. E tampouco, reforça Orlandi (1988), o analista deve atribuir um sentido aos discursos, mas “conhecer os mecanismos pelos quais se põe em jogo um determinado processo de significação” (p. 115).

Começamos por analisar a charge de Alex Soares, que traz uma crítica sobre o suposto malefício do *game*. Ela foi publicada em 19 de março de 2019, seis dias após o massacre de Suzano. As investigações iniciais sobre os assassinatos, por parte da polícia e dos jornais, foram direcionadas a estabelecer o que teria motivado esses jovens a cometer esse ato de violência. Um dos primeiros indícios apontados foi de que os assassinos jogavam *games* de conteúdo violento. Essa descoberta

suscitou inúmeras discussões nas mídias sobre a suposta influência dos *games* de conteúdo violento em massacres coletivos.

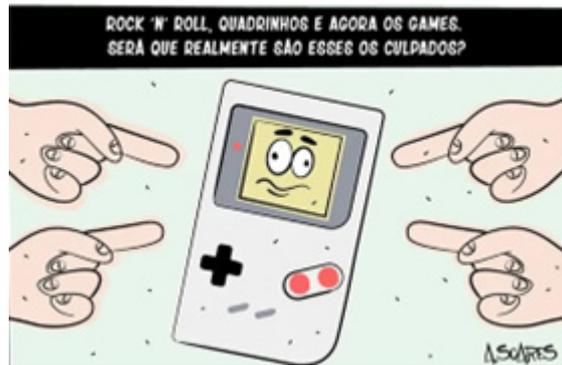


Figura 1: Charge de Alex Soares

Nota. Interweb.

Em uma charge diversas informações podem estar circunscritas por isso devemos recorrer aos processos de construção de inferências e analogias para compreendê-la em sua totalidade e situá-la em seu contexto sócio-histórico para poder ler as entrelinhas.

Destacamos, nessa primeira charge, o caráter polifônico (cruzamento de vozes) do texto, que é detectável gramaticalmente pelo uso da conjunção ‘e’ que remete a outros discursos com os quais dialoga e que reforça o conceito de AD de que um discurso nunca é produto de um único pensamento; ao ser pronunciado, o discurso é sempre mediado por juízos de valor de discursos já ditos. Quando o chargista Alex Soares associa o gênero musical rock, com quadrinhos e *games* e questiona se seriam esses os verdadeiros culpados, ele convida o leitor a refletir sobre quem seriam os verdadeiros responsáveis. E, sobretudo, culpados do quê? O chargista não deixa explícito, porque pressupõe que o leitor seja munido da memória de outros discursos estereotipados sobre os malefícios do rock e dos quadrinhos, vistos no passado como incentivadores de violência. Ao questionar “será que realmente são esses os culpados?” deixa manifestar a sua dúvida sobre a veracidade das acusações representadas na imagem pelos dedos apontados para o console de jogo.

Essa correlação entre *games* e violência real ganhou força no imaginário social, após o massacre de Columbine, nos Estados Unidos, em 1999. Na ocasião, os autores do crime, alunos da escola alvo do tiroteio que eram jogadores contumazes de *games* de conteúdo violento, planejaram o ataque de forma meticulosa utilizando bombas para afastar os bombeiros, tanques de propano convertidos em bombas colocados na lanchonete, 99 dispositivos explosivos, e carros-bomba. Morreram 12 alunos e um professor, além de mais de 20 pessoas feridas. Depois de trocarem tiros com policiais, a dupla cometeu suicídio. Os motivos do ataque nunca foram esclarecidos, mas os diários pessoais dos jovens assassinos revelaram que eles se inspiraram em outro atentado, o de Oklahoma e de outros massacres que ocorreram nos Estados Unidos, na década de 1990. O incidente provocou debates sobre leis de controle de armas, bullying e, principalmente, a violência dos videogames.

É quase um consenso que todo ato de violência gera comoção e indignação na sociedade. Esses sentimentos costumam ser acompanhados da necessidade imediata de se entender as causas. No caso de Suzano, o fato dos assassinos frequentarem *lan house* para praticar videogames de tiro foi determinante para associar o ato de violência aos *games*. Alguns tipos de violência, como ataques terroristas, têm clara motivação política, religiosa, ideológica ou étnica, porém, quando uma pessoa promove um ataque violento sem motivação aparente, a busca por uma explicação lógica se faz mais intrincada. Por mais que se busque ‘objetivar um culpado’, é sempre complexo refletir sobre as reais origens da violência, que variam conforme o contexto socioafetivo, a ambiência, fatores econômicos, entre outros. Isso sem contar os eventuais problemas psíquicos do responsável pelo ato. Enfim, é a maneira como a violência é dita nos discursos sociais condicionam nosso olhar.

Edgar Morin (2003, p. 9) nos lembra que, no século passado, imaginava-se que o cinema estimulava a violência e a delinquência juvenil. Depois, passou-se a fazer a mesma acusação contra a televisão. O autor refuta esse pensamento afirmando que as causas da violência juvenil não estão na mídia, mas na desintegração familiar, no ambiente de alguns bairros em situação de vulnerabilidade, na pobreza, na falta de perspectivas, entre outros motivos: “a mídia não inventou nada disso, embora torne esses fenômenos mais visíveis. A mídia não inventou o crime, que faz parte da história da humanidade”. E ressalta que, mais do que a manipulação, é preciso compreender a relação da mídia com nossos imaginários e que a pesquisa em comunicação, que é multidimensional, exige sempre o exame da interface da comunicação com outras áreas do conhecimento.

Em 2018, a Organização Mundial da Saúde (OMS) passou a considerar o vício em videogame um problema de saúde mental. Só que a questão da violência real segue um viés diferente; a exposição desmedida a jogos violentos, por si só, não é capaz de moldar o caráter do indivíduo a ponto de ele se tornar um assassino. É o que os recentes estudos sobre o tema revelam, como o publicado em 2019 pela Universidade de Oxford que aponta que os jovens que jogam videogame regularmente não são mais propensos à violência do que aqueles que não o fazem⁷.

⁷ www.revistaencontro.com.br

Podemos presumir que os recorrentes discursos da mídia que atrelam violência aos *games* contribuem para essa imagem discriminatória mesmo que infundada.

As próximas duas charges são de autoria de Luiz Fernando Cazo. Na primeira, vemos uma pessoa envolta em uma bandeira do Brasil escrevendo repetidas vezes, na lousa, a frase: “precisamos conversar, orientar e cuidar melhor das nossas crianças”. O título – “obsessão por *games*, abandono dos pais e bullying marcaram a vida de atirador. . .” – reforça o contexto abordado, o massacre de Suzano.

O exercício de escrever inúmeras vezes uma mesma frase, no quadro negro, remete a uma prática antiga na escola que tinha por objetivo punir o aluno e reforçar algum conceito que não tinha sido devidamente assimilado.



Figura 2: Charge de Cazo sobre atirador

Nota. Blogdoaftm.com.br.

Posicionar os *games* de conteúdo violento como ‘culpados’ por atentados é a forma mais simples e imediata de restabelecer uma aparente normalidade social e de silenciar outros discursos que defendem políticas públicas voltadas para o jovem, enfrentamento da desigualdade social, desemprego, valores morais, educação, entre outros. Atribuir culpa ao videogame, mesmo que parcialmente, pode ocultar discursos sobre as causas multifatoriais que envolvem crimes violentos. Uma tentativa dessa culpabilização do *gamer* veio, em 2019, por meio do deputado Júnior Bozella, que propôs um projeto de lei que criminaliza a distribuição de jogos considerados

violentos (PL 1577/2019). Segundo essa lógica, ao proibir a difusão de *games* de conteúdo violento, o governo estaria solucionando o problema.

A paráfrase, referenciando a AD, é a matriz do sentido que se perpetua pela repetição. É ela que se faz presente quando se reacendem os famigerados debates com especialistas e autoridades sobre os possíveis malefícios dos jogos eletrônicos. Esses discursos parafrásticos se fixam na mente dos interlocutores que, sem perceber, repercutem esses mesmos estereótipos, mesmo que não tenham sintonia com os fatos. Prova disso é que no decorrer das investigações sobre o massacre de Suzano (Siqueira & Guimarães, 2019) se descobriu que as razões dos jovens assassinos podem não ter nenhuma relação com o fato de serem *gamers*, mas sim com uma organização criminosa que atua na *Deep Web*.

A outra charge de Cazo mostra as supostas consequências nefastas do videogame para a saúde física do jogador. O resultado do exame do colesterol não foi bom pois, aparentemente, a criança não pratica atividades físicas, já que despence todo o seu tempo estudando (é um ótimo aluno) ou jogando: duas atividades sedentárias. Mas o que tem de expressivo nessa charge não é o malefício do sedentarismo provocado pelo estudo, justificado pelo bom desempenho escolar, mas as consequências do uso contínuo do videogame que teria “reprovado” o menino no exame do colesterol.



Figura 3: Charge de Cazo sobre obesidade infantil

Nota. ResearchGate.

Aqui é apresentada outra discriminação em relação aos *games*; isto é, que os jogos não trariam benefício algum para o desenvolvimento cognitivo da criança, ao contrário da educação formal. Essa concepção de que jogar é uma atividade que desperdiça tempo, contrasta com estudos que evidenciam o contrário. O jogo, conforme defendido na obra *Comunicação ubíqua* (Santaella, 2013), envolve algumas categorias lúdicas como a ordem, a tensão, o movimento e o entusiasmo. Para a autora, o lúdico é o lugar cujas forças da razão e da sensibilidade se fazem presentes e, por ser um componente fundamental em um jogo, é o maior responsável pelo potencial de desenvolvimento de habilidades socioafetivas e cognitivas dos usuários.

Mas os discursos preconceituosos sobre os *games* e sobre os jogadores são tão enraizados na sociedade que influenciam até mesmo a imagem que o *gamer* tem de si. Corroborar essa ideia um estudo de Silva (2017) que teve como objeto as interações de *gamers* por meio de comentários na internet, com a finalidade de identificar e analisar as discussões ali presentes. Uma das constatações derivadas dessas observações foi que o estereótipo vinculado ao *gamer* é, por vezes, um discurso replicado por eles próprios. Um exemplo é o entendimento que eles têm de que a maioria das pessoas que ‘vive neste mundo de jogos eletrônicos’ é antissocial. Entretanto, pondera o pesquisador, o que eles parecem manifestar não é o desejo de se isolar, mas de encontrar pessoas que têm interesses em comum para a troca de experiências ou apenas para bater um papo descompromissado. Além dos ambientes virtuais, a *lan house* é um desses locais de socialização, assim como as arenas dos campeonatos (presenciais ou

virtuais), bem como a própria casa: “os sujeitos podem encontrar neste ambiente um lugar no qual possam superar as taxações e estereótipos que lhe são impostos, buscando sociabilidade entre os próprios pares” (Silva, 2017, p. 88).

A quarta charge é de autoria de Malika Dahil Aguiar, uma quadrinista e chargista marroquina que mora no Brasil desde 2015. A imagem do *gamer* que ela desenha reforça outro clichê que o retrata como alguém viciado e completamente desconectado de uma realidade que ele negligencia.



Figura 4: Charge de Malika

Nota. <https://meuartigo.brasilecola.uol.com.br>.

Nessa charge nos deparamos com um novo desafio: ausência do texto verbal de apoio. Souza (2001) nos ensina que a busca pelo entendimento de como a imagem se constitui em discurso, ou seja, como ela é utilizada para sustentar discursos produzidos com textos verbais pode se dar por um processo que ela chamou de ‘policromia’, entendido como “lugar que permite, ao interpretar a imagem, projetar outras imagens, cuja materialidade não é da ordem da visibilidade, mas da ordem do simbólico e do ideológico. Da ordem do discurso” (Souza, 2001, p. 72).

A heterogeneidade do texto, no caso de uma imagem, deixa suas marcas em elementos textuais como o implícito, o silêncio e a ironia. O trabalho de interpretação do analista de um objeto não verbal consiste, em vista disso, na busca de ‘outras imagens’, pressupondo o caráter de incompletude inerente à linguagem. Isso remete à noção de intertextualidade. E temos também os apagamentos, os silenciamentos discursivos. Esse processo analítico demanda observar a imagem do ponto de vista ideológico: “a interpretação da forma material da imagem pode se dar a partir da ausência (silenciamento) de elementos próprios da imagem, dando lugar aos apagamentos de natureza ideológica” (Souza, 2001, p. 74).

Seguindo esses direcionamentos, a charge de Malika não deixa dúvidas de que se trata de uma criança jogando *game* há muito tempo, já que há teias de aranha e o redor da casa está sujo e desarrumado. No entanto, chama a atenção a ausência de familiares adultos que presumivelmente impediriam esse ambiente insalubre. De fato, nas recorrentes matérias jornalísticas com especialistas (psicólogos, pedagogos) sobre quais medidas os pais podem tomar para proteger as crianças dos supostos efeitos nocivos dos *games*, a solução envolve uma maior presença mais frequente dos adultos na rotina da criança. Assim como na primeira charge, aqui encontramos um discurso velado que questiona se os *games* são os verdadeiros culpados. A visão que a sociedade tem sobre o *gamer* é baseada, sobretudo, no fato de que eles despendem muito tempo jogando e, portanto, seriam sujeitos predispostos ao risco do vício.

A charge de Arionauro se constitui como outro exemplo desse discurso que reforça a questão do vício no jogo e as consequências para a sociabilidade do indivíduo. Os familiares aqui estão presentes na imagem e aparentemente demonstram preocupação e afeto pelo filho – “estamos com saudades” – mas a charge também sugere uma barreira entre os dois mundos (representada pela parede) e uma dificuldade de convivência e diálogo entre pais e filhos.



Figura 5: Charge de Arionauero

Nota. SME Goiânia.

O livro *Games viciam: fato ou ficção* (Fortim et al., 2019) aponta para o fato dos jogos não serem intrinsecamente bons ou ruins, mas que o importante é compreender como e por que as pessoas jogam.

As autoras pontuam que os *games on-line multiplayer* implicam em um risco maior de vício, isto porque há sempre parceiros novos para jogar e é preciso jogar muito para permanecer bem colocado nos *rankings*.

Ao mesmo tempo em que se tem um ambiente relativamente mais seguro para se relacionar com os pares, demonstrar habilidades e capacidades, ser reconhecido e valorizado pelos amigos, também se tem mais responsabilidade para com os companheiros. Devido à necessidade de aperfeiçoamento para permanecer no mesmo nível que os outros jogadores, fica muito mais difícil parar de jogar para dedicar-se a outras atividades (estudar, dormir, jantar com a família) a fim de não deixar os outros “na mão” (Fortim et al., 2019).

Porém, a “forma sensacionalista” como a mídia costuma abordar o tema também contribui, nas palavras das pesquisadoras, para que pessoas que não conhecem esse universo se preocupem com os possíveis perigos que as circundam.

Outro discurso recorrente a todas as gerações é a comparação entre o que crianças e adolescentes fazem hoje e o que as de outras gerações fizeram, sendo que a tecnologia, frequentemente, é apontada como tendo impacto ruim ou negativo: “cada uma delas [as gerações] pensa que usou a mídia de forma correta e que as novas gerações não sabem usá-las, e que estão completamente fora do controle” (Fortim et al., 2019).

Os jogos propiciam diversão, aliviam o estresse e reúnem amigos. Eles só se tornam um problema, segundo as estudiosas, quando não se consegue conciliar o jogo com as demais atividades do dia a dia. Mas, consoante pontuam as pesquisadoras, são raros os casos de dependência.

Jogar definitivamente não é apenas sobre apenas matar dragões, atirar em terroristas e alcançar piratas, mas sim sobre satisfazer necessidades psicológicas profundas, necessidades estas que podem influenciar (diretamente ou não) o modo de jogar de cada pessoa. Para além das questões psiquiátricas e de comportamentos de dependência, cabe esclarecer qual o significado do jogo para cada jogador. (Fortim et al., 2019)

Entendemos que a esfera dos *games*, apesar de bilionária e de envolver um grande contingente de jogadores, apresenta uma minoria no que se refere à apropriação do discurso social, ou seja, fala-se muito sobre *games* e *gamers*, mas quem fala não é, na maioria das vezes, o jogador. Isto também aparece nas entrelinhas das charges que, pelo seu caráter polêmico, tem o potencial para levar o leitor a uma reflexão mais crítica sobre esse universo e os estigmas que o acompanham.

Considerações Finais

Neste artigo, fizemos algumas aproximações entre a concepção crítica que as charges oferecem da figura do gamer e os sentidos discriminatórios que moldam

o imaginário coletivo. Para as análises, utilizamos ideias concernentes ao método investigativo da AD, cujo propósito é compreender como um objeto simbólico produz sentidos.

A paráfrase, como vimos, está presente nas charges sobre *gamers*, porém com um viés satírico e polêmico. Disso decorre a sua aptidão para a geração de novos sentidos.

A heterogeneidade desse gênero jornalístico deixa suas marcas em elementos textuais como o implícito, o silêncio e o humor. O trabalho de interpretação do analista de discurso, em vista do caráter de incompletude inerente à linguagem, nos conduz também na busca do não-dito. Isso remete à noção de intertextualidade, dos apagamentos e dos silenciamentos discursivos de natureza ideológica. Como observamos, muito se fala sobre o *gamer* nas mídias, mas não pela voz do próprio jogador. Além disso, ao atribuir culpa ao videogame, são ocultadas causas mais complexas e multifatoriais.

As charges analisadas têm potencial para conduzir o olhar do interlocutor para aspectos críticos, encobertos pelo discurso hegemônico. Isto vai depender do repertório de cada leitor, que constrói sentidos conforme seus conhecimentos e suas crenças.

Lembremos que a charge é um gênero textual que, em AD, enquadra-se no tipo 'polêmico' em que há um equilíbrio tenso entre paráfrase e polissemia. A AD nos ensina que a incompletude é condição da linguagem e, portanto, os discursos são passíveis de serem resignificados. Por conta disso, a charge pode contribuir para a ruptura de alguns preconceitos que acompanham o perfil do *gamer* e a sua autoimagem.

Referências

Fiorin, J. L. (1998). *Linguagem e ideologia*. Ática.

Flôres, O. (2002). *A leitura da charge*. Editora da Ulbra.

Fortim, I., Santaella, L., & Spritzer, D. T. (2019). *Games viciam: Fato ou ficção?* Estação das Letras e Cores.

Morin, E. (2003). A comunicação pelo meio (teoria complexa da comunicação). *Revista FAMECOS*, 10(20), 7-12. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2003.20.3197>

Orlandi, E. P. (1987). *A Linguagem e seu funcionamento: As formas do discurso*. Pontes.

Orlandi, E. P. (1988). *Discurso e leitura*. Cortez; Editora da Unicamp.

Orlandi, E. P. (2001). *Discurso e texto: Formação e circulação de sentidos*. Cortez; Editora da Unicamp.

Orlandi, E. P. (2002). *As formas do silêncio: No movimento dos sentidos*. Editora da Unicamp.

Orlandi, E. P. (2007). *Análise de Discurso: Princípios e procedimentos*. Pontes.

Pêcheux, M. (1995). *Semântica e discurso: Uma crítica à afirmação do óbvio*. Editora da Unicamp.

Pilla, A., & Quadros, C. B. (2009). Charge: Uma leitura orientada pela análise do discurso de linha francesa. *Revista de Letras, Artes e Comunicação*, 3(3), 226-239.

Projeto de lei 1577/2019, de 19 de março de 2019. (2019, 19 de março). Criminaliza o desenvolvimento, a importação, a venda, a cessão, o empréstimo, a disponibilização ou o aluguel de aplicativos ou jogos eletrônicos com conteúdo que incite a violência e dá outras providências. Assembleia Legislativa de São Paulo. <https://bit.ly/3eA6WUT>

Recuero, R., & Soares, P. (2013). Violência simbólica e redes sociais no Facebook: O caso da fanpage “Diva Depressão”. *Revista Galaxia*, 13(26), 239-254.

Santaella, L. (2013). *Comunicação ubíqua*. Paulus.

Silva, R. L. P. (2017). *O jogo Counter Strike: Interações entre entusiastas por meio de comentários em websites* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional da UFMG. <https://bit.ly/3VpNACl>

Siqueira, F., Guimarães, C. (2019, 13 de março). *Em fórum extremista, atiradores pediram ‘dicas’ para atacar escola*. R7. <https://bit.ly/3S4a9JT>

Souza, T. C. C. (2001) A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. *Revista Rua*, 7(1), 65-94. <https://doi.org/10.20396/rua.v7i1.8640721>

A Monstruosidade Xenófoba de Lovecraft: racismo e radicalismo nas criações literárias de um conservador

Yuri Garcia

Professor credenciado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCom-UERJ). Estagiário de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCom-UAM) no projeto “Mapeamento de conteúdos audiovisuais fraudulentos em plataformas digitais e o papel da alfabetização midiática no enfrentamento à desinformação” com bolsa Capes (PDPG). Coordenador do grupo de pesquisa “POPMID: Reflexões sobre Gêneros² e Tendências em Produções Midiáticas”. Doutor e Mestre em Comunicação Social, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: yurigpk@hotmail.com

Resumo: Este artigo procura apresentar uma leitura sobre os aspectos xenófobo, radical, conservador e elitista do escritor de contos de horror Howard Phillips Lovecraft. Seu universo literário, seu panteão teratológico, sua mitologia cósmica e sua perspectiva filosófica pessimista apresentam uma profunda aderência em nossa cultura contemporânea, porém representam elementos em sua fundação que dialogam com as crenças pessoais do escritor – sobretudo seu posicionamento extremamente problemático acerca de determinados temas. Por meio de referenciais teóricos que promovam uma maior contextualização do pensamento de Lovecraft, tentaremos aprofundar o debate quanto às suas criações e sua *persona*, e relacionar as convicções pessoais do autor com seu universo criativo – e sua penetração em nosso imaginário cultural.

Palavras-chave: Lovecraft, xenofobia, horror, racismo, conservadorismo.

La monstruosidad xenófoba de Lovecraft: racismo y radicalismo en las creaciones literarias de un conservador

Resumen: Este artículo busca analizar los aspectos xenófobo, radical, conservador y elitista en el escritor de cuentos de terror Howard Phillips Lovecraft. Su universo literario, su panteón teratológico, su mitología cósmica y su perspectiva filosófica pesimista tienen una profunda adherencia en nuestra cultura contemporánea, pero presentan elementos en su fundamento que dialogan con las creencias personales del escritor –en especial su posición sumamente problemática sobre ciertos temas. A partir de teóricos que promueven una mayor contextualización del pensamiento de Lovecraft, se intentará profundizar en el debate sobre sus creaciones y su persona, y relacionar las convicciones personales del autor con su universo creativo y su inserción en nuestro imaginario cultural.

Palabras-clave: Lovecraft, xenofobia, horror, racismo, conservatismo.

The Xenophobic Monstrosity of Lovecraft: racism and radicalism in the literary creations of a conservative

Abstract: This article seeks to present a reading of the xenophobic, radical, conservative, and elitist aspects of the horror story writer, Howard Phillips Lovecraft. His literary universe, his teratological pantheon, his cosmic mythology, and his pessimistic philosophical perspective show a deep adherence to our contemporary culture, but they represent elements in their foundation that dialogue with the writer’s personal beliefs – especially his extremely problematic position on certain themes. With theoretical references that promote a greater contextualization of Lovecraft’s thought, we will try to deepen the debate regarding his creations and his persona and relate the author’s personal convictions with his creative universe – and their penetration into our cultural imagination.

Keywords: Lovecraft, xenophobia, horror, racism, conservatism.

Em 2020, a HBO estreou a esperada série *Lovecraft Country*, criada por Misha Green e produzida por Jordan Peele e J. J. Abrams. Sucesso de crítica e bilheteria, trazia um debate sobre racismo nos Estados Unidos evocando elementos da mitologia criada pelo escritor H. P. Lovecraft. Para parte do público, essa produção parecia apenas uma história de horror que trazia o debate racial tecendo questões que colocam em xeque o verdadeiro lado monstruoso do humano como, possivelmente, mais aterrorizante do que as criações metafísicas que o gênero costuma apresentar. Para outros (sobretudo quem conhecia melhor alguns detalhes da vida de Lovecraft), se tornava uma produção peculiar – visto que o escritor tecia grandes críticas a qualquer raça que não fosse a sua, de origem europeia.

Nesse sentido, a série evoca uma questão que parece ganhar maior visibilidade com o passar do tempo: o pensamento radical, xenófobo e conservador de H. P. Lovecraft. Nascido em 1890, na cidade de Providence, nos Estados Unidos, o escritor vinha de uma família que podia ser traçada aos primeiros colonizadores ingleses que vieram para o país. Com a morte precoce do pai, foi criado, sobretudo por sua mãe, tias e avô. Morreu em 1937, decorrente de uma internação por causa de um câncer e má nutrição – visto que passou seus últimos anos de vida em uma situação beirando a miséria.

Em vida, não chegou a se tornar um artista de grande repercussão e sempre foi marcado por uma enorme dificuldade para conseguir um emprego ou se sustentar por meio de sua escrita, tendo sido apenas um autor de contos e ensaios publicados em revistas amadoras (*Weird Tales*, *Amazing Stories* etc.). Uma de suas maiores frustrações foi não ter conseguido publicar um livro de sua autoria enquanto vivo. Mesmo assim, tinha fiéis seguidores do seu trabalho, que contribuíram para fazer algumas de suas últimas obras chegarem às prensas.

Lovecraft não é reconhecido por uma história em particular, mas pelo criativo e complexo desenvolvimento de uma mitologia que podemos encontrar permeando a maioria de suas narrações. O princípio central de sua escrita é sua perspectiva filosófica, pessimista e cósmica. Grande admirador de astronomia, o autor percebe a grandeza do universo e seu desconhecido como ponto central, colocando o ser-humano tal qual uma pequena poeira cósmica em um espaço de proporções infinitas.

Suas criações, no entanto, são mais obscuras, nos apresentando seres indescritíveis e criando universos que ultrapassam os limites da racionalidade. Seu mundo imaginário representa o ser humano como criatura abandonada em um cosmos indiferente à sua existência, dando forma a uma peculiar mitologia não (ou mesmo anti) antropocêntrica. Todavia, a *persona* do autor é refletida em suas criações literárias, deixando alguns traços de seus posicionamentos mais evidentes após um olhar mais analítico e cuidadoso.

Este artigo procura investigar o aspecto xenófobo, radical, conservador e elitista de H. P. Lovecraft, por meio de análises de sua criação mitológica – que identificaremos como pessimismo cósmico – e de sua biografia. Assim, o objetivo será tentar aprofundar o debate quanto aos problemas em suas criações e em sua *persona*, e relacionar as convicções pessoais do autor com seu universo criativo literário – e sua penetração em nosso imaginário cultural.

O Radicalismo Xenófobo de Lovecraft

Abdul Alhazred é um personagem fictício que Lovecraft, supostamente, criou em sua infância. Um certo conteúdo racista em sua descrição não é mera coincidência. Descrito como o “árabe louco”, é o escritor do *Necronomicon*, um grimório que tem segredos assustadores. Inicialmente, pode parecer que as utilizações dos adjetivos “árabe” e “louco” estão apenas a serviço de uma descrição de alguém que descobriu verdades sobre o universo e foi levado à eterna loucura. Todavia, exista uma complexidade um pouco maior por trás dessa escolha.

O árabe louco também é o indicativo de uma perspectiva de Lovecraft acerca das diferentes etnias, nesse caso, os árabes. A ideia não é apontar que todo árabe é louco ou que Abdul Alhazred é louco porque é árabe. De forma mais sutil, o escritor aponta que os povos não europeus estão atrelados às práticas arcanas e condenáveis.

A utilização do adjetivo “louco” é apenas uma forma de realçar uma característica de um personagem árabe. Seria mera coincidência todos os narradores de seus contos (todos homens brancos americanos e/ou europeus) não serem *adjetificados* de loucos em suas descrições, mesmo sendo levados a uma inevitável loucura no final das histórias?

A vida de Lovecraft é cercada de pensamentos conservadores e xenófobos. Nesse quesito, seu racismo tem sido uma questão de grande destaque, sendo encontrado das mais diversas formas em suas criações. A xenofobia, conservadorismo e elitismo lovecraftianos acabam se tornando um segredo obscuro que é mais bem percebido por quem adentra sua vida e seus contos de forma mais dedicada. A cultura contemporânea, de forma geral, percebe um artista inovador e responsável pelo desenvolvimento de uma perspectiva filosófica pessimista a anti-humanista e um rico panteão teratológico, mitológico e cósmico.

Muitas pesquisas e bibliografias sobre o autor não apontam esse aspecto, ou, apontam e o justificam, quase aceitando suas opiniões como um “pequeno equívoco” – sem o responsabilizar devidamente pela disseminação de uma obra que deve ser lida com mais atenção e cuidado. Não estamos a condenar os trabalhos que não abordam a xenofobia, o conservadorismo e o elitismo de Lovecraft. Apenas indicamos uma grande necessidade de ampliar esse debate trazendo mais esse assunto ao campo acadêmico.

Enquanto alguns tecem duras (e merecidas críticas) ao escritor, outros se posicionam em sua defesa. Seria tudo muito simples se Lovecraft fosse defendido apenas por homens brancos, heterossexuais, cis etc. No entanto, é defendido por pessoas que compõem grupos que seriam justamente o alvo de todo preconceito lovecraftiano. Por outro lado, também não é atacado apenas por pessoas que fazem parte de uma representação de minorias de poder – o que indica uma complexa variedade de posicionamentos em relação ao assunto.

A própria literatura do escritor é repleta de traços xenófobos. Seus ensaios, diários e cartas permitem uma fácil análise de sua pessoa, com seus pensamentos e opiniões diversas. O problema, no entanto, reside na relevância de Lovecraft como figura literária. A grande questão é que, além de ser um nome de importância artística, seu xenofobismo é refletido em suas criações. Sua mitologia herda essas noções, seu pessimismo cósmico metaforiza sua aversão à diferença e à mistura racial, assim como de uma ameaça à hegemonia supremacista branca que tanto defendia.

Essa mitologia e seu pessimismo cósmico, mesmo cercados dessas marcas tão fortes, são reaproveitados na cultura contemporânea retirando esse viés xenófobo. Além disso, são apropriados das mais variadas formas, pelas mais variadas pessoas. Gênero, cor, opção sexual, credo, nada impede um gosto, uma atração às criações lovecraftianas – como na citada série *Lovecraft Country* (2020), de Misha Green. O universo de Lovecraft é visto em suas reelaborações sem esse xenofobismo, embora sua estrutura narrativa fosse marcada por essa crença. Suas opiniões políticas, culturais e sociais de um absurdo radicalismo e xenofobismo serviam como alicerces de sua obra.

O encontro com Howard Philips Lovecraft é um assunto bastante dialético. No início, a pessoa fica fascinada com os mundos intrigantes, estranhos e fantásticos que ele transmitiu, a que o leitor moderno é frequentemente apresentado através da mídia cultural *pop*. Sua criação mais famosa, Cthulhu, é uma figura proeminente entre todos aqueles vilões desumanos, aqueles monstros que a literatura e o cinema produziram, desde o Polyphemus até o Alien de Giger. Mas o próprio criador não compartilha a fama de sua criação. Não, é como se sua pessoa estivesse cercada por uma misteriosa névoa de incerteza, e o assunto HPL é tocado pelo leitor normal, principalmente em algum tipo de abordagem *hit-and-run*, fornecendo apenas algumas impressões superficiais. Não é de admirar, já que nesta segunda fase do encontro, as profundezas abismais do caráter de Lovecraft aparecem, expondo seu reacionarismo político, ódio racial e atitude (aparentemente) não mundana. O leitor moderno é apanhado e envergonhado de sua inclinação para o mundo poético e intelectual de tal pessoa. (Münchow, 2017, p. 39, tradução nossa)

Assim, a recepção da obra de Lovecraft tem seu fator paradoxal. É importante destacar que não é um autor adorado apenas por sua supremacia branca, mas conta

com uma vasta gama de admiradores mulheres, homossexuais, negros, judeus, latinos, indianos e de diversos outros grupos considerados minoritários e dos quais Lovecraft era um grande crítico. “O medo do suicídio racial nunca esteve longe da superfície das concepções de Lovecraft. Ele era um racista declarado por quase toda a sua vida, não apenas suspeitando dos não Yankees, mas temendo todos eles.” (Buhle, 1976, p. 125, tradução nossa)

Esse aspecto de Lovecraft sempre existiu e essa discussão não é recente. O ápice da repercussão a esse seu lado talvez tenha sido em 2010, quando escritores criaram uma petição para retirar seu busto do prêmio do *World Fantasy Award*. Receber um prêmio literário com o rosto de um célebre racista não agradava aos ganhadores, principalmente os que faziam parte dos grupos minoritários em questão¹. Apesar disso, houve, também, um abaixo-assinado *on-line* tentando manter a estatueta do escritor². As defesas do autor eram, sobretudo, por parte de seus fãs mais acirrados – nesse sentido, até seu mais famoso biógrafo S. T. Joshi se posicionou contra a substituição do prêmio.

Em um pequeno texto sobre o assunto na revista *The Atlantic*, a jornalista Lenika Cruz mostra alguns dos argumentos de Joshi e os contrapõe com a importância de algumas mudanças no cenário cultural a serem feitas, mesmo que pequenas. Ao final, também indica que não se trata de uma tentativa de apagamento de Lovecraft e suas criações – sobretudo porque sua mitologia (sem o caráter xenofóbico) prevalece por intermédio da obra de outra série de artistas³.

¹ Para uma boa explicação sobre a cronologia de eventos em torno do debate sobre o assunto, conferir os artigos: <https://www.theverge.com/2017/4/15/15308118/world-fantasy-award-h-p-lovecraft-toxic-legacy> e <https://www.theguardian.com/books/2015/nov/09/world-fantasy-award-drops-hp-lovecraft-as-prize-image>.

² Em seu *blog*, o escritor Jim C. Hines levanta a questão do embate sobre os posicionamentos divergentes – apesar de, ao final, concordar com a substituição do prêmio. Conferir: <https://www.jimchines.com/2014/10/lovecraft-apologists-and-the-world-fantasy-award/>.

³ Conferir: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/11/hp-lovecraft-world-fantasy-awards/415485/>



Figura 1: World Fantasy Award 2005

Nota. <http://johnpicacio.com/onthefront/2015/11/17/the-new-world-fantasy-award-whats-next/>.

A grande parte dessa repercussão se deu na internet, em sites de revistas e *blogs* – ganhando, eventualmente, petições sobre a mudança ou permanência da estatueta. Após alguns anos de discussão e muita polêmica, foi anunciado em 2016, na premiação de 2015, que o troféu seria trocado. No ano seguinte, durante a premiação relativa à 2016, um novo troféu, com uma árvore em frente a uma lua cheia foi apresentado, substituindo o busto de Lovecraft.



Figura 2: World Fantasy Award 2016

Nota. https://en.wikipedia.org/wiki/World_Fantasy_Award.

Em 2017, um artigo online de Wes House na *Literary Hub* intitulado “We Can’t Ignore H. P. Lovecraft’s White Supremacy: lovecraftian narratives of race persist in contemporary politics” ficou famoso por se posicionar, praticamente, como um manifesto contra o autor.

Enquanto as histórias modernas de genocídio branco, superpredadores e a suposta raça mestra encontrarem um solo fértil em solo americano, a relevância contemporânea de Lovecraft se estenderá além do que alguns fãs gostam de admitir. Suas narrativas de intolerância e raça não podem ser lavadas, colhidas ou varridas para debaixo do tapete em favor de suas técnicas e realizações literárias mais conhecidas – especialmente quando insurgentes de direita obcecados com orgulho afirmam-no como um verdadeiro elaborador de horrores reacionários. Suas histórias e política ainda estão respirando, mesmo as mais contaminadas e podres entre elas. (House, 2017, tradução nossa)

Lovecraft chegou a escrever poemas e manifestos demonstrando um extremo radicalismo com pesados tons racistas, já deixando clara sua opinião a esse respeito em seus escritos desde os quatorze anos. Em alguma instância, o autor foi um produto de seu meio. Sua forma de pensar vai se modificando ao longo do tempo e podemos ver sua trajetória de vida como responsáveis por várias dessas mudanças. Sua criação e vivência foram moldando sua forma de pensar e escrever.

A política durante o relativamente tranquilo governo republicano dos anos 1920 tornou-se para Lovecraft menos uma questão de crise imediata do que uma oportunidade para a especulação teórica. Foi durante essa época que ele desenvolveu suas noções de aristocracia e “civilização”, ideias que passariam por profundas modificações com o despontar da Depressão, retendo, porém, suas ideias gerais e levando à elaborada evolução do seu “socialismo fascista”. (Joshi, 2014, p. 136)

Apesar de suas opiniões equivocadas, foi melhorando sua forma de ver o mundo com o tempo (infelizmente em passos lentos e não sem deixar suas marcas em seus contos). “No final de sua vida, as realidades do nazismo e as discussões científicas sobre raça o chocaram de seus mitos racistas; como Pound, ele percebeu tarde demais que seus equívocos o tornaram um tolo.” (Buhle, 1976, p. 126, tradução nossa)

A convivência com diversidade foi extremamente importante nesse processo. Um antisemita que acabou casando-se com uma judia, um homofóbico que tinha grandes amigos homossexuais (embora não seja claro se Lovecraft sabia da sexualidade de seus amigos). A convivência foi a ferramenta para um amadurecimento tardio do escritor nessas questões. Assim foi a relação de aprender a lidar com o diferente em sua vida. Ou, como o próprio autor destacava com ajuda de metáforas em seus contos, o desconhecido. “De maneira mais geral, a crescente heterogeneidade racial e social de sua sociedade era para Lovecraft o maior símbolo da *mudança* – mudança que acontecia rápido demais para que ele a aceitasse.” (Joshi, 2014, p. 410)

Lovecraft, foi, sem dúvida, um autor muito problemático. Sua dificuldade em lidar com tudo que não era familiar a sua vida pacata era visto como uma certa ameaça ou perigo. Sua criação parece ter sido um fator importante para sua xenofobia.

Apesar das dúvidas que existem sobre a *causa mortis* do pai, a corrente é que Sarah e ele morreram loucos. Foi nesse ambiente, rondado pela loucura, na casa dos avós paternos, superprotegido pelas tias e pela mãe – neurótica e possessiva – que ele cresceu, cercado de velhos móveis empoeirados, alheio às demais crianças. A mãe nunca o deixou esquecer-se de que era de estirpe britânica, estranho ao “terrível país” no qual viviam. Essa educação vai fazer dele um *outsider* no sentido amplo da palavra. (Zacharias, 1996, p. 19)

Educado por uma mãe que se afogava com o tempo em um mar de loucura. Isolado e superprotegido, com a crença em uma supremacia de sua ancestralidade. Assim, o pequeno Lovecraft já cresce em um meio à hostilidade, sobretudo em relação à diferença, e com um sentimento de superioridade de sua linhagem de origem europeia. Suas opiniões acabam não sendo apenas suas, mas são refletidas em grande parte de sua obra.

Judeus, negros, poloneses, sírios, quanto mais afastados do velho povo da Nova Inglaterra melhor – em muitas de suas histórias, esses eram os meios pelos quais os Antigos Deuses horríveis e maravilhosos retornariam e dariam à civilização existente a destruição que haviam herdado (“Haunter in the Dark”). (Buhle, 1976, p. 126, tradução nossa)

A opinião de Lovecraft demonstra um evidente xenofobismo. Um purismo anglo-europeu seria seu padrão de excelência. O próprio escritor seria uma forma impura nesse caso. Apesar de sua linhagem anglicana, havia nascido nos Estados Unidos. Era um fruto de um continente tribal colonizado por aqueles que ele julgava superiores. Qualquer pessoa que saísse desse padrão anglo-europeu lovecraftiano era uma espécie inferior. Acreditava em um purismo racial que acabou por fazê-lo se sentir atraído por ideologias mais extremas.

Apoiou a ascensão de Mussolini ao poder na Itália e se encontrava atraído por boa parte da ideologia fascista. S. T. Joshi (2014) indica uma falta de compreensão política de Lovecraft, evitando uma relativização de suas posturas, mas procurando apontar para a ingenuidade atrelada a uma criação conservadora e aristocrática – mais baseada na sua crença de pureza e forte sentimento de anglicanismo do que pelo viés financeiro.

Ninguém deveria se surpreender com o fato de Lovecraft ter apoiado a ascensão de Mussolini ao poder na Itália (no fim de outubro de 1922) e de sentir-se atraído pela ideologia fascista – ou, de qualquer forma, pelo que ele pensava que ela era. Duvido que Lovecraft tivesse qualquer real entendimento das forças políticas internas que levaram à ascensão de Mussolini. (Joshi, 2014, p. 214)

O que torna a opinião de Joshi importante não é apenas o seu rico trabalho biográfico sobre o autor, mas o fato de ser um grande admirador de Lovecraft e um acadêmico respeitado opinando acerca de um tema que o afeta diretamente. Sunand Tryambak Joshi, embora tenha crescido em Illinois e Indiana, nos Estados Unidos, nasceu em Pune, na Índia, em 1958, e sua família se mudou para os Estados Unidos somente em 1963. O racismo de Lovecraft não abrangia apenas pessoas negras. Os indianos, árabes e diversas outras etnias eram vítimas constante de seus comentários racistas.

Joshi se encontra em uma posição curiosa. Enquanto acadêmico, é um renomado estudioso de Lovecraft, um grande especialista na vida do escritor e seu maior biógrafo na atualidade. Enquanto pessoa, faz parte de um grupo que era alvo das críticas lovecraftianas com frequência. Além de não ser estadunidense ou europeu, não é de ascendência europeia nem branco. Embora fosse de se esperar uma crítica mais severa, o pesquisador parece ir por um caminho mais brando. É necessário destacar que foi um dos primeiros a sair em defesa de Lovecraft quando se instaurou a polêmica sobre a entrega de prêmios do *World Fantasy Award* afirmando que havia sido “o pior tipo de correção política”⁴. Joshi se posiciona como um apaixonado por seu ídolo em alguns momentos e, embora procure uma posição mais imparcial quanto ao assunto, parece cair sempre em uma forma de absolvição do conteúdo da obra, tentando destacá-la dos óbvios problemas de seu criador.

A única área do pensamento de Lovecraft que tem – e com justiça – suscitado as mais fortes reações de revolta entre os comentaristas é sua postura em relação à raça. Meu ponto nessa discussão, entretanto, é que tanto Lovecraft tem sido criticado pelas razões erradas quanto, muito embora ele claramente defendia ideias reacionárias, intolerantes, entre outras, e simplesmente erradas cientificamente, seu racismo é pelo menos em termos lógicos separável do resto de seu pensamento filosófico e mesmo político. (Joshi, 2014, p. 405)

Joshi não se posiciona em defesa de Lovecraft como alguém que não perpetuava ideias e práticas abomináveis, no entanto, encontra uma grande paixão na obra do autor e examina cuidadosamente seu posicionamento político, apontando-o com uma certa ignorância de compreensão do que defendia e procurando separar as boas ideias da mitologia lovecraftiana da influência racista.

⁴ “the worst sort of political correctness.”
Para mais detalhes ver: <https://www.theguardian.com/books/2015/nov/11/hp-lovecraft-biographer-rages-against-ditching-of-author-as-fantasy-prize-emblem>

Não tenho qualquer vontade de varrer o racismo de Lovecraft para debaixo do tapete, mas não acho que as muitas e importantes ideias que ele defende como pensador devem ser deixadas de lado devido a sua perspectiva equivocada da ideia de raça. (Joshi, 2014, p. 407)

No entanto, ao procurar separar a obra do autor, Joshi parece se esquecer do conteúdo racista das criações lovecraftianas e de sua influência no desenvolvimento de sua perspectiva filosófica. Além de, no caso da premiação do *World Fantasy Award*, ser uma imagem do próprio escritor e não de sua obra. Assim, acaba defendendo a entrega de um prêmio com o busto de uma pessoa abertamente racista sendo entregue em um evento mundial.

Wouter J. Hanegraaff (2007) propõe que existe um modo de pensamento filosófico-teológico-científico formado por todo um arcabouço histórico de religiões, filosofia e ciências na cultura ocidental que ele chama de “Grande Narrativa Polêmica”. Segundo o pesquisador, Lovecraft se aproveita desse arcabouço para despertar um temor já existente no humano ou que o humano já tem propensão a crer.

É desse reservatório do “outro”, no imaginário coletivo da cultura ocidental, e da cultura iluminista, mais em particular, que Lovecraft extraiu seus materiais básicos. Todas as suas histórias ligadas aos mitos de Cthulhu dependem de seu efeito na presença na mente do leitor de obscuras cadeias de associação baseadas na Grande Narrativa Polêmica. Os monstros “indescritíveis” e os rituais em que são venerados e invocados são constantemente referidos como “abominações” e como “blasfemos”, “profanos”, “desconsagrados” ou “sem deus”: termos que não pressupõem nenhuma crença religiosa por parte do autor ou do leitor, mas são eficazes simplesmente porque invocam os sentimentos de horror inspirados por divindades pagãs e seres demoníacos nas mentes da doutrina cristã tradicional. (Hanegraaff, 2007, p. 98, tradução nossa)

Embora, apresente uma definição bem completa sobre o imaginário coletivo humano que permeia o que nomeia de “Grande Narrativa Polêmica”, desenvolve pouco a parte mais científica e mais racional da formação desse pensamento, procurando uma ênfase maior na parte teológica. Hanegraaff acaba indicando mais os aspectos religiosos em seu artigo, pois seu intuito final é trazer uma articulação entre diversas formas de pensamento esotéricos e niilistas com Lovecraft. Assim, aponta esse arcabouço teórico já presente na mente da civilização por meio de sua tradição filosófica greco-romana e teológica judaico cristã.

A grande narrativa polêmica seria quase uma herança de pensamento que nos é inserida e nos molda de forma que nos deixa propícios a aceitar melhor determinadas narrativas. Obviamente, há de se relativizar um pouco o determinismo por trás de tal definição, pensando, não em termos de moldes, e sim de apropriações culturais e intelectuais que nos rodeiam e nos habitam a uma determinada história e nos apontam algumas possibilidades interpretativas.

Somos criados e vivenciamos uma sociedade desenvolvida a partir de uma série de processos. Passamos por mudanças tecnológicas, sociais, políticas, culturais, morais, éticas, entre outras, que acabam por criar essa grande narrativa polêmica. Sobretudo, um longo período de desenvolvimento epistêmico que se apropria de uma série de noções filosóficas e quebras de paradigmas trazidos por meio de séculos de pensamentos e estudos.

Esse pensamento do humano ocidental perpassa complementos filosóficos eurocêntricos, em sua maioria. O pessimismo cósmico lovecraftiano é altamente influenciado por leituras de Schopenhauer e, principalmente, Nietzsche. Lovecraft tem um ensaio intitulado “Nietzschism and Realism”, em que aborda o niilismo do filósofo de forma muito amadora, apresentando traços de seu pensamento xenófobo em sua interpretação da obra do teórico. Sem desenvolver bem suas noções do niilismo nietzschiano e sua ideia do que ele chama de realismo, o texto se resume mais a uma forma de colocar suas opiniões sobre questões sociais e políticas, embasado por uma tentativa de justificativa filosófica. “Eu acredito em

uma aristocracia, porque eu julgo ser a única agência para a criação daqueles refinamentos que tornam a vida suportável para o humano da alta organização.” (Lovecraft, 1921, p. 1, tradução nossa). Suas opiniões políticas são permeadas por noções altamente racistas que podem ser vistas ao longo do ensaio. “Como a única motivação humana é a ânsia por supremacia, não podemos esperar nada em termos de realizações a não ser realizações premiadas pela supremacia.” (Lovecraft, 1921, p. 1, tradução nossa) A ideia de supremacia de Lovecraft já abre caminho para suas perspectivas raciais, as quais são melhor desenvolvidas ao longo do texto. Já em suas primeiras frases, fica abertamente exposta a primazia de uma forma de aristocracia como pressuposto governamental calcado em um óbvio manifesto de supremacia branca.

Aristocracia e monarquia são mais eficientes em desenvolver as melhores qualidades do ser humano como expressas em realizações de gosto e intelecto; mas levam a uma arrogância ilimitada. Essa arrogância acaba levando a um inevitável declínio e derrota. Por outro lado, a democracia e oclocracia levam também certamente para um declínio e colapso através da falta de estímulo para a realização individual. Elas podem até durar mais, mas isso é porque estão mais próximos a um estágio primal animal ou selvagem pelo qual o homem civilizado, supostamente, parcialmente evoluiu.

Comunismo é característico de muitas tribos selvagens; enquanto anarquia absoluta é a regra entre a maioria dos animais selvagens.

O cérebro do animal humano branco avançou a tal estágio que a igualdade incolor dos animais inferiores é dolorosa e insuportável para ele; isso demanda uma luta individual por condições complexas e sensações que podem apenas ser alcançadas por poucos ao custo de muitos. Essa demanda irá sempre existir, e nunca será satisfeita pois ela divide o ser humano em grupos hostis constantemente batalhando por supremacia, e sucessivamente, ganhando-a ou perdendo-a. (Lovecraft, 1921, p. 1, tradução nossa)

Lovecraft sai em defesa da aristocracia como modelo ideal e identifica o comunismo e a anarquia como algo primitivo, selvagem. Destaca o homem branco como superior e como dolorosa sua aceitação de igualdade a outros que julga inferior. Defende a imposição de supremacia branca como natural ao humano ou como uma batalha que será sempre travada, com possibilidade de vitória ou derrota como um movimento cíclico.

Essa sua opinião é calcada em pressupostos que o acompanham desde a infância e apenas pioram com o crescimento de seu intelecto quando começa a desenvolver suas histórias tendo esses preceitos como fundação. Assim, a criação que recebeu com uma forte inserção de um pensamento conservador de extremo radicalismo se encontra em convívio cada vez maior com diferenças e contribui para um crescente sentimento paradoxal no autor. Sua crença em uma raça superior e seu avassalador medo da diversidade racial que o mundo apresenta eram constantemente aprisionados em resoluções contraditórias e opiniões flutuantes.

Simpatizante do fascismo, como a maioria dos intelectuais do seu tempo, vemos refletir nessa simpatia, o neurótico que precisava de ordem para vencer a sua desordem interior, o homem malsão que necessitava de pureza. Esta, para ele, só existia na raça nórdica, bela e limpa se comparada com os estrangeiros feios e sujos (*sic*) de fala exótica que invadiram seu país. Por outro lado, odiava a violência e a ditadura e desejava ser o que ele chamava de idealista: acreditava na perfeição do homem e da sociedade. (Zacharias, 1996, p. 19)

Envolto em desejos paradoxais de pureza e eugenia contrastando com sua abominação a violência, Lovecraft encontra em seus contos o lugar para refletir seu xenofobismo. Contudo, por mais que tenha simpatizado, inicialmente, com o nazismo, nunca chegou a concordar com sua estrutura de uma forma geral e com suas soluções violentas.

Mas Lovecraft não era um proto-nazista. Ele rejeitava qualquer tipo de governo como um mal inerente. Pessoas bem-intencionadas (incluindo muitos de seus amigos) eram socialistas, ele garantiu, mas ele se considerava um “pessimista e pagão”, incapaz de acreditar na possibilidade de uma solução política. (Buhle, 1976, p. 125-126, tradução nossa)

A opinião de Lovecraft a respeito do Nazismo, assim como suas considerações racistas, foram variando com o tempo. Seu repúdio por violência sempre o manteve mais distante de um maior apoio às ações de Hitler. Sua crença em uma inferioridade das raças não arianas se ancorava em noções herdadas de sua família e alguns preceitos científicos que, com o tempo, conseguiu perceber como ausentes de uma validação e apuração mais concreta.

Mesmo assim, acabou por deixar uma rica obra repleta de traços racistas. Seu medo de outras raças e credos era o seu medo do desconhecido. O autor tinha um indiferentismo que acabava sendo enfatizado por seu medo do diferente. Em um mundo em que essa diferença era cada vez mais vívida, o escritor vê o universo com um olhar pessimista. Um caos de misturas raciais e hibridismos em que seu purismo anglicano acabava perdendo sua supremacia e o obrigava ao convívio com seus temores. Segundo Greg Conley (2017), Lovecraft destacava com seus escritos que as noções morais e éticas da humanidade eram tão ficcionais quanto seus monstros. No entanto, seus contos eram um paradoxal reflexo de suas próprias crenças morais.

Seu racismo, portanto, parece vir da confluência de seu orgulho de sua herança racial e sua inabilidade de competir com as pessoas ao seu redor. Enquanto permanecessem fora do seu caminho, ele aceitaria relativamente – como era com sua própria esposa. O racismo de Lovecraft fez com que ele temesse a mistura e deterioração cultural – Lovecraft era, de fato, um fã de Ernst Haeckel (SLII, p. 160) e acreditava que as culturas poderiam e cairiam por causa da mistura excessiva de culturas díspares.

Em sua exploração da interação de raças e culturas, Lovecraft criou entidades e raças extrapoladas para contrastar com a humanidade. Essas figuras obedecem a códigos que eles construíram da mesma maneira que os humanos constroem os deles, mas esses códigos são alienígenas por causa de sua origem em outro ramo da evolução inteiramente.” (Conley, 2017, p. 12, tradução nossa)

A inspiração para o medo de Lovecraft era a diferença racial. Seu desconhecido era tudo que não se enquadrava em sua familiaridade anglo-saxã. Embora alguns teóricos indiquem o autor apenas como um produto de seu meio, há a importância central da forma como a própria mente do escritor se relaciona com esse meio. A influência de determinadas ideias o moldando, também atesta para a sua propensão em aceitá-las. Alexander Meireles da Silva (2017) propõe o termo “*Homus lovecraftus*” como a episteme central que se encontra por trás da criação da mitologia lovecraftiana. Segundo o autor:

Esta postura, corporificada em personagens recorrentes e atitudes recorrentes, apontam para a presença de um *Homus lovecraftus* que, ao mesmo tempo em que anuncia a inexorável chegada da Modernidade e tenta compreender seu alcance, se revela incapaz de suportar o impacto da mudança sobre sua identidade. (Silva, 2017, p. 47)

O traço marcante da modernidade que Silva aponta não é o caráter tecnológico ou a perspectiva apontada pelos estudos de McLuhan (1977; 2007) ou Jonathan Crary (2012) sobre uma nova forma de visibilidade, utilização dos sentidos e pensamento. Assim como não entra no âmbito desenvolvido no célebre ensaio “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular” de Ben Singer e outros demais textos do livro *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna* (2004), organizado por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz. O traço marcante que a modernidade traz como grande influência do desenvolvimento do que o pesquisador chama de *Homus lovecraftus* é a convivência com a diferença. Assim, articula a xenofobia lovecraftiana e sua forma de pensar com o pessimismo

cósmico e investiga a importância de acontecimentos marcantes e o pensamento que o momento em que Lovecraft viveu tiveram no desenvolvimento de sua obra. Traz como uma de suas questões centrais a relação do escritor com o convívio com as diferenças que surgiam.

Na América do mesmo período, uma das manifestações mais visíveis da Modernidade foi a chegada de sucessivas ondas de imigrantes ao país, a ponto de, já na década de 1890, quatro em cada cinco moradores de Nova York serem estrangeiros, a maior taxa do tipo em qualquer outra cidade do mundo da época. (Silva, 2017, p. 48)

A diferença que os imigrantes e negros ofereciam a Lovecraft provocava suas mais profundas inquietações e temor e eram, possivelmente o cerne de seu racismo e uma das estruturas mais essenciais de seu horror ao desconhecido. Temas como o medo do contágio eram recorrentes em seus contos e podem ser consideradas metáforas de seu medo de mistura racial. “Talvez o maior receio do *Homus lovecraftus* seja justamente ver sua identidade contaminada por esses indivíduos.” (Silva, 2017, p. 63) Em seus contos, a pureza é tão importante quanto sua crença eugênica. Os alienígenas, assim como os estrangeiros representavam “a face mais visível da extensa mudança em curso na sociedade norte-americana que ameaçava a estrutura social vigente desde a colonização puritana em fins do século dezessete e que se chocava com sua personalidade ligada a tradições.” (Silva, 2017, p. 50)

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

No entanto, o mundo lovecraftiano ligado aos mitos de Cthulhu não apenas resiste à racionalização, mas também demonstra a incapacidade do pensamento iluminista em controlá-lo. Seja tentando entender as estranhas escrituras de um monólito em uma ilha desconhecida no meio do Oceano Pacífico ou testemunhando o crescente número de imigrantes chineses em bairros antes ocupados exclusivamente por americanos de origem anglo-saxônica o *Homus lovecraftus* se percebe inseguro diante da realidade a sua frente. (Silva, 2017, p. 51)

A ideia apresentada por Alexander Meireles da Silva acerca de um *Zeitgeist* (como o próprio autor gosta de destacar) que marca a modernidade em relação ao pavor de uma possível invasão estrangeira – em que se encontram todos os não anglo-saxões – é essencial para o desenvolvimento do universo lovecraftiano. “Tomando como base o olhar de H. P. Lovecraft sobre o perfil dos imigrantes que chegavam à Nova York pertencente a diferentes nacionalidades e culturas, não se pode subestimar a importância do elemento racial na teratologia lovecraftiana.” (Silva, 2017, p. 59-60)

Contudo, ao final de seu ensaio, destaca o insucesso de Lovecraft em lidar com a diferença como algo que acaba por dificultar sua vida de uma forma geral e leva seus personagens à loucura. O *Homus lovecraftus*, que seria um sintoma do próprio autor visto por meio de seus narradores, acaba falhando em sua tentativa de “manter suas tradições e valores em meio a um mundo em rápida transformação devido ao discurso racionalista e a rápida e tensa incorporação de olhares diversos.” (Silva, 2017, p. 66)

O *Homus lovecraftus* falha em se relacionar, segundo Silva. Entretanto, o artigo não aborda o êxito em disseminar uma mensagem racista com ajuda de seus escritos. Se, por um lado, suas criações prestam um serviço epistemológico trazendo questões mitológicas, metafísicas, literárias, filosóficas, entre outras, por outro lado elas têm um complicado lado de propaganda supremacista branca. Na maioria das vezes, essa propaganda se dá por intermédio de mensagens subliminares, com poucas referências diretas mais explícitas. Todavia, isso não o exime de sua responsabilidade. Não o faz ser um ingênuo produto de seu tempo ou um artista brilhante acima de

críticas e reprovações. Lovecraft deve continuar sendo estudado e utilizado das mais variadas formas, mas seu racismo também deve ser debatido e questionado.

O racismo lovecraftiano contido em suas obras é evidente, embora utilizado por meio de metáforas e de seu pessimismo cósmico. Apresenta momentos mais descritivos em que abertamente escreve suas opiniões xenófobas em seus contos ou em suas cartas e ensaios. Isso aponta para uma transparência que deixa exposto seu racismo em suas histórias e biografia. No entanto, enquanto a presença de tais mensagens é mais visível em Lovecraft, há uma longa história nos contos de horror e ficção científica de apontar um sentimento de desconfiança, medo ou aversão ao diferente. A ideia de monstro parte de um padrão de normatividade humano, predominantemente eurocêntrico, judaico-cristão, patriarcal e heteronormativo. A figura monstruosa e o alienígena costumam absorver características consideradas erradas por uma sociedade dominante.

Se o Mal é algo a ser combatido, reprimido, expulso, segregado, marginalizado, impossível não perceber na tentativa de supressão desses seres uma forma de controle e, por isso, um exercício político. Enquanto produto da diferença, a entidade monstruosa provoca o desregramento de uma norma comunal, perturba a coesão de um domínio social coletivo e gera uma forte sensação de ameaça à ordem. A força dramática da aparência não normativa, produto do excesso e da exceção, admite, portanto, uma reação agressiva e defensiva contra aquilo que se rejeita. O sentimento de aversão, o discurso da violência, e o mecanismo da domesticação acabam por constituir formas de controle das transgressões. Nesse âmbito, o ser alienígena ou extraterrestre, por sua representação ficcional associada ao espaço desconhecido, excêntrico aos universos já mapeados, frequentemente ganha os contornos de uma entidade maligna, inimiga e invasora do planeta Terra.

A figuração típica do alienígena se defronta com questões radicais de alteridade – aquele que vê, percebe o Outro como exótico, estranho ou monstruoso. (Markendorf, 2017, pp. 399-400)

O padrão moral de Lovecraft mostrava uma aversão, ou até um medo do desconhecido, mas um desconhecido bem terreno. Assim, utiliza o desconhecido em seus contos como o desconhecido em sua vida. Afinal, qual seria, em última instância, o medo do homem branco, heterossexual, colonizador no espasmo de uma crise econômica e no meio de uma cidade repleta de uma ampla diversidade como Nova Iorque?

Mas tal posicionamento reprovável de Lovecraft está até mais entranhado em nossa cultura do que a mera vivência do autor. Na verdade, uma tradição eurocêntrica, judaico-cristã, heteronormativa e patriarcal está inserida de forma bem mais intrínseca em nossa sociedade. O próprio pensamento é moldado a partir de um lugar de fala privilegiado.

Ou seja, reconhecendo a equação: quem possui o privilégio social possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal de ciência é branco. A consequência dessa hierarquização legitimou como superior a explicação epistemológica eurocêntrica conferindo ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do que seria conhecimento válido, estruturando-o como dominante e, assim, inviabilizando outras experiências do conhecimento. Segundo a autora, o racismo se constituiu “como a ‘ciência’ da superioridade eurocristã (branca e patriarcal). Essa reflexão de Léia Gonzalez nos dá pista sobre quem pode falar ou não, quais vozes são legitimadas e quais não são. (Ribeiro, 2017, p. 24-25)

Todo pensamento ocidental é construído por um viés do privilegiado. Uma epistemologia do colonizador. Sem ouvir as vozes negras, indígenas, femininas, trans etc., somos formatados por um padrão dominante epistêmico. Moldados pelo pensamento greco-romano, judaico-cristão que se perpetua em uma filosofia francesa, anglicana, germânica, italiana, enfim, eurocêntrica, passando por uma recente influência norte-americana ignorando as outras demais vozes. Em *Pensar*

Nagô (2017), Muniz Sodré apresenta como o pensamento ocidental foi marcadamente moldado por uma perspectiva judaico-cristã eurocêntrica, ignorando outras tradições de pensamento. Lovecraft não foi apenas um produto do seu meio supremacista branco, foi também um produto de toda uma tradição de pensamento eurocêntrico judaico-cristão e patriarcal. Sua visão de mundo era distorcida e não apresentava espaço para outras perspectivas e outros lugares de fala. Não apenas um problema daquela época, mas um assunto urgente que prevalece até hoje.

Considerações Finais

Ao apontar a diferença como preocupante, o pessimismo cósmico lovecraftiano envolve o escritor em mais um de seus paradoxos. Quem seria o verdadeiro *outsider*? Seria o desconhecido, o diferente, e, conforme a visão de Lovecraft, tudo que foge a seu padrão branco, eurocêntrico (sobretudo anglicano), heteronormativo, cis? Ou seria o próprio autor, que não consegue lidar com o mundo?

Lovecraft se coloca como um *outsider* por não saber lidar com o mundo, por sua própria limitação de convivência. Seu poderoso Cthulhu não é o desconhecido que ameaça dominar o mundo, mas o próprio escritor, adormecido em uma época passada, preso à conceitos errôneos.

Por não conseguir perceber seus equívocos, criou um panteão teratológico que metaforiza um perigo do diferente, mas acabou se aprisionando em seus conceitos xenófobos. Seu medo acabou tornando-o seu próprio monstro, preso em suas ideias, esperando que as estrelas se alinhem. Aparentemente, a aniquilação do humano é mais atrativa do que a xenofobia lovecraftiana, pois Cthulhu renasceu em nossa cultura, enquanto o pensamento supremacista do escritor continua adormecido em sua obra.

Nos apropriamos do pessimismo cósmico sem a perspectiva xenófoba que ela porta em seu desenvolvimento. Esperamos, de forma otimista, que suas ideias equivocadas não tenham a mesma apropriação na cultura. Lovecraft não inova em suas noções supremacistas raciais, apenas embarca em uma longa tradição de desigualdade, injustiça e intolerância da humanidade. Por isso, esse aspecto de suas criações não é inovador, é apenas uma reprodução de um longo discurso de dominância e injustiça.

O verdadeiro horror encontrado em sua escrita não dialoga com um universo desconhecido e sim com algo que vemos em nosso cotidiano. Não um segredo oculto do cosmos e sim atos que são vistos historicamente em nossa humanidade. Talvez esse lado seja tão verdadeiro que o pessimismo cósmico lovecraftiano seja, na verdade, uma forma de retribuição cósmica. Não seria melhor exterminar uma raça que procura se colocar como superior a outras, sendo que é, na verdade, apenas algo insignificante em um universo muito maior? Suas deidades seriam nosso carma? Infelizmente não. Apenas uma criação racista que parece ser apropriada de forma muito mais interessante do que como foi realmente concebida originalmente.

Referências

Buhle, P. (1976). Dystopia as Utopia: Howard Phillips Lovecraft and the unknown content of american horror literature. *Minnesota Review*, 6, 118-131.

Crary, J. (2012). *Técnicas do Observador: Visão e Modernidade no Século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Conley, G. (2017). Lovecraft's Terrestrial Terrors: Morally Alien Earthlings. *Revista Abusões*, 4(4), 7-43.

Green, M. (Criadora); Peele, J. & Abrams, J. J. (Produtores). (2020) *Lovecraft Country* [Série]. HBO.¹

- Hanegraaff, W. J. (2007). Fiction in the Desert of the Real: Lovecraft 's Cthulhu Mythos. *Aries*, 7, 85-109.
- House, W. (2017). We Can't Ignore H. P. Lovecraft's White Supremacy: lovecraftian narratives of race persist in contemporary politics. *Literary Hub*. Recuperado de: <https://bit.ly/3Jiyh1b>.
- Joshi, S. T. (2014). *A Vida de H. P. Lovecraft*. São Paulo: Hedra.
- Lovecraft, H. P. (2011). The Complete Works of H. P. Lovecraft. *CthulhuChick.com*. Recuperado de: <https://bit.ly/3DicBbv>
- Lovecraft, H. P. (1921). Nietzscheism and Realism. *Hplovecraft.hu* Disponível em: https://www.hplovecraft.hu/index.php?page=library_etexts&id=625&lang=angol
- Markendorf, M. (2017). O Inimigo Sideral: A monstruosidade nas ficções cinematográficas com seres alienígenas. *Revista Abusões*, 4(4), 388-432.
- McLuhan, H. M. (1977). *A Galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Nacional.
- McLuhan, H. M. (2007). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix.
- Münchow, T. (2017). Transgressing the Myth – H.P. Lovecraft's Philosophy of Life and its Narrative Execution. An Essay. *Disputatio philosophica*, 19(1), 38-49.
- Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento.
- Silva, A. M. (2017). O Homus Lovecraftus contra a modernidade. *Revista Abusões*, 4(4), 44-68.
- Singer, B. (2004). Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In L. Charney & V. R. Schwartz (Orgs.), *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac Naify.
- Sodré, M. (2017). *Pensar Nagô*. Vozes.
- Zacharias, A. C. (1996). Os Mitos de Cthulhu. *Revista Megalon*, 42.

Tragédias e Mortes no Jornal Nacional: Reflexões Sobre Transformações no Telejornal

Michele Negrini

Jornalista; mestre em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; e doutora em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do RS. Realizou estágio pós-doutoral no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, da UFBA. E-mail: mmnegrini@yahoo.com.br. ORCID: 0000-0003-2999-0186

Silvana Copetti Dalmaso

Jornalista; mestre em Comunicação Midiática pela Universidade Federal de Santa Maria; doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: silvana.dalmaso@gmail.com. ORCID: 0000-0001-5097-0660

Resumo: No telejornalismo brasileiro, muitas mortes providas de tragédias fazem parte da pauta telejornalística, inclusive do Jornal Nacional. Extensas e detalhadas coberturas são realizadas no jornalismo televisivo quando os eventos envolvem mortes trágicas. Assim, este artigo tem como foco observar as ressignificações do subgênero telejornal, em coberturas de tragédias, levando em consideração que o telejornal é perpassado por transformações culturais e sociais. Para ilustrar, serão avaliadas as coberturas do incêndio do edifício Andorinha, da queda do avião da TAM e do incêndio da boate Kiss, que resultaram em grande número de mortes e geraram intensa comoção do público. O olhar teórico é guiado pela noção de gênero televisivo como categoria cultural (Mittell, 2001). A pesquisa tem caráter exploratório e observacional (Gil, 2008).

Palavras-chave: tragédias, mortes, telejornalismo, Jornal Nacional, gênero televisivo como categoria cultural.

Tragedias y Muertes en el Jornal Nacional: Reflexiones Sobre las Transformaciones en los Informativos Televisivos

Resumen: En el periodismo televisivo brasileño, muchas muertes resultantes de tragedias forman parte de la agenda de noticias televisivas, incluido la del Jornal Nacional. En el periodismo televisivo se realiza una amplia y detallada cobertura de los hechos cuando involucran muertes trágicas. Así, este artículo se centra en observar las resignificaciones del subgénero informativo televisivo en la cobertura de tragedias, teniendo en cuenta que el informativo televisivo está permeado por transformaciones culturales y sociales. Como casos ilustrativos se observarán la cobertura del incendio del edificio Andorinha, el accidente del avión de TAM y el incendio de la discoteca Kiss, que ocasionaron un gran número de muertos y generaron una intensa conmoción pública. La mirada teórica se guía por la noción de género televisivo como categoría cultural (Mittell, 2001). La investigación es de carácter exploratorio y observacional (Gil, 2008).

Palabras clave: tragedias, fallecidos, periodismo televisivo, Jornal Nacional, género televisivo como categoría cultural.

Tragedies and Deaths in Jornal Nacional: Reflections on Transformations in Television News

Abstract: Brazilian news broadcasting often features extensive and detailed coverage of events involving tragic deaths. Thus, this article focuses on examining how news broadcasting is reframed when covering tragedies, considering that this subgenre is permeated by cultural and social transformations. To illustrate, the text analyzes the news coverage afforded to the fire at the Andorinha building, the TAM airplane crash and the fire at the Kiss nightclub—events that resulted in many deaths and generated intense public commotion. Exploratory and observational (Gil, 2008), this research uses the notion of the genre television as a cultural category (Mittell, 2001) as its theoretical framework.

Keywords: tragedies, deaths, telejournalism, Jornal Nacional; television genre as a cultural category.

Fatos trágicos que resultam em mortes geralmente ganham ampla atenção e espaço na pauta jornalística. No telejornalismo, os acontecimentos trágicos, especialmente aqueles que resultam em grande número de mortes e geram intensa comoção social, são focos de detalhadas e extensas coberturas.

¹ Os resultados dos estudos já realizados foram submetidos para apreciação de periódicos científicos, mas ainda não foram publicados.

As coberturas, focos e abordagens do telejornalismo em casos de mortes têm recebido nossa atenção e interesse em outros estudos já desenvolvidos¹. Em pesquisas anteriores, observamos as transformações do Jornal Nacional (JN) em coberturas de feminicídio, quando estudamos as coberturas das mortes de Daniella Perez, Eloá Pimentel e Tatiane Spitzner. Pesquisamos as abordagens do telejornal na cobertura do falecimento de pessoas famosas, como do líder e vocalista da banda Queen, Freddie Mercury; do piloto de Fórmula 1 brasileiro, Ayrton Senna; do astro do pop, Michael Jackson; e da cantora brasileira Marília Mendonça. Também estudamos coberturas do JN de mortes no meio político, analisando as apresentações das mortes de Tancredo Neves e de Eduardo Campos. Neste artigo, a proposta é refletir sobre o tratamento jornalístico que o JN deu a grandes tragédias que marcaram a memória do telespectador brasileiro: o incêndio do Edifício Andorinha, a queda do avião da TAM e a tragédia da boate Kiss, ocorridos respectivamente em 1986, 2007 e 2013.

Para isso, serão observados imagens veiculadas e textos do apresentador e dos repórteres levando em consideração os contextos históricos e culturais em que foram produzidos. O objetivo é, a partir dos casos em estudo, identificar as ressignificações do subgênero telejornal no decorrer de um percurso, analisando elementos que se mantêm e elementos que são transformados. O alicerce teórico do presente estudo é a discussão de gênero televisivo com categoria cultural (Mittell, 2001). Justamente para observar os elementos culturais e históricos é que estes três casos, ocorridos em épocas diferentes, foram escolhidos. O distanciamento temporal entre eles permite uma visualização mais clara das transformações ou permanência dos elementos do subgênero telejornal.

Em relação ao trágico, Bill (2010, p. 1-2) assinala: “O trágico sempre foi motivo de emoções, choques, apreensão e também por isso críticas, dúvidas e análises, seja na vida real ou nas artes”. Martins e Azevedo (2009, p. 3) analisam a significação de tragédia e sua etimologia:

A etimologia da palavra tragédia denota aspectos, de certa forma, distantes das concepções contemporâneas. Se, hoje, tem-se por hábito atribuí-la a catástrofes que indicam padecimento e lástima, no seu surgimento, tragédia (τραγωιδία – τραγωιδέω) remetia, exclusivamente, a cultos mitológicos na Grécia Antiga. O termo surgiu na antiguidade grega, atrelada ao culto de adoração ao deus Dioniso.

Como Martins e Azevedo (2009) apontam, na seara contemporânea, tragédias estão imbricadas a sofrimento e catástrofe. Tais perspectivas adentram a existência da morte. Para Pinto (2019, p. 2), as tragédias fazem parte da existência humana: “No dito popular, a palavra ‘tragédia’ é compreendida como uma situação da vida real, portanto palpável, que aconteceu ou acontecerá trazendo como resultado um aspecto negativo da existência humana (mortes, acidentes e catástrofes)”. Acidentes e catástrofes incluem-se como valor-notícia do jornalismo. Desse modo, as tragédias e a morte delas resultantes são assuntos amplamente presentes na pauta do Jornal Nacional, e a amplitude da cobertura² irá depender do número de vítimas, da natureza da tragédia, entre outros fatores.

² Emerim e Brasil (2011, p. 4) definem cobertura em televisão: “recorrendo à experiência profissional e aos manuais de produção, pela acepção mais comum e tradicional da área televisiva, cobertura corresponde ao trabalho de reportagem a ser realizado no local de ocorrência de um fato a ser noticiado”.

Na concepção de Martins (2019), o jornalismo diário tem as tragédias como alimento. “Por tragédias, podemos entender tudo aquilo que irrompe a normalidade do cotidiano, e que causam algum impacto negativo na população” (Martins, 2019, s/p). A autora ainda salienta que se não ocorressem tragédias, as apresentações do jornalismo televisivo seriam bem mais brandas ou notícias sobre amenidades teriam mais espaços. Dentre as tragédias com grande número de mortes que tiveram espaço no Jornal Nacional, é pertinente convocar como exemplos a tragédia de Brumadinho (2019), a queda do avião da Air France no oceano Atlântico (2009),

o acidente com a aeronave do time da Chapecoense (2016), as chuvas e inundações em Petrópolis, no Rio de Janeiro, em 2022, entre tantos outros acontecimentos.

Neste artigo, optou-se por observar a cobertura do JN do incêndio do edifício Andorinha (1986), da queda do avião da TAM (2007) e do incêndio da Boate Kiss (2013). Primeiramente, este estudo tece ponderações sobre o gênero televisivo telejornal, considerando que o material de observação provém do Jornal Nacional. Posteriormente, o artigo traz informações e contextos sobre as três tragédias selecionadas para mapear mudanças e permanências dos elementos de cobertura de um telejornal. Nesta parte, serão observadas as falas dos apresentadores e repórteres, as imagens e as posturas e opções editoriais. Por fim, nas considerações finais, sistematizam-se e interpretam-se essas mudanças, ressignificações e permanências dos elementos que caracterizam um telejornal a partir do que foi observado nas coberturas.

³ Apontamentos presentes neste tópico foram apresentados em outro artigo publicado pelas autoras, que apresentava outros objetivos. Esse artigo foi publicado nos anais do Congresso Intercom de 2021.

Ponderações sobre Gênero Televisivo³

Como estamos refletindo sobre as transformações e ressignificações do telejornalismo, especificamente do Jornal Nacional, ao fazer coberturas de mortes decorrentes de tragédias, ponderações sobre gênero televisivo são precípuas para dar bases ao desenvolvimento do processo analítico.

A convocação do pensamento de Mittel (2001) se faz fundamental quando ele assinala que um gênero tem variações no decorrer do processo histórico. O autor ainda aponta que mesmo que um gênero se mostre estável, em algum momento histórico-cultural, ele vai operar de forma distinta e ter variações. Através das ponderações de Mittel, cabe inferir que um gênero tem modificações embasadas em âmbito social, histórico e cultural; e que as mudanças nas sociedades refletem nos gêneros jornalísticos.

Silva (2010) enuncia, na linha de pensamento de Mittel, que o gênero pode ser visualizado como forma cultural sujeita a alterações de fundo histórico-cultural. No âmbito das discussões sobre o assunto, Negrini (2019, p. 234) traz ponderações de Gomes (2007):

No tocante à discussão sobre gênero, Gomes (2007) pondera que reconhece, juntamente com Raymond Williams, a existência de afinidades, em nível social e histórico, entre algumas formas culturais e as sociedades e os momentos históricos em que estas formas culturais têm efetivação. Em suas aferições, Gomes assinala que reconhece que o gênero se mostra como uma forma de situar a audiência televisiva no tocante a determinado programa, aos assuntos que são nele abordados e à forma como o programa destina os conteúdos ao público. O gênero dá respaldo para que ocorra a compreensão das regularidades e das especificidades que se mostram em produtos configurados historicamente.

Tomando como base o pensamento de Gomes (2007), cabe ressaltar o reconhecimento da existência de afinidades entre formas culturais e os momentos históricos e as sociedades em que elas são delineadas. Os pensamentos da autora são válidos para fazermos ponderações sobre transformações do Jornal Nacional no decorrer de seu processo histórico e para visualizarmos continuidades e rupturas em coberturas de mortes decorrentes de tragédias no espaço do telejornal. Além disso, Gomes (2007) dá argumentos para dizermos que a conformação de um telejornal tem amplas bases no momento em que ele se encontra. Não é possível dissociarmos um telejornal de todo o entorno que o circunda; ele é organizado com bases em questões sociais, históricas, culturais e tecnológicas.

Gomes (2011) aponta Jesus Martín-Barbero como um referencial quando o assunto é gênero, devido a ele “[...] pensar modelos comunicativos que abarquem a totalidade do processo, por sua concepção de gênero como estratégia de comunicabilidade e por considerar o caráter contingente e transitório do gênero e as distintas temporalidades que ele convoca” (GOMES, 2011, p. 113). Itania Gomes destaca que Martín-Barbero enxerga o gênero como uma categoria cultural, dando pistas sobre as relações entre comunicação, cultura, política e sociedade. Em relação ao gênero televisivo como categoria cultural, Negrini (2020, p. 27) aponta:

Na mesma linha de pensamento de Martín-Barbero, Mittell (2001), no texto *A Cultural Approach to Television Genre Theory*, argumenta que os gêneros são categorias culturais; e que vão além dos textos da mídia, operando no contexto da indústria, da audiência e das práticas culturais. Desta forma, não é só um programa de televisão o delimitador de seu gênero, mas são os discursos da produção e da recepção que vão situar um programa em um determinado gênero.

Mittell (2001) já ressaltava que a análise de um texto midiático é perpassada pelo processo cultural que o envolve. E Gutmann (2014) destaca que os gêneros funcionam em torno de um cenário de disputa, possuindo continuidades e rupturas.

Cabe salientar ainda o pensamento de Gomes (2007), que aponta que os programas telejornalísticos são uma variação específica na grade televisiva e compõem um gênero à parte. Eles são perpassados por normas do campo jornalístico e do campo televisivo. Gomes ainda destaca que telejornais, programas de entrevistas e documentários se mostram como variações do gênero e podem ser caracterizados como subgêneros. Para Gomes e Villas Boas (2015), a realização da análise de um produto televisivo a partir do conceito de gênero abarca conexões, em nível histórico, entre matrizes da cultura, formatos da indústria do audiovisual e lógicas do sistema produtivo.

Aqui, iremos adotar o telejornal como um subgênero do telejornalismo, conforme proposto por Itania Gomes (2007); os programas de entrevista e documentários seriam exemplos de outros subgêneros do jornalismo de televisão. As reflexões sobre gênero televisivo nos dão respaldo para pensarmos na constituição das formas de narrar mortes e tragédias no subgênero telejornal e, especificamente, no Jornal Nacional, olhando na direção das ressignificações do telejornal ao longo de sua trajetória.

Conforme já explicitado, neste artigo, vamos abordar três acontecimentos trágicos que ocorreram em momentos bem distintos do JN. A partir do entendimento de que o subgênero telejornal é perpassado por transformações culturais e sociais, pretende-se observar as ressignificações do JN nas coberturas jornalísticas dessas tragédias.

O Incêndio do Edifício Andorinha – a Captação do Aspecto Dramático

Um caso que marcou o Brasil foi o incêndio do edifício Andorinha, construído em 1934, localizado na cidade do Rio de Janeiro. O edifício foi destruído pelo fogo no dia 17 de fevereiro de 1986. De acordo com Carneiro (2016), o incêndio parou o centro do Rio de Janeiro e deixou 23 pessoas mortas e mais de 40 feridas. Ele destaca que, entre os mortos, 15 foram a óbito ao tentarem alcançar o telhado do prédio e encontrarem a porta de acesso fechada. O fogo teve início no nono andar do prédio e foi motivado pelo mau contato de uma tomada, gerando aquecimento do rodapé e do carpete.

Carneiro (2016) conta que cenas de pessoas se jogando do prédio foram levadas ao ar, ao vivo, por programas de jornalismo televisivo. Neste estudo, observamos partes de uma edição do JN que foi localizada no YouTube. No material telejornalístico, encontramos uma reportagem sobre o incêndio, a qual é introduzida por uma cabeça⁴ de Cid Moreira. Não encontramos a data certa de que a reportagem foi ao ar, mas, pelas informações contidas e pelo pacto de atualidade que o JN tem com os espectadores, é pertinente acreditar que ela foi ao ar no dia do incêndio. Ao introduzir a reportagem, o então apresentador Cid Moreira destaca: “A tragédia no Edifício Andorinhas do centro do Rio. As imagens que nós vamos mostrar agora são muito fortes. Recomendamos tirar da sala as crianças e as pessoas que se impressionam”. A construção textual da fala de Cid Moreira, ao dizer que as imagens são fortes, demarca um olhar acerca da morte como algo que gera comoção e que pode abalar os espectadores, além de demonstrar uma inscrição textual que não é mais comum na cultura do telejornalismo atual. As palavras do apresentador evidenciam que o chocante não fazia parte do horizonte do público infantil

⁴ Introdução feita pelo apresentador de um telejornal à matéria que será apresentada na sequência.

naquele momento, demonstrando que a constituição do subgênero telejornal na época tinha uma postura mais “leve” em relação às demonstrações da finitude humana. Neste contexto, cabe resgatar as ideias de Hall (2016) de que, em culturas distintas, significados diversos podem ser impregnados a qualquer tema. Naquele momento do JN, a construção discursiva fez alusão às práticas culturais da época acerca do fim da vida.

Vale lembrar que as visões sobre morte no Brasil são diversas; Koury (2003) apresenta a ideia de que, nas décadas de 1970 e 1980, dá-se ênfase à individualização nas relações diante do fim da vida. É evidente que a visão de Koury é voltada a um olhar para um Brasil mais urbano, mas pode ser verificada para dar bases à fala de Cid Moreira de que as imagens são fortes e que as crianças devem ser retiradas da sala. Na medida em que Moreira fala que as imagens são fortes, ele dá significado à morte trágica como não sendo um tema que possa ser bem aceito por todos os públicos, casando com a lógica de uma visão menos coletiva sobre a morte.

A postura do JN diante da morte, observada nas palavras de Cid Moreira, remete a uma lógica relacionada a outro tempo histórico do telejornal e a outro momento histórico e cultural da sociedade brasileira. Naquele contexto, a visão sobre a preservação das crianças diante da morte é assinalada nas palavras do apresentador. E na medida em que ele menciona que as imagens que serão apresentadas são muito fortes, ele demarca que a sociedade brasileira, de forma geral, naquele momento, tinha uma relação com a morte na TV diferente da de hoje, que é demarcada pelo escancaramento, pela explicitação, nos meios de comunicação e nas redes sociais. Ribeiro (2015) assinala que, com as redes sociais, é constituída uma nova formalização da morte, o que ocasiona formas distintas de percepção e de vivência do fim da vida.

O apresentador ainda enfatiza: “A cidade do Rio parou e sofreu com a tragédia”. Nestas palavras, a morte trágica como um ponto que evoca sofrimentos é demarcada. E a visão da morte como um assunto que causa comoção social se sobressai. A reportagem introduzida pela cabeça feita por Cid Moreira teve uma lógica de narração do drama vivido pelos moradores do prédio incendiado e pelas pessoas que presenciaram o fato. Os cinegrafistas captaram imagens próximas dos feridos no incêndio. Depoimentos de pessoas demonstrando pânico com a situação foram convocados. A narração da repórter tem um ritmo bastante acelerado, demonstrando apreensão por parte dela e uma matriz no jornalismo policial. Ainda, mostraram-se imagens de pessoas se jogando do prédio em chamas. A repórter narrou:

Nos últimos andares, o desespero das pessoas que estavam esperando o socorro dos bombeiros. O mais dramático foi quando duas pessoas se jogaram lá de cima. São imagens terríveis. Mas os nossos repórteres Flávio Capitoni e Tamara Leftel viram e narraram com emoção e dor.

Não é comum no JN, na atualidade, a demonstração de imagens de corpos caindo de prédios de ou corpos mortos. A apresentação de pessoas se jogando do prédio em chamas, mesmo que tenha se dado em outro momento histórico e cultural do JN, remete ao jornalismo policial e a programas de cunho mais voltado ao sensacionalismo e ao espetáculo, como foi o caso do programa *Aqui Agora* veiculado pelo canal SBT entre 1991 e 1997.

Mostrar um corpo caindo de um prédio (Figura 1) é adentrar em uma seara que vai além dos princípios do telejornal de referência. Nesse âmbito, em relação à constituição do subgênero telejornal, é possível falarmos que estamos diante de uma disputa entre lógicas do telejornalismo e da constituição da espetacularização midiática. A apresentação de tal cena demonstra que o pacto acerca do papel do jornalismo realizado pelo Jornal Nacional naquele momento é o de remeter a uma lógica que vai além da transmissão do que pode contribuir com o cotidiano da sociedade.

⁵ Martins, Negrini e Piccinin (2021) assinalam que formas hegemônicas de conformar narrativas telejornalísticas são permeadas pela intersecção entre itens como *off*, sonora e passagem do repórter. As autoras apontam elementos que são bases quando se fala na constituição de reportagens telejornalísticas. Acerca da redação e da gravação de offs e passagens e da realização de entrevistas, a observação de princípios básicos do jornalismo, como objetividade, tem relevância e precisa ser levada em consideração. Na concepção de Traquina (2004), falar em objetividade, no jornalismo, não é negar a subjetividade, mas é recorrer a uma série de procedimentos utilizados pelos membros da comunidade jornalística para assegurar sua credibilidade. A objetividade jornalística pode estar relacionada à pluralidade de versões na cobertura de um fato. Para Melo (2006), o jornalista, quando assume o papel de um agente social, ocupa a função de mediador entre os fatos, o interesse público e a cidadania. “Todo o acontecimento envolve múltiplas variáveis, distintas motivações: é necessário desvendá-lo completamente, mostrando ao cidadão sua fisionomia integral” (Melo, 2006, p. 49). Ainda se destaca que, ao realizar uma reportagem telejornalística, cabe ao repórter a observação de alguns parâmetros, como apresentação de texto verbal e texto imagético encadeados; gravação de ritmo de offs e de passagens de forma a manter a reportagem com ritmo que possa ser “adequado” aos parâmetros editoriais do telejornal ao qual a reportagem será levada ao ar, entre outros. Desse modo, quando o presente estudo cita a expressão “jornalismo de referência” entende-se que se trata de um jornalismo que prima pela objetividade, pela qualidade da informação, pela correta apuração e pelo respeito ao telespectador, condutas estas que deveriam ser seguidas por profissionais e empresas.



Figura 1: Imagem de pessoa saltando do Andorinha em chamas
Nota. TVGenerica (2007) / Reprodução

A repórter, ao tentar entrevistar uma pessoa que havia saído do edifício em chamas e estava com roupas rasgadas (Figura 2), faz uma pergunta que remete ao caráter dramático no contexto de uma tragédia. Ela questiona: “Ele pulou?” O bombeiro respondeu: “Não pulou, nós arrombamos”. E o sobrevivente acrescenta: “Eu pulei de um prédio ao outro”. A postura da repórter pode ser identificada em coberturas atuais a eventos trágicos e pode até ser vista como uma forma que deixa resíduos na atualidade. Nas coberturas de hoje, é bastante visível a entrevista com pessoas enlutadas ou acidentadas, como ocorreu na tragédia com o avião da TAM.



Figura 2: Imagem de sobrevivente de incêndio do Andorinha, com roupas degradadas, sendo questionado por repórter
Nota. TVGenerica (2007) / Reprodução

Na imagem acima, há uma exposição do homem que está sendo entrevistado com roupas rasgadas. Os sentimentos dessa pessoa diante de uma tragédia são escancarados na televisão, o que não acrescenta informações de cunho jornalístico ao público, voltando-se mais a mostrar os dramas da vida humana diante de uma situação de caos. Na continuação da cobertura, a repórter enfatiza, falando de forma acelerada, o processo de socorro a uma moça, destacando que ela recebe respiração boca a boca, em uma tentativa de reanimação. Não faz parte das normativas do telejornalismo hegemônico televisivo uma repórter se apresentar falando de forma tão acelerada. Neste momento, podemos visualizar disputas entre os princípios do jornalismo de referência⁵ e a espetacularização.

O Acidente com o Voo da TAM em Congonhas – Repercussão, Emoção e Memória

Quando se abordam tragédias, aquelas relacionadas à aviação ocupam importante lugar na memória televisiva dos brasileiros, pois tivemos diversos exemplos no Brasil: no ano de 2006, uma tragédia com avião da companhia Gol; em 2007, a queda de avião da empresa TAM; em 2009, um acidente com voo da companhia

francesa Air France – além da queda do avião da empresa boliviana LaMia, com o time de futebol no Chapecoense, em 2016.

⁶ O acidente com o Airbus da TAM ocorreu no dia 17 de julho de 2007. Ao pousar no aeroporto de Congonhas (São Paulo), a aeronave atravessou a Avenida Washington Luís e colidiu contra um prédio da TAM Express. Com a explosão gerada, 199 pessoas morreram.

No caso do acidente com o voo 3054 da TAM⁶, a morte acidental ganha proporções de acontecimento jornalístico e tem destacado espaço na programação dos principais veículos de comunicação do país. Cabe lembrar que a morte é um importante valor-notícia no jornalismo (Traquina, 2005), especialmente se relacionada a acidentes. O Jornal Nacional, diante dessa tragédia de grandes proporções, enviou o apresentador William Bonner para ancorar o telejornal diretamente de Congonhas. Possíveis explicações para o caso foram dadas, os sentimentos dos familiares das vítimas foram explorados, testemunhas tiveram espaço para demonstrar sua visão sobre o caso – enfim, a morte tornou-se um acontecimento jornalístico digno de grande repercussão.

O ato de Bonner de apresentar o telejornal diretamente do local da tragédia, no dia seguinte, em 18 de julho, demarca opções da emissora por dar grande ênfase ao acontecimento. Não é comum ou frequente que o apresentador deixe a bancada do telejornal; tal postura só foi verificada em alguns casos significativos e de grande repercussão. A bancada é um elemento que pode ser visto como hegemônico no percurso do Jornal Nacional. Na cobertura do acidente deste dia, o JN abordou aspectos como a repercussão do acidente; o resgate dos corpos das vítimas; a tristeza e a aflição dos familiares, além de tentativas de explicação do ocorrido e análises sobre as condições da pista do aeroporto de Congonhas. Quando damos evidência ao fato de a tragédia se sobressair ao restante da pauta social do dia, verificamos o posicionamento do JN em dar ampla significação à tragédia e à morte, reduzindo o espaço a outros temas, ou mesmo silenciando alguns fatos – cabe lembrar que o acidente da TAM ocorreu durante a realização dos Jogos Pan-Americanos de 2007, que estavam sendo realizados no Rio de Janeiro. Ao abordar os jogos, o telejornal enfatiza o luto e a comoção entre os atletas, como se ouviu nas palavras do repórter Tino Marcos: “A tragédia abala a festa do esporte em cada canto do Pan”.

O destaque à grande dimensão do acidente é visível na edição do dia 18 de julho. Foi reiterada a condição de maior desastre da aviação brasileira e o texto do telejornal foi deixando claro que a morte era o resultado efetivo de tamanha tragédia. O apresentador William Bonner enunciou: “O avião da TAM, destruído no maior desastre da aviação brasileira, tinha 186 pessoas a bordo, e os bombeiros ainda tentam retirar corpos do prédio em que ele bateu antes de explodir”. E acrescentou: “Dezenas de edifícios circundam o Aeroporto de Congonhas. Atrás deles está o cenário do desastre. Nos escombros fumegantes do prédio da TAM Express, atingido pelo Airbus da empresa, ainda há fogo e corpos de vítimas da tragédia”.

As falas do apresentador demarcam a opção da Globo por evidenciar as terríveis consequências do acidente. Um acidente trágico gera comoção nas pessoas. As emoções dos parentes das vítimas e da sociedade foram esmiuçadas no decorrer do JN de 18 de julho de 2007. A espetacularização (Debord, 1997) pode ser observada quando choros, gritos e lamentos foram misturados frentes às câmeras e levados aos espectadores.

Na chamada de um bloco para outro, Bonner aponta que a lista dos nomes das vítimas do acidente pode ser encontrada na página do Jornal Nacional na internet. Neste momento, a evolução tecnológica e a convergência midiática (Jenkins, 2009) podem ser verificadas. Além disso, a cobertura se utiliza de recursos gráficos para explicar determinados pontos do acidente. O uso de tais recursos pelo JN só são possíveis porque o momento social, histórico e tecnológico permite que isso aconteça, diferente do caso do edifício Andorinha, ocorrido muitos anos antes, em outro contexto sócio-histórico.

A cobertura continua em outro bloco do JN com a seguinte chamada do apresentador: “Daqui a pouco! A crise no setor aéreo brasileiro! A preocupação de quem mora ao lado do aeroporto de Congonhas! E a dor de parente das vítimas da maior tragédia da aviação brasileira!”, dando destaque à evidenciação das emoções dos enlutados.



Figura 3: Imagem mostrada na chamada de um bloco para outro do JN em reflexão
Nota. Bruno Clube do VHS (2007) / Reprodução.

A imagem (Figura 3) que explora o desespero de uma pessoa que perdeu alguém no acidente é mostrada sob a narração de Bonner. E o som de choros e gritos é casado às imagens e às palavras do apresentador. Neste caso, em relação à constituição do subgênero telejornal, há uma disputa entre os princípios do telejornalismo de referência e as demonstrações de sofrimentos diante da perda de um ente querido. O telejornal vai além das práticas consideradas hegemônicas no telejornalismo de referência, que são embasadas nas lógicas de transmissão de informação de forma mais objetiva, e adentra o campo da evidenciação de emoções. Da mesma forma que são evidenciados os elementos que são usados na constituição de textos de telejornalismo, os sentimentos e a comoção diante da perda entram em disputa de sentidos.

Em reportagem de Rosane Marchetti, o desespero de pessoas que procuravam por notícias sobre possíveis vítimas ganha destaque no espaço telejornalístico. “Pelo amor de Deus, cara! Informação! É só o que a gente precisa, cara!”, dizia um homem com voz bastante alterada. Uma senhora demonstrando estar abatida é interrogada por Rosane: “Quantas horas a senhora está esperando?”. A mulher responde: “Acho que é seis horas [...]”. A repórter segue: “Quem a senhora tem no avião?”. A mulher responde: “A minha filha grávida [...]”. A mulher começa a chorar e um senhor pede licença à repórter. A cena narrada remete a um quadro que perpassa a postura considerada hegemônica em um telejornal de referência e da constituição do subgênero telejornal, que deveria focar na construção de relatos objetivos, evidenciando uma disputa discursiva entre jornalismo e marcas da espetacularização. O telejornal busca os sentimentos mais íntimos diante da morte e esmiúça para o público, criando um grande espetáculo. Tal postura do JN deixa herança em outras coberturas contemporâneas. A demonstração dos sentimentos de pessoas que acabaram de perder alguém próximo tem sido visualizada no percurso histórico do JN.

William Bonner, no decorrer da cobertura, dá destaque ao fato de que recentemente o Brasil havia passado por outro acidente, que foi a queda de um avião da empresa Gol, em 2006, que vitimou 154 pessoas. A repórter Cristina Serra faz matéria dando informações sobre o acidente da Gol e “refrescando a memória” dos brasileiros em relação a acidentes aéreos e em relação a problemas da aviação aérea brasileira. A perspectiva de recuperação de tragédias anteriores também vai ocorrer em épocas mais atuais do telejornal, nas coberturas do incêndio da boate Kiss (2013) e da queda do avião que levava o time da Chapecoense (2016).

O JN também evidenciou a repercussão da tragédia pelo mundo. E mencionou a mensagem do papa da época e a repercussão da imprensa internacional sobre o caso. A observação da repercussão de tragédias no mundo é uma postura comum, que pode ser verificada em outras tragédias mais recentes.

A tentativa de dar uma explicação para o caso foi um dos focos do JN em estudo. Especulações acerca da probabilidade de falha humana, problemas com a pista ou negligência das autoridades foram levadas ao ar. O apresentador evidenciou:

“Em um acidente desta gravidade, a solidariedade com parentes de vítimas dividiu os sentimentos dos brasileiros com a perplexidade e o medo. As causas do desastre ainda são um mistério e as hipóteses são muitas”. A lógica de explicação dos motivos de um acidente com tantas mortes também é um aspecto que deixa marcas em coberturas mais atuais.

O Incêndio da Boate Kiss – o Telejornal Como Espaço para o Choro da Morte

Outra tragédia que marcou o país ocorreu no estado do Rio Grande do Sul. Na madrugada do dia 27 de janeiro de 2013, em Santa Maria, centenas de jovens participavam de uma festa na boate Kiss. No evento, ocorreu um incêndio de grandes proporções, causado por um sinalizador luminoso disparado no local. O incêndio causou a morte de 242 pessoas. Em razão de o sinalizador não ser adequado para uso em ambientes internos, ao atingir o teto, o fogo proveniente do objeto se espalhou rapidamente. Como a casa noturna tinha apenas uma saída, o público teve dificuldade para deixar o local. Muitos morreram asfixiados pela fumaça tóxica liberada pela queima da espuma do isolamento acústico, outros foram pisoteados e mais de 600 pessoas ficaram feridas.

A tragédia da boate Kiss gerou grande comoção na cidade de Santa Maria e repercutiu no mundo todo. Pautou o cenário midiático nacional e internacional por vários dias. Na cobertura telejornalística, os principais telejornais do país fizeram reconstituições dos acontecimentos ocorridos naquela madrugada. Em relação ao Jornal Nacional, o site Memória Globo (“Incêndio da Boate Kiss”, 2021), ao falar da cobertura da tragédia, destaca que as reportagens de José Roberto Burnier, Guacira Merlin, Cesar Menezes, Patrícia Cavalheiro e Kiria Meurer deram espaço para que os sobreviventes falassem, fizeram um acompanhamento do estado de saúde dos feridos nos hospitais, cobriram os enterros das vítimas e acompanharam as investigações policiais, atentando para os primeiros olhares sobre as causas do incêndio.

Para este estudo, foram observadas as edições do telejornal do dia 28 e do dia 29 de janeiro de 2013. No dia 28, William Bonner foi até o município de Santa Maria e apresentou o telejornal, ao vivo, em frente ao local do incêndio. Entre os assuntos abordados no dia, destacam-se: a falta de portas de emergências na boate Kiss; a comoção gerada na cidade de Santa Maria; um resgate de tragédias em casas de festas ocorridas em outros países, como China, Rússia e Argentina; o estado de saúde dos sobreviventes; e a repercussão internacional da tragédia.

A presença de Bonner em Santa Maria (Figura 4), como ocorreu no caso da tragédia com o avião da TAM, remete a uma postura do telejornal de dar amplo destaque à ocorrência, de estar fisicamente perto da notícia, no local dos fatos, e de demarcar em seu contexto histórico tal cobertura.



Figura 4: Bonner em frente à boate Kiss

Nota. Edição de Notícias (2023) / Reprodução

Na edição do dia 29 de janeiro, a tragédia também teve destaque na pauta do telejornal. Cabe ressaltar alguns pontos do ocorrido que fizeram parte do programa: o aumento no número de mortos na tragédia; as homenagens feitas,

nas ruas de Santa Maria, aos que vieram a óbito; a necessidade dos sobreviventes de transplante de pele; e o sofrimento de um pai que perdeu um filho em tragédia semelhante, na cidade de West Warwick, nos Estados Unidos.

Nas edições verificadas, os recursos tecnológicos foram utilizados para ilustrar pontos da tragédia. Na reportagem sobre a falta de saídas de emergência na boate, veiculada no dia 28, a apresentação de uma simulação do incêndio foi realizada em um espaço de nove metros quadrados, que foi montado pela produção do telejornal para representar o interior de uma casa noturna, com o mesmo revestimento usado na Kiss para isolamento acústico. Outro recurso tecnológico utilizado para simulação foi uma maquete virtual, por meio da qual foi demonstrada a dificuldade que os jovens tiveram de deixar o local que tinha apenas uma saída. Neste contexto, há uma demarcação de que o fato ocorreu em um momento em que a tecnologia, já bastante desenvolvida, permite a elaboração de discursos com avançados recursos imagéticos. No incêndio do Andorinha, por exemplo, tais recursos não estavam disponíveis. No caso do voo da TAM, a tecnologia foi utilizada, mas não de forma tão intensa e avançada.

Em reportagem sobre os enterros ocorridos na cidade de Santa Maria, apresentada no dia 28, a emoção das pessoas foi destacada. Foram veiculados depoimentos de conteúdo muito triste e comovente, e a história dos que faleceram teve amplo espaço. O repórter enfatiza a perspectiva do sonho destruído de forma precoce. A reportagem remete à preservação da lembrança sobre os falecidos, demarcando a data do dia 27 de janeiro como um dia que jamais será esquecido e que ficará na memória da cidade de Santa Maria.

Em relação a questões estéticas, o uso de planos mais próximos ficou evidente no decorrer das edições analisadas. Imagens de arquivo também foram utilizadas. E, em relação às fontes, cabe mencionar que foram convocados alguns especialistas em assunto importantes para explicar pontos específicos da tragédia, como segurança pública. Além dos especialistas ouvidos, também foram acionadas falas de pessoas ligadas às famílias das vítimas, de amigos e de moradores de Santa Maria (geralmente emocionados).

O telejornal destacou, no dia 28, a acolhida e união da população santa-mariense para auxiliar e ajudar, da melhor forma, as famílias dos feridos. Também foi enfatizado o trabalho das pessoas que vieram de fora da cidade para prestar assistência às famílias. Na cobertura do JN sobre a comoção gerada no município e a solidariedade de Santa Maria com as vítimas, foram muito ressaltados a dor, o choro, a perplexidade e a tristeza da população; a cobertura deu espaço destacado às emoções.

Ao fazer um resgate de tragédias ocorridas em outros países, como na China, na Rússia e na Argentina, o Jornal Nacional do dia 28 traz à memória do público outras tragédias semelhantes envolvendo a morte em massa de pessoas jovens em casas de festas. Na reportagem do JN sobre essas tragédias, foi enfatizado o caso da boate Cromañón, da Argentina, que, em 2004, pegou fogo e vitimou 197 pessoas. Foi dado destaque ao relato emocionado de uma mãe argentina que perdeu o filho naquele incêndio. A emoção prevaleceu nesta reportagem, que foi marcada por traços de espetacularização. O telejornal também trouxe à lembrança do público a tragédia na boate de West Warwick, nos Estados Unidos, em fevereiro de 2003, a qual vitimou cem jovens. Neste caso também a dor de parentes de sobreviventes foi retratada e a narrativa foi conduzida de forma a evocar recursos da espetacularização midiática, demonstrando disputa entre características hegemônicas do subgênero telejornal e lógicas que remetem ao caráter emotivo e espetacular acerca da morte.

Na reportagem sobre a homenagem feita aos mortos, levada ao ar no dia 29, os sentimentos dos que perderam parentes e amigos ganham ênfase; o choro dos entrevistados é captado em planos próximos; e o derramar de lágrimas (enfocando o sofrimento dos que perderam uma pessoa querida) é mostrado em muitos momentos. A utilização de planos mais fechados nas abordagens telejornalísticas ligadas à morte tem sido vista de forma frequente em coberturas mais atuais.

As homenagens aos mortos (com exibição de fotos, flores e bilhetes com mensagens) acionam o viés de preservação do nome dos que morreram e de eternização de tais nomes no contexto da sociedade de Santa Maria (Figura 5).



Figura 5: Homenagem aos mortos em frente ao prédio da boate Kiss
Nota. Edição de Notícias (2023) / Reprodução.

Com a observação de duas edições do JN na cobertura da tragédia da Kiss, cabe demarcar que as reportagens apresentadas tiveram um foco nas emoções dos que estavam diante da perda e que a preservação do nome dos mortos foi constantemente reafirmada. Nesta cobertura, como ocorreu em casos anteriores, o telejornal pode ser considerado como um espaço para o choro da morte. Esta abordagem mais emocional da cobertura acaba por tensionar a constituição do subgênero telejornal, tão ligado à objetividade das imagens.

Discussão e Considerações Finais

Edifício Andorinha, voo da Tam e boate Kiss: três tragédias que ocorreram em momentos distintos e que marcaram o telejornalismo. Ainda que cronologicamente distantes, podem ser demarcadas algumas continuidades – traços do gênero telejornal que transcendem os momentos históricos que localizam tais eventos –, tais como o destaque à comoção humana, a exacerbação das emoções, o apelo ao aspecto emocional. Importante observar que este aspecto, que se aproxima das dinâmicas da sociedade do espetáculo de Debord (1997), conflita com outras lógicas da constituição do telejornal como a objetividade na narração dos fatos. Os elementos visuais e textuais do discurso, ligados ao dramático, à emoção, à comoção, ou ao choro, estão presentes nas coberturas telejornalísticas das três tragédias, pois os três acontecimentos são imprevisíveis, repentinos, impactantes e chocantes em razão do número de vítimas fatais.

Na cobertura do incêndio do Edifício Andorinha, em 1986, o apresentador enuncia, antes da reportagem, que haverá imagens fortes e que é recomendável que crianças e pessoas sensíveis não assistam. O aviso de imagens fortes ainda permanece no telejornalismo, mas a recomendação relacionada às crianças não existe mais. Quando a cobertura foca no pânico das pessoas, mostrando inclusive algumas se atirando do prédio em chamas, ela se direciona a um jornalismo policial, sensacionalista, voltado ao espetáculo. Elementos narrativos como estes acabam por ser irrelevantes e mesmo desnecessários ao entendimento das notícias por parte do público. Desse modo, pode-se perceber as influências do momento histórico, social e cultural em que o telejornal está inscrito. Nesta direção, ressalta-se a existência de afinidades entre as formas culturais – neste caso, o telejornal – e a sociedade em que esta forma está inserida (Gomes, 2007).

Nas tragédias do voo da TAM, em 2007, e da boate Kiss, em 2013, os elementos narrativos do campo do espetáculo, a excessiva exposição das emoções das pessoas também estão presentes nas reportagens. As homenagens às vítimas, a dor dos familiares, o choro de tristeza e o desespero são destacados nas coberturas, produzindo efeitos de sentido ligados à comoção, ao choque, à incredulidade

diante das mortes. No caso da Kiss, os planos fechados nos prantos e nos rostos sofridos de familiares evidenciam ainda mais o aspecto emocional da cobertura.

Um traço em comum nas coberturas destas tragédias é sua contextualização por meio da evocação memorialística de outros acontecimentos semelhantes. Particularmente nos casos do voo da TAM e da boate Kiss, o JN resgata a memória de outros acidentes aéreos, outros incêndios em boates. Esta evocação de tragédias semelhantes faz parte do fazer jornalístico, constituindo-se como um traço hegemônico do gênero televisivo telejornal, especialmente quando os acontecimentos são tragédias com grande número de vítimas.

A busca por explicações dos acontecimentos é outra importante continuidade que caracteriza as coberturas das três tragédias pelo JN. Especialistas são entrevistados para cumprir o objetivo da cobertura de explicar os acontecimentos, apontar as causas, enfim, dar um sentido a fatos tão tristes e que geram tanta perplexidade. Desse modo, o espaço a fontes especializadas se constitui como um traço hegemônico do gênero telejornal.

Os recursos tecnológicos usados nas coberturas do JN das tragédias são índices do momento histórico-cultural em que o telejornal está inserido. A cobertura da queda do voo da TAM, em 2007, e do incêndio da boate Kiss, em 2013, naturalmente contaram com mais recursos narrativos do que o acompanhamento telejornalístico do incêndio do Andorinha. Em 2007, o site do JN já era enunciado pelos apresentadores como um local em que o público encontraria os nomes de todas as vítimas do voo da TAM. Além disso, a computação gráfica também permitiu a exibição da simulação do acidente. No incêndio da boate Kiss, a cobertura usou simulações e maquete virtual da boate, reproduzindo com realismo o espaço da boate e os elementos causadores da tragédia. Tais recursos não estavam disponíveis em 1986. É pertinente lembrar que os gêneros – como o televisivo – são categorias culturais que vão além da mídia, operando no contexto da indústria, da audiência e das práticas culturais (MITTEL, 2001).

Nosso objetivo foi tecer reflexões sobre a abordagem jornalística do JN a tragédias, tendo como referência as coberturas dos incêndios do edifício Andorinha e da boate Kiss e da queda do avião da Tam, acontecimentos trágicos que marcaram a memória social e televisiva. O mapeamento dos elementos narrativos das coberturas do Jornal Nacional nos permitiu fazer comparações e observações entre as coberturas, identificando aspectos hegemônicos do gênero televisivo telejornal e ressaltando o caráter transitório do gênero, que pode variar conforme o momento histórico, cultural, social e tecnológico em que está circunscrito (Gomes, 2007, 2011).

Referências

- Bill, B. G. (2010). *Catarse midiática: a tragédia no jornalismo pós-moderno*. <https://bit.ly/3zkNiTN>
- Bruno Clube do VHS (2007). *JN - Cobertura do Acidente da TAM 3054 - Parte 01/03*. [Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3ocwfRd>
- Carneiro, P. L. (2016). Incêndio no Edifício Andorinha parou o Centro do Rio e deixou 23 mortos. *Acervo O Globo*. <http://glo.bo/3nBF4E4>
- Debord, G. (1997). *A Sociedade do Espetáculo*. Contraponto.
- Edição de Notícias (2023). *INCÊNDIO NA BOATE KISS - Íntegra do Jornal Nacional, Globo (28/01/2013)*. [Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3UyI0ij>
- Emerim, C., & Brasil, A. (2011). *Cobertura em Telejornalismo*. [Apresentação de trabalho]. XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação INTERCOM, Recife.
- Gil, A. C. (2008). *Métodos e técnicas de pesquisa social*. Atlas.

- Gomes, I. (2007). Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise. *E-Compós*, 8, 1-31.
- Gomes, I. M. M. (2011) Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. *Famecos*, 18(1), 111-130.
- Gomes, I. M. M., & Vilas Bôas, V. (2015). "Ai, que infortúnio!" Disputas de gênero em um produto da indústria pop. In S. P. de Sá; R. Carreiro; R. Ferraraz (Orgs.). *Cultura Pop*. (1 ed., v. 1, pp. 109-129). EDUFBA; Compós.
- Gutmann, J. F. (2014). Quando ruptura é convenção: o programa Gordo a Go-Go como espaço de experiência do talk show. *Contracampo*, 31(1), 60-78.
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. Editora PUC-Rio; Apicuri.
- Incêndio da Boate Kiss. (2021) *Memória Globo*. <http://glo.bo/3KVN9fY>
- Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência*. Aleph.
- Koury, M. G. P. (2003). *Sociologia da emoção: o Brasil urbano sob a ótica do luto*. Vozes.
- Martins, M. O., & Azevedo, A. C. (2009). A perda da essência trágica na cobertura jornalística da queda do voo AF 447. [Apresentação de trabalho]. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba.
- Martins, M. (2019). A exploração exacerbada da tragédia no jornalismo televisivo. *Escotilha*. <https://bit.ly/3nqanBx>
- Martins, M., Negrini, M., & Piccinin, F. (2021). As histórias reais da reportagem: modos de endereçamento e as estratégias do telejornal. *Lumina*, 15(3), 202-219. <https://doi.org/10.34019/1981-4070.2021.v15.21556>
- Melo, J. M. (2006). *Teorias do jornalismo: identidades brasileiras*. Paulus.
- Mittell, J. (2001). A cultural approach to television genre theory. *Cinema Journal*, 40(3), 3-24.
- Negrini, M. (2019). Diversas temporalidades nos discursos televisivos sobre a morte: aferições sobre a tragédia da Chapecoense no Jornal Nacional. *Contemporanea: comunicação e cultura*, 17, 229-249.
- Negrini, M. (2020). *A morte no telejornalismo: as relações de temporalidade e cultura nos discursos do Jornal Nacional*. (1. ed., v. 1.). Insular.
- Pinto, T. M. (2019). *A tragédia no jornalismo: uma análise das escaladas do Jornal Nacional sobre Brumadinho (MG), Suzano (SP) e o incêndio no CT do Flamengo*. [Apresentação de trabalho]. XXIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Vitória.
- Ribeiro, R. R. (2015). *A morte midiaticizada: como as redes sociais atualizam a experiência do fim da vida*. Editora da Universidade Federal Fluminense.
- Silva, F. M. (2010). *A conversação como estratégia de construção de programas jornalísticos televisivos*. [Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea, Universidade Federal da Bahia]. Repositório institucional da UFBA. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/5121>
- Traquina, N. (2004). *Teorias do jornalismo: porque as notícias são como são*. Insular.
- Traquina, N. (2005). *Teorias do jornalismo. A tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional*. Insular.
- TVGenerica (2007). *Incêndio no Edifício Andorinhas Jornal Nacional 1986*. [Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/2Isjtdt>

As carimbozeiras *Sereias do Mar* de Vila Silva: Um percurso Fotoetnográfico

Roberta Brandão

Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo e Publicidade e Propaganda pela Estácio FAP - Faculdade do Pará, e Mestra em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará, UFPA. E-mail: robertabrandaocomunica@gmail.com

Marina Ramos Neves de Castro

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia - PPGA da Universidade Federal do Pará. Mestre em Artes pelo PPGArtes do Instituto de Ciências das Artes (UFPA, 2013) e mestre em Études des Sociétés Latino-Américaines (option Communication et Culture) pela Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3, 2003). Em 2012 foi responsável pela curadoria e montagem da exposição *Pai d'égua Brasil* em defesa do ECA, da artista plástica Lúcia Gomes. E-mail: mrndecastro@gmail.com

Resumo: Colocamos em evidência uma narrativa, e quiçá, uma interpretação dos processos de construção de sentidos de um grupo de tocadoras de carimbó pau e corda na Amazônia — “As Sereias do Mar”, do vilarejo Vila Silva, município de Marapanim, Pará — por meio de imagens produzidas entre 2015 e 2019. Compreendemos que narrar por imagens é evidenciar compreensões e interpretações que podem ir além daquelas que a literatura nos permite alcançar. Portanto, o que aqui narramos pela construção fotoetnográfica é uma estética, um estar-junto, uma maneira de ver e sentir um mundo, que é vivenciada, construída e reverberada em uma comunidade amazônica, que se conforma e evidencia no viver o carimbó pau e corda. Narramos, por meio das imagens produzidas a partir de um relato fotoetnográfico que conformam um *récit* visual, certa compreensão de um mundo que se materializa na imagem e na interpretação que aqui fazemos.

Palavras-chave: Fotoetnografia, Carimbó, Carimbozeiras, Comunidade Amazônica.

Las Sirenas del Mar de Vila Silva: un Viaje Fotoetnográfico

Resumen: Destacamos una narrativa, y quizás, una interpretación de los procesos de construcción de significados de un grupo de ejecutantes de *carimbó pau e corda* en la Amazonía brasileña — “As Sereias do Mar”, de la aldea Vila Silva, municipio de Marapanim, Pará (Brasil) — a través de imágenes producidos entre 2015 y 2019. Entendemos que narrar por imágenes es resaltar comprensiones e interpretaciones que pueden ir más allá de las que la literatura nos permite alcanzar. Por tanto, lo que presentamos aquí mediante la construcción fotoetnográfica es una estética, un estar-juntos, una forma de ver y sentir un mundo, que se vive, se construye y se repercute en una comunidad amazónica, que se conforma y se hace evidente en vivir el *carimbó pau e corda*. A partir de las imágenes producidas en un reportaje fotoetnográfico que conforman un recital visual, narramos una comprensión de un mundo que se materializa en la imagen y en la interpretación que aquí hacemos.

Palabras clave: Fotoetnografía, Carimbó, Carimbozeiras, Comunidad Amazónica.

The Mermaids of the Vila Silva's Sea: A Photoethnographic Journey

Abstract: This paper puts forth a narrative and, perhaps, an interpretation of the processes of meaning construction by a group of Amazonian carimbó musicians — “As Sereias do Mar” — from Vila Silva village, municipality of Marapanim, Pará, through images produced between 2015 and 2019. Visual storytelling can unveil understandings and interpretations that go beyond those made possible by literature. Thus, the present photoethnographic narrative is an aesthetic, a being-together, a way of seeing and feeling a world that is experienced, built and echoed in an Amazonian community, which is construed and made visible by living the carimbó. The constructed visual storytelling narrates a certain understanding of a world that materializes itself in the images and interpretation produced here.

Keywords: Photoethnography, Carimbó, Carimbozeiras, Amazonian Community.

Foi em “Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas” (1767) que o jesuíta Frei João Daniel descreveu os índios tupinambás que cantavam e dançavam ao som de um instrumento produzido com madeira oca e couro de animal, ao qual chamavam de “curimbó”. Rosário (1974), por sua vez, ressalta que o carimbó fora embebido nas tradições artísticas e musicais africanas. Para Salles (1969), o carimbó é uma manifestação originalmente afrodescendente. Entretanto, no próprio ensaio “Trabalho e Lazer do caboclo”, o autor aponta no ritmo carimbó semelhanças com cantigas indígenas e, como resultado de influência ibérica, a presença dos dedos estalados na dança típica regional e, reconhece a roda de carimbó como um espaço democrático que une raças. “Hoje, porém, o carimbó não é mais dança de negros, exclusivamente ... Nossa experiência pessoal dá-nos a certeza que caboclos, negros e mestiços se irmanam nos arrasta-pés” (Salles, 1969, p. 281).

Dessa maneira, salientamos que compreendemos o carimbó enquanto um processo que resultou da composição étnico-racial produzida na Amazônia (Salles, 1969), que, por sua vez, corroborou para a produção de processos identitários que conformaram-se a partir dessas composição étnico-racial — indígenas, ibéricos e africanos (Sales, 1969; Gabbay, 2012).

De acordo com Gabbay (2012, p. 52):

É provável que o que hoje denominamos carimbó tenha surgido simultaneamente em territórios do Estado do Pará que sequer mantinham comunicação entre si, como a costa do Salgado (Marapanim, Curuçá, Maracanã), do Tapajós (Santarém, Altamira) e do Marajó (Salvaterra, Soure, Ponta de Pedras).

No entanto, observamos que esse processo resultante dessa composição étnico-racial é fruto de um concomitante ao processo de colonização, primeiramente do Estado do Grão-Pará (Castro, 2002) por Portugal, seguido pela sujeição e colonização da região pelo Estado Brasileiro (Castro, 2002). Pensamos que esses fatores foram importantes para a compreensão do status dessa manifestação cultural, assim como do status e da perseguição sofrida pelos carimbozeiros e carimbozeiras na produção do carimbó.

Desta maneira, compreendemos que o debate em torno do carimbó incide diretamente sobre a história da composição étnico-racial da Amazônia, o que, pensamos, pode explicar as perseguições das autoridades e policiais no sentido de inibir as rodas de carimbó e seus tambores. É neste cenário de perseguições, opressões e resistência que as mulheres carimbozeiras de Vila Silva, interior do município de Marapanim, tornaram-se agentes do carimbó compreendido enquanto uma manifestação cultural identitária¹.

¹ Salientamos que a importância da tradição do carimbó foi reconhecida oficialmente pelo Estado em forma de titulação em 2014, quando o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) reconheceu o carimbó como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro (IPHAN, 2014). Após uma intensa mobilização de vários segmentos da sociedade, especialmente a partir da criação da campanha “Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro Nós Queremos!” (Bogea, 2014), que reuniu artistas, intelectuais, bem como grupos religiosos e culturais de várias cidades do Pará (Bogea, 2013, 2014; Salles, 1969; Fuscald, 2015).

Importante salientar, ainda, que nossa ênfase neste trabalho será em fazer uma abordagem interpretativa (Geertz, 1978) das narrativas imagéticas que concernem sobre as *Sereias do Mar*, feitas a partir de uma fotoetnografia realizada entre 2015 e 2019. Essa abordagem interpretativa é consciente do círculo hermenêutico, evidenciado por Heidegger (Gadamer, 2018, p. 401), por meio do qual “... buscamos descrever a forma de realização da própria interpretação compreensiva ...”; ou seja, quando aquele que interpreta procura evidenciar a construção da própria compreensão.

As carimbozeiras: As sereias de Vila Silva

Em 2015, no I Congresso Estadual do Carimbó — considerado um evento histórico, já que, pela primeira vez, reuniu mestres de todo o Estado e propiciou encontros até então inéditos — ficou perceptível a modesta participação das mulheres como instrumentistas desse ritmo. Mesmo com a expansiva presença feminina, apenas sete mulheres musicistas estiveram presentes em uma esfera de 200 delegados/as e observadores vindos de 25 municípios das regiões do Salgado, Bragantina, Marajó, Tapajós, Baixo Tocantins e Metropolitana.

A participação da mulher na cultura do carimbó comumente está atrelada à imagem ou papel de dançarina ou organizadora do festejo e da comida, funções

² Curimbó: tambor feito a partir de um tronco oco, com uma das extremidades cobertas com pele de animal, que se percute com as mãos e toca sentado em cima do instrumento.

³ Revista Amazônia Viva. Disponível em: encurtador.com.br/eox13. Acesso em: ago. 2021.

não menos importantes na manifestação cultural. Entretanto, a representação da imagem da mulher em cima do Curimbó², por tempos, fora incomum e expõe a frágil documentação sobre a atuação de mestras e “tocadoras” de carimbó pau e corda na cultura Amazônica.

Tradicionalmente, aos artistas mais notáveis, compositores, músicos e difusores do carimbó são concedidos o título de mestres. No município de Marapanim — que integra o Nordeste Paraense, um dos territórios mais emblemáticos do carimbó pau e corda —, foi onde nasceu o ícone folclórico e cultural Mestre Lucindo e é onde reside o pioneiro grupo de carimbo “As Sereias do Mar”. Grupo este protagonizado por mulheres que habitam o vilarejo de Vila Silva, como demonstrou reportagem da revista Amazônia Viva³.

Vila Silva é uma comunidade rural que fica localizada no nordeste Paraense, mais especificamente no município de Marapanim a 140 km de distância da capital paraense, Belém. O deslocamento a partir de Belém é de cerca de três horas e meia. De condução coletiva, o caminho torna-se mais longo, portanto, mais lento. Entretanto, para qualquer veículo o trajeto é duro. Chão de terra batido, com muitos buracos durante todo o percurso.

Vila Silva é composta por cerca de 300 famílias. Os Freires são seus fundadores. No grupo Sereia do Mar, Raimunda Freire, Creusa Freire e Dona Mimi pertencem à Família Freire. As duas primeiras são filhas da Dona Mimi. Cleonilda é cunhada da Bigica e da Creusa, é casada com o filho da dona Mimi. Maria Feliz e Martinha são irmãs, e a maior parte delas mora em Vila Silva e se conhece de longas datas. A Claudete mora na comunidade da Fazendinha, que fica há uns 20 minutos da Vila, em um sítio chamado Tijupá, no qual ela divide morada com uma arara, criada de forma livre. A mais nova das integrantes do grupo, Aline, mora em Castanhal. Como pudemos observar, no vilarejo, todos têm algum tipo de parentesco, o que se reflete na conformação do grupo de carimbó, também composto por mulheres que tem, em sua maioria, vínculos de parentesco. Desta maneira, pudemos observar que há uma relação que antecede a formação do grupo de carimbó, que compreendemos como uma vivência partilhada, o que vai levá-las à formação do grupo. Desta maneira, gostaríamos de evidenciar essa forma social por meio de uma narrativa imagética, na tentativa de evidenciar aquilo que não conseguimos colocar em palavras e partilhar essa forma social.

⁴ A manifestação ocorre em 22 de dezembro. Às 6h, a comunidade de Vila Silva parte rumo ao vilarejo do Cruzador. Cantando, tocando e esmolando, pedindo contribuições nas casas para o almoço do dia. São recebidos sacos de farinha, dinheiro e um beijo na fita do Santo. São 40 quilômetros indo e vindo, debaixo de um sol forte, entre uma oração que parece um transe, toque de carimbó com maracás e uma bebida regional que passava de mão em mão.

⁵ Com 93 anos, Mimi, quando sente tonturas e dores de cabeça, é atendida por sua filha Creusa, que utiliza o pó de café e papel nas fontes com o intuito de passar a dor de cabeça. Eduardo, o Neto de dona Bigica, teve febre por mais de uma semana sem uma clara explicação, sem outros sintomas. Acredita-se que ele sofreu encantos do igarapé porque entrou às 12h, um horário não aconselhado para se banhar, segundo os populares.

As integrantes do grupo Sereias do Mar moram em Vila Silva — exceção apenas a uma integrante que mora na cidade de Castanhal — e dividem a rotina entre os afazeres domésticos e o semear da terra, que ocorre geralmente pela manhã. O roçado faz parte do cotidiano daquelas mulheres — mesmo Cleonilda, que é professora, hoje aposentada, também trabalhava no roçado. Os moradores de vila Silva são em sua maioria católicos; mesmo com a presença da igreja neopentecostal, as práticas religiosas católicas são bem fortes, uma evidência disto é a esmolação para São Tomé, uma prática centenária presente ainda nos dias atuais, que mobiliza significativamente os moradores da comunidade⁴. No entanto, observamos que, também, a pajelança e a crença nas encantarias também está presente na comunidade⁵.

“Bater” carimbó pau e corda veio depois como uma conquista.

As composições do grupo “As Sereias do Mar” geralmente abordam de forma poética o cotidiano do vilarejo, como o roçado e a relação com a natureza, e também as questões de gênero, falando do universo feminino. O grupo conseguiu de forma independente gravar e lançar o primeiro cd. As faixas foram capturadas em um estúdio de Castanhal. O número de cds físicos foi limitado, por este fato, atualmente não há como comprá-lo. Segundo as integrantes, já houve episódio de encontrar o cd sendo vendido de forma pirata.

Além da mestra Mimi e das sete mulheres que compõem o grupo Sereias do Mar, o movimento das sereias tocadoras de carimbó é formado por: Raimunda Freire, Claudete Barroso, Creusa Freire, Martinha Freire, Cleonilda Modesto, Maria Cristina Monteiro, Ádria Elere, Maria Nilce Freire, Maria Feliz e Aline.

Outras mulheres em Vila Silva também são tocadoras, além disso, pudemos perceber ao longo da pesquisa, a inclinação das jovens meninas pelos instrumentos do carimbó, fruto dessas vivências, daquela forma social (Simmel, 2006) que conforma uma estética, uma maneira de estar junto (Maffesoli, 1990). São essas interações culturais entre as mulheres tocadoras de carimbó de Vila Silva, vivenciadas na sua quotidianidade que são evidenciadas em nossa fotoetnografia, pois, narram a história desse grupo, a fim de contribuir para o fortalecimento da visibilidade do protagonismo da cultura do carimbó pau e corda da Amazônia⁶ feito pelas mulheres de Vila Silva e de nossa compreensão sobre esses processos de socialização (Castro, 2018; 2017).

⁶ Carimbó pau e corda é como se denomina o carimbó raiz, aquele que não tem instrumentos plugados em energia elétrica e nem bateria, tocado apenas com os instrumentos tradicionais do ritmo.

Uma fotoetnografia — A narrativa

Aqui neste tópico procuramos traduzir por imagens, estas que constroem uma narrativa fotoetnográfica, uma interpretação desse processo, seja da própria construção dos sentidos do grupo, seja a construção da própria fotoetnografia produzida a partir do grupo *Sereias do Mar*.

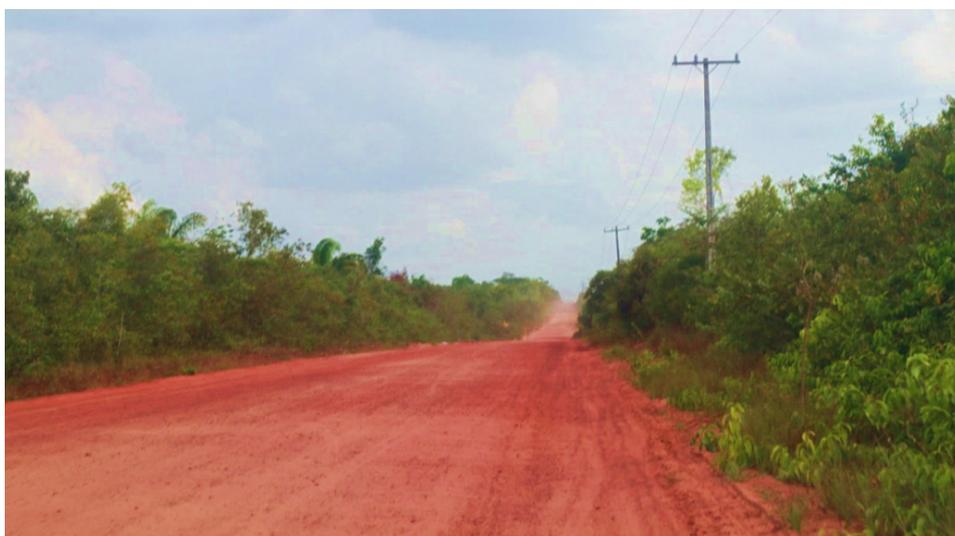


Figura 1: Estrada PA que liga Marapanim à Vila Silva
Nota. Brandão (2019).



Figura 2: Rua principal de Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019)



Figura 3: Noite de Lua Cheia em Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).

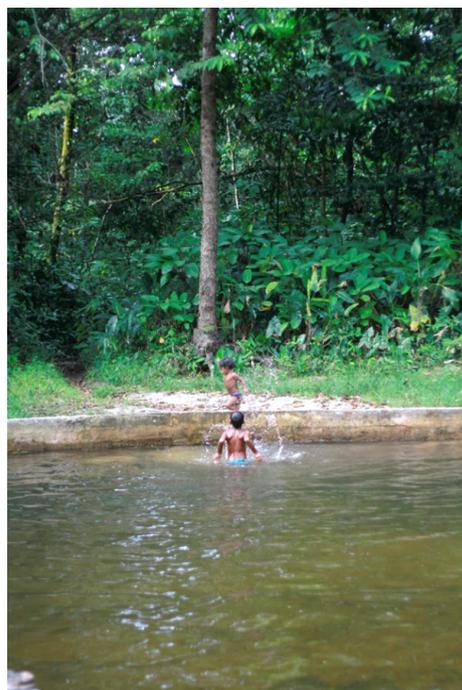


Figura 4: Crianças brincam na beira do Igarapé, Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 5: Crianças brincam na beira do Igarapé em Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 6: Bigica e o neto Eduardo no Igarapé. Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 7: Bigica e o neto Eduardo no Igarapé. Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 8: Casa de Bigica. Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).

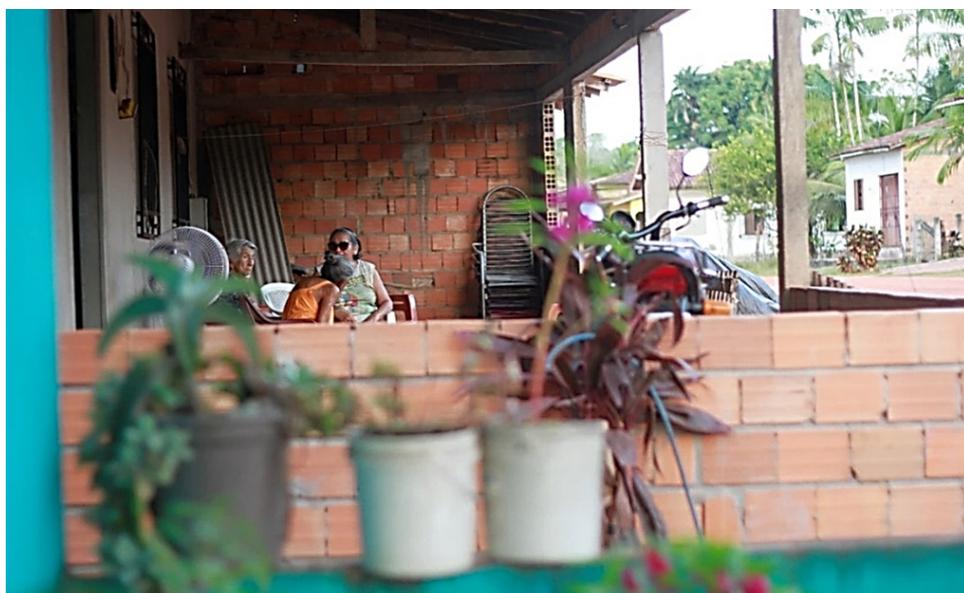


Figura 9: Dona Mimi recebe as amigas na porta de casa, Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 10: Vista a partir da Porta da casa da Bigica. Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 11: Creusa na cozinha, girau de casa. Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 12: Dona Mimi em Casa. Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 13: Dona Mimi na porta de Casa. Vila Silva, Marapanim, 2019
 Nota. Brandão (2019).



Figura 14: Dona Mimi com remédio Caseiro na fonte. Mistura com pó de Café. Vila Silva, Marapanim
 Nota. Brandão (2019).



Figura 15: Dona Mimi se embala na rede e batuca um carimbo nas pernas, como o de costume. Vila Silva, Marapanim
 Nota. Brandão (2019).



Figura 16: Bigica e Creuza, com seus netos, acompanham a esmolação para São Tomé. Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 17: Imagem de São Tomé na praça de Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 18: Esmolação festividade de São Tomé. Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 19: Festivade de São Tomé, esmolação na chuva. Vila Silva, Marapanim
Nota. Brandão (2019).



Figura 20: Creusa na Esmolação para São Tomé. Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 21: A Neta da dona Mimi, o bisneto Eduardo, Dona Mimi, Maria Cristina e Creusa.
Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 22: Bigica (Raimunda Freire) e o companheiro exibem orgulhosos onde será a nova sede da comunidade. Um espaço que pretende ser ocupado com cultura, arte e muito carimbó. Vila Silva, Marapanim, 2019

Nota. Brandão (2019).

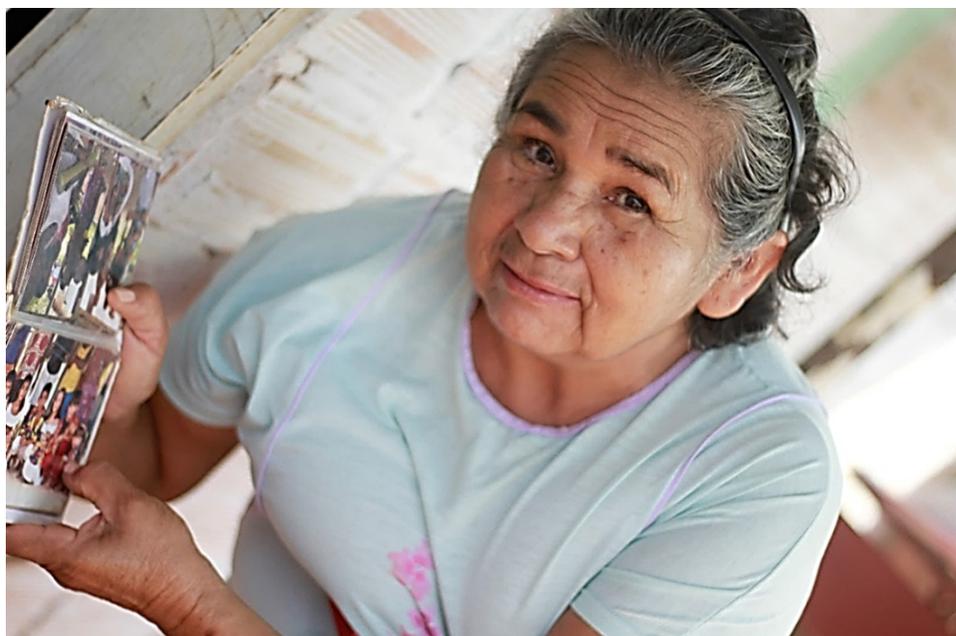


Figura 23: Cleonilda exibe a primeira fotografia do grupo Sereia do Mar. Vila Silva, Marapanim

Nota. Brandão (2019).



Figura 24: Martinha e Bigica exibem a faixa do grupo pintada por elas próprias. Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 25: Cleonilda voltando dos trabalhos na roça. Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 26: Maria Cristina e Raimunda, ex-integrante do grupo. Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 27: Agricultoras e carimbozeiras: as integrantes do grupo *Sereias do Mar* caminhando para a roça, em Vila Silva, Marapanim, 2019

Nota. Brandão (2019).



Figura 28: Agricultoras e carimbozeiras: as integrantes do grupo *Sereias do Mar* caminhando para a roça, em Vila Silva, Marapanim, 2019

Nota. Brandão (2019).



Figura 29: As carimbozeiras agricultoras, em Vila Silva, Marapanim, 2019

Nota. Brandão (2019).



Figura 30: As carimbozeiras agricultoras, em Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 31: As carimbozeiras agricultoras, em Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).

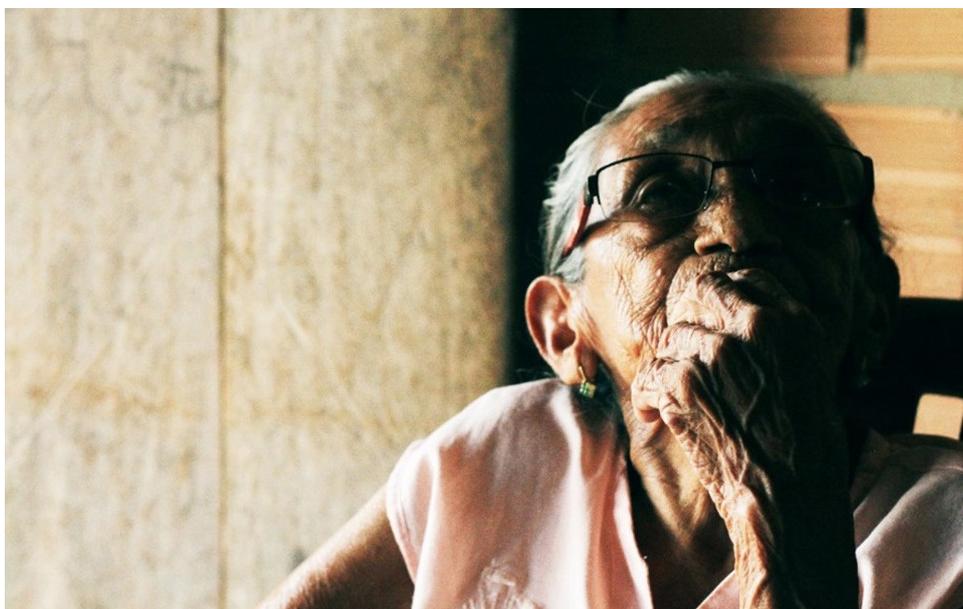


Figura 32: Dona Mimi, mestre e fundadora do grupo Sereias do Mar. Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 33: Creusa no quintal de casa, em Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 34: Maria feliz em Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 35: Cleonilda sentada em frente sua casa, em Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 36: Maria Cristina em uma pausa no seu trabalho na cozinha, em Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figuras 37 e 38: Apresentação do grupo no Festival de Carimbó da Água Doce realizado na comunidade de Boa Vista, Marudá
Nota. Brandão (2019).



Figura 39: Claudete Barroso, maraqueira, fala palavras de ordem no Festival da Água Doce, realizado na comunidade de Boa Vista, Marudá
Nota. Brandão (2019).



Figura 40: Martinha e Creusa montam no curimbó. Festival da Água Doce, na comunidade de Boa Vista, Marudá (2019)
Nota. Brandão (2019).



Figura 41: Grupo *Sereia do Mar* o único protagonizado por mulheres a se apresentar no Festival da Água Doce

Nota. Brandão (2019).



Figura 42: Da esquerda para a direita: Creusa, Maria Feliz, Martinha, Maria Cristina, Ádria, Bigica e Claudete. Na imagem, integrantes do grupo *Sereia do Mar* posam para uma foto após a apresentação no Festival da Água Doce, na comunidade de Boa Vista, Marudá

Nota. Brandão (2019).



Figura 43: Grupo Sereia do Mar no Palco do Espaço Cultural Aopena, em Belém
Nota. Brandão (2019).



Figura 44: Curimbós do grupo Sereia do Mar no palco do Espaço Cultural Aopena, em Belém, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 45: Dona Mimi é homenageada nas festividades de São Tomé. Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).



Figura 46: Mimi Canta na festividade de São Tomé, Vila Silva, Marapanim, 2019
Nota. Brandão (2019).

À guisa de conclusão

A produção de imagens frequenta a cultura da humanidade desde seus primórdios (Gombrich, 2000; Bell, 2009). Das figuras desenhadas nas cavernas aos pixels da fotografia digital, sempre se desejou reproduzir as formas do mundo, uma vez que o ser humano sempre se relacionou com narrativas, imaginadas ou contadas a partir do real (Buitoni, 2010, p. 1). Na obra “*Câmara Clara*”, Roland Barthes (1979) observa que a fotografia aprisiona aquele momento que nunca mais ocorrerá, entretanto alerta que a fotografia apresenta uma mensagem sem código, em que os receptores dessa mensagem ou expectadores dessa fotografia veem muito além do simulacro da realidade, *o perfeito analogon*, pois interpretam a imagem com uma mensagem conotada, a maneira como a sociedade lê tal representação.

A partir do que foi exposto, podemos partir da assertiva de que a imagem, mesmo enquanto uma fotografia tomada como verdade, é, também, um ato interpretativo, ou ainda, um *récit*, uma narrativa construída por alguém, seja por quem a constrói enquanto imagem, sejam por quem a capta por meio de uma câmera, seja ainda por quem a vê; ou seja, seja por quem com ela entra em interação ou comunicação. Portanto, uma imagem pode ter múltiplos, quiçá, infinitos significados (Derrida, 1973). Aqui, acompanhamos as colocações de Derrida (1973) sobre os sentidos que um texto — ou ainda de uma narrativa, qualquer que seja, inclusive uma fotografia — possa ter, até mesmo o de questionar sua real possibilidade de existência. Seja o que for o que ela dê a ver, qualquer que seja a maneira, uma foto pode ser invisível, pois não é ela que vemos (Barthes, 1979, p. 16), mas aquilo que podemos e/ou queremos ver que está pautado pelas nossas vivências culturais.

Acompanhando o pensamento de Ricoeur (1976), compreendemos que, enquanto uma narrativa, um *récit*, um canto, uma poesia, uma fotografia pode conter aquilo que o conotativo, pertencente ao universo do racional, não consegue captar, mas que as sensações, captam, indiciam e constroem enquanto significados. Interpretando Bergson Ricouer (1976), Ricoeur salienta que:

... a palavra escrita ... cortou os seus laços com o sentimento, o esforço e o dinamismo do pensamento ... eis porque os autênticos criadores como Sócrates e Jesus não deixaram nenhum escrito, e eis porque os místicos genuínos renunciam aos enunciados e ao pensamento articulado.” (Ricoeur, 1976, p. 51).

Assim, pensamos que a imagem fotoetnográfica possa salientar interpretações que as palavras não alcançam, visto que atuam não somente na conotação das interpretações, mas, também nas sensações e sentidos por elas evocadas. Pois que, ao acompanharmos o pensamento de Achutti (2007) sobre o que seria, em nosso entendimento, uma história, uma narrativa, um discurso fotoetnográfico:

A narrativa fotoetnográfica se apresenta sob a forma de uma série de fotos, em relação umas às outras e que compõem uma sequência de informações visuais. Elas podem ser o objeto de um único olhar; nenhum texto intercalado deve distrair o leitor/espectador. Este método é percebido como uma espécie de enriquecimento das narrativas antropológicas e como um “presente” em consideração às pessoas encontradas no campo da pesquisa⁷. (Achutti, 2007, p. 112)

⁷ Le récit photoethnographique se présente sous la forme d’une série de photos, en relation les unes avec les autres et qui composent une séquence d’informations visuelles. Celles-ci peuvent être l’objet du seul regard; aucun texte intercalé ne doit détourner l’attention du lecteur/spectateur. Cette méthode est envisagée comme une sorte d’enrichissement des récits anthropologiques, et comme un « don » à l’égard des personnes rencontrées sur le terrain d’enquête.

Uma imagem é uma interpretação. E, enquanto interpretação, é uma história narrada em formas e cores, um *récit* visual, a partir da compreensão de um mundo que se materializa na imagem e na interpretação que aqui fazemos. Assim, deixamos aqui uma interpretação possível de um mundo, de uma forma social (Castro, 2018) que se conforma no vivenciar o mundo da vida, e que, ao produzir e reverberar formas sociais produz laços de sociabilidade que mantém o carimbó enquanto o vínculo que consubstancializa e materializa o processo de socialização e que gera o fermento do estar-junto.

Referências

- Achutti L. E. (2007). Photoethnographie. Dans les coulisses de la bnf. *Ethnologie française*, 1(37), p. 111-116. DOI: 10.3917/ethn.071.0111.
- Achutti L. E. (2004). *L'homme sur la photo*: manuel de photoethnographie. Téraèdre.
- Barthes, R. (1980). *A Câmara Clara*: Notas sobre a fotografia. Nova Fronteira.
- Bell, J. (2008). *Uma nova história da Arte*. Martins Fontes.
- Bogea, E. (2014) A cultura no Brasil pós-2003, um norte: carimbó patrimônio cultural brasileiro. [Apresentação de trabalho]. V Seminário internacional de políticas culturais. Setor de Políticas Culturais — Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Bogea, E. (2013). *A contribuição da cultura para o desenvolvimento do território*: um olhar de Ananindeua na Região Metropolitana de Belém, Pará. [Dissertação de Mestrado em Gestão de Recursos Naturais e Desenvolvimento Local na Amazônia – PPGEDAM/NUMA/UFPA]. Repositório institucional da UFPA. Disponível em: <https://bit.ly/3WfZQVd>
- Buitoni, D. H. (2010). *O registro imagético do mundo. Jornalismo, embrião narrativo e imagem complexa*. [Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estéticas da Comunicação]. XIX Encontro da Compós, PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Castro, M. R. N. (2017). Aportes Teóricos Para Pensar A feira enquanto forma social, *Revista Sociais e Humanas*, [S. l.], v. 30, n. 2, out. 2017. ISSN 2317-1758. <http://dx.doi.org/10.5902/2317175820951>.
- Castro, M. R. N. (2002) *Politique Culturelle et Identité en Amazonie Etude sur une stratégie d'élaboration d'identité dans l'Etat du Pará, Brésil*. Mémoire de DEA. Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, Institut Des Hautes Etudes En Amerique Latine.
- Castro, M. R. N. (2018). *Socialidades e sensibilidades no cotidiano da Feira do Guamá: uma etnografia das formas sociais do gosto*. [Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Pará]. <https://bit.ly/3XjIJ7s>
- Derrida, J. (1973). *Gramatologia*. (Mirian Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro, Trans.) Perspectiva.
- Fuscaldo, B. M. (2015). O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. *Revista CPC*, 18, 81-105. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i18p81-105>
- Gabbay, M. (2012). *O carimbó marajoara*: por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário. [Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura, Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro]. <https://bit.ly/3kp4umV>
- Gadamer, H. G. (1997). *Verdade e método*. (Flávio Paulo Meurer, Trans.). Vozes.
- Geertz, C. (1978). *A interpretação das culturas*. Zahar.
- Gombrich, E. H. (2000). *História da Arte*. LTC.
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (2014). *Dossiê Iphan Carimbó*. <https://bit.ly/3QMNdQl>
- Maffesoli, M. (1990). *Au creaux des apparences*. Plon.

Maffesoli, M. (1996). *Éloge de la raison sensible*. Grasset.

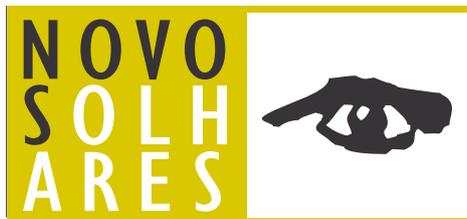
Ricoeur, P. (1976). *Teoria da interpretação*. Edições 70.

Salles, V.; Salles, M. (1969). Carimbó: Trabalho e Lazer do caboclo. *Revista Brasileira de Folclore*, 9(25).

Sarraf, M.; Brandão, R. (2015). Sereias com os pés no chão. *Revista Amazônia Viva*, 48, 50-52.

Simmel, G. (2006). *Questões fundamentais da sociologia*. Zahar.

Simmel, G. (1983). Sociabilidade: um exemplo de sociologia pura ou formal. In: Morais Filho, E. (Org.). *Georg Simmel: sociologia*. Ática.



Volume 12 - Número 1

1º SEMESTRE DE 2023

ENTREVISTA COM HELMUT KOPETZKY: O FEATURE RADIOFÔNICO

RAKELLY CALLIARI SCHACHT, EDUARDO CALLIARI SCHACHT, NIVALDO FERRAZ

SOM DE RÁDIO

TIM WALL, DANIEL GAMBARO (TRAD.)

COMENTÁRIOS SOBRE O TEXTO “SOM DE RÁDIO”, DE TIM WALL

DANIEL GAMBARO

DIFUSÃO DE INOVAÇÕES NOS CIRCUITOS COMUNICATIVOS DO METRÔ DE SÃO PAULO: A EXPERIÊNCIA DA LINHA 4 E RESSONÂNCIAS NA REDE

JANICE CAIAFA

PRETENSÕES CRÍTICAS NA SÉRIE TELEVISIVA *SEGUNDA CHAMADA*

ERCIO SENA

PASSOS DA DANÇA NAS REDES: CIRCULAÇÃO DA CULTURA EM MÍDIAS DIGITAIS

SOFIA FRANCO GUILHERME, ROSANA DE LIMA SOARES

INSURREIÇÃO NA GARGANTA: (RE)EXISTÊNCIA NO CORPO DE ELZA SOARES

LÍGIA MORELI, CHRISTINE MELLO

A CHARGE NA CONSTRUÇÃO DOS DISCURSOS SOBRE OS GAMERS

ANGELICA CANIELLO, LUCIANA COUTINHO PAGLIARINI DE SOUZA

A MONSTRUOSIDADE XENÓFOBA DE LOVECRAFT: RACISMO E RADICALISMO NAS CRIAÇÕES LITERÁRIAS DE UM CONSERVADOR

YURI GARCIA

TRAGÉDIAS E MORTES NO JORNAL NACIONAL: REFLEXÕES SOBRE TRANSFORMAÇÕES NO TELEJORNAL

MICHELE NEGRINI, SILVANA COPETTI DALMASO

AS CARIMBOZEIRAS *SEREIAS DO MAR* DE VILA SILVA: UM PERCURSO FOTOETNOGRÁFICO

ROBERTA BRANDÃO, MARINA RAMOS NEVES DE CASTRO

ISSN: 2238-7714

apoio:

realização: