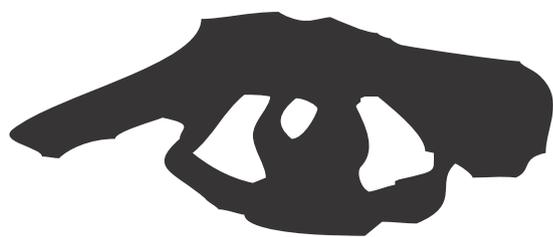


NOVO SOLH ARES

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE PRÁTICAS DE RECEPÇÃO A PRODUTOS MIDIÁTICOS



Volume 12 N. 2

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. 2 (2º 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 2 – 2º 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: Giovanna Macedo | Tikinet

Diagramação: Thais Moreno, Isac Santos e Lívia Loureiro | 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

Apresentação do dossiê

7

Comentário sobre “Seus Ouvidos são um Portal para Outro Mundo”, de Virginia Madsen

Rakelly Calliari Schacht

9

“Seus Ouvidos são um Portal para Outro Mundo”: A Nova Imaginação Documental do Rádio e o Domínio Digital

Virginia Madsen

12

Desafios Metodológicos em Pesquisas de Rádio e Mídia Sonora: Uma Proposta de Análise Crítica da Narrativa em Podcasts

Luana Viana

26

A Cosmopoética da Água em *El Botón de Nácar*: O Som Ambiente na Mise en Scène de Patricio Guzmán

Raquel Salama Martins

José Francisco Serafim

38

Crimes, risos e tensão: considerações acerca do humor em podcasts brasileiros de *true crime*

Carlos Jáuregui

51

Vozes femininas nos documentários
***A Entrevista* (Helena Solberg, 1966) e**
***A Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967)**
Clotilde Borges Guimarães

63

Memórias Sonoras: Deslocamentos da Vida Cotidiana
em Minas Gerais, Paraíba e Pernambuco
Sheila Borges de Oliveira
Debora Cristina Lopez
Norma Meireles

77

Notas sobre Expropriação, Alteridade e Legibilidade:
Fotografias de Conflito, Imperialismo e Destruição
Marcela Barbosa Lins
Mariana Falcão Duarte
Marianna Rungue de Oliveira
Ângela Cristina Salgueiro Marques

90

Interação no telejornalismo brasileiro: sentidos e
reflexos do enfrentamento tecnológico
Mônica de Fátima Rodrigues Nunes Vieira
Patricia Aparecida Amaral
Osvando José de Moraes

102

Saúde Mental no Twitter: Análise de Manifestações
por Meio de Mineração de Dados
Geovana Pereira Correia
Rhayssa Fernandes Mendonça
Rosana Maria Ribeiro Borges
Douglas Farias Cordeiro

116

Ativismo imigrante e estratégias emocionais para
a deliberação on-line: o caso da página Brasileiras
não se calam
Lucas Arantes Zanetti

131

Apresentação

A atual edição da Novos Olhares representa um importante marco no ciclo de mudanças por que passa a revista. Juntamente com a seção “Um Outro Olhar”, de textos traduzidos, inaugurada em nossa edição passada, a partir de agora também os dossiês temáticos estarão presentes em cada novo número da revista. Com os textos traduzidos, buscaremos trazer aos nossos leitores reflexões que tenham se destacado, por sua originalidade e ousadia, nos debates desenvolvidos em torno da produção, crítica, função social e recepção do audiovisual em diferentes centros. Com os dossiês, a intenção é oferecer mais espaço de reflexão e debate sobre temas vinculados às diferentes vertentes da área de comunicação, especialmente a audiovisual, mantendo a abrangência de interesses que caracteriza a revista ao mesmo tempo em que se dedica um olhar mais aprofundado a tópicos selecionados.

Outra preocupação que nos mobiliza, em relação às mudanças, é a de trazer novos colaboradores a cada edição da revista, tanto na curadoria da seção “Um Outro Olhar” quanto na organização dos dossiês. Assim, tentamos garantir a presença de novos olhares também na organização interna da nossa publicação, buscando a diversidade de enfoques e a constante atualização de nossas prioridades editoriais.

Nesta edição, trazemos a generosa contribuição de **Rakelly Calliari Schacht** e **Nivaldo Ferraz** na organização do dossiê “Captando a realidade por meio de sons: registro histórico, criação autoral e interatividade na documentação sonora”. O dossiê, por meio dos cinco artigos que o compõem, traz contribuições de pesquisadores de todo o país e é apresentado por seus organizadores mais adiante. Rakelly também é nossa contribuidora na seção “Um Outro Olhar”, que abre essa edição com o belíssimo texto *Seus ouvidos são um portal para outro mundo*, de **Virginia Madsen** (Mcquarie University, Sydney). Devemos a Rakelly tanto a escolha do texto quanto o contato com a autora, a revisão da tradução e os comentários que contextualizam a obra.

Também integram esse número quatro artigos recebidos por meio de nossa chamada de textos. No primeiro deles, **Marianna Rungue Oliveira**, **Marcela Barbosa Lins**, **Mariana Falcão Duarte** e **Ângela Cristina Salgueiro Marques**, a partir da análise de três imagens premiadas pelo prêmio Pulitzer 2023, tecem reflexões sobre expropriação, alteridade e legibilidade na fotografia de guerra contemporânea. Nesse percurso, estabelecem um diálogo crítico com autoras como Ariella Azoulay, Marie-José Mondzain e Susan Sontag. Já **Mônica de Fátima Rodrigues Nunes Vieira**, **Patrícia Aparecida Amaral** e **Osvando José de Moraes**, em um estudo sobre o trabalho da TV Integração, emissora de Uberlândia (interior do Estado de Minas Gerais) afiliada à Rede Globo, buscam discutir como se dá a interação entre audiência e telejornal por meio do aplicativo WhatsApp e como a produção do programa se utiliza dessa ferramenta. Para tanto, os autores analisam o conteúdo de 4978 mensagens recebidas pela emissora entre dezembro de 2021 e junho de 2022.

Geovana Pereira Correia, **Rhayssa Fernandes Mendonça**, **Rosana Maria Ribeiro Borges** e **Douglas Farias Cordeiro** se voltam, por sua vez, para a forma como a questão da saúde mental é discutida na rede social X, anteriormente conhecida

como Twitter, a partir da análise de publicações que se utilizaram da hashtag *#saudemental*, no período de janeiro de 2020 até junho de 2022. O processamento dos conteúdos foi realizado com uso do instrumento metodológico conhecido como Descoberta do Conhecimento em Bases de Dados (KDD).

Fechando a edição, **Lucas Zanetti** investiga a articulação entre as teorias da midiaticização, a noção de esfera pública e a deliberação, a partir de um estudo da página do Instagram “Brasileiras não se calam”, organização ativista que denuncia casos de misoginia e xenofobia vivenciados por mulheres brasileiras na Europa. Mais especificamente, o autor analisa a interação nos comentários a partir de um relato sobre assédio.

Agradecemos a todos os envolvidos nessa edição por meio da produção, avaliação, tradução, revisão e editoração dos textos que a compõem. E muito especialmente à Rakelly e ao Nivaldo, pela organização do dossiê, bem como à **Virginia Madsen** e à **Taylor and Francis Group LLC (Books) US** pela autorização para a tradução e publicação de seu texto.

Boas leituras e um mais que excelente 2024 a todas e todos.

Editores da Novos Olhares

Apresentação do dossiê

Ao organizar um dossiê acadêmico, faz-se uma espécie de aposta. É preciso selecionar um tema que seja relevante para a área de estudos em questão, com potencial contribuição para a formação intelectual do público leitor da revista, e que desperte o engajamento de autores e autoras dispostos a compartilhar suas reflexões e resultados de pesquisa.

Ao propor uma chamada de trabalhos dedicados ao estudo do uso do som nas práticas de representação do mundo histórico, incluindo a construção de narrativas não ficcionais em meios audiovisuais, quisemos amplificar o conhecimento sobre uma prática relativamente pouco explorada no meio acadêmico, mas uma das formas mais acessíveis na construção de uma comunicação para a promoção da cidadania: a documentação sonora.

Nos últimos anos, acompanhamos a expansão de todo o tipo de prática de produção sonora no Brasil e no mundo, com a popularização da chamada “podosfera”. Também é crescente a produção acadêmica brasileira nas áreas de estudos do som, como som no cinema, além de rádio e mídias sonoras, que tem um dos principais círculos de debate no Grupo de Pesquisa Rádio e Mídia Sonora da Intercom, em atividade há mais de 30 anos. Ainda assim, quando se parte para o recorte do som fixado em suporte como registro documental, o volume de programas de pós-graduação a acolher pesquisas nessa área no Brasil é escasso e, conseqüentemente, a produção acadêmica está longe de ser quantitativamente comparável com a atenção dedicada às imagens visuais, estáticas ou em movimento, e seu uso como meio para a representação da dita realidade.

Por isso, é com grande satisfação que trazemos a público este conjunto de textos qualificados, que certamente se tornará objeto de consulta daqueles que buscam compreender as variáveis e os potenciais da documentação sonora. Eis os artigos que compõem o dossiê “Captando a Realidade por Meio de Sons: Registro Histórico, Criação Autoral e Interatividade na Documentação Sonora”:

Luana Viana (UFOP-MG), em “Desafios Metodológicos em Pesquisas de Rádio e Mídia Sonora”, promove uma sistematização das abordagens metodológicas com foco na narrativa em podcasts. A pesquisadora acompanha uma das principais preocupações contemporâneas de grupos brasileiros de pesquisa sonora: a discussão sobre metodologias e suas aplicações. Sua análise crítica destaca a complexidade contemporânea da mídia sonora e propõe métodos de investigação que possam dar conta do caráter simbólico da mensagem radiofônica, para além do ponto de vista estrutural.

Raquel Salama Martins (UFBA-BA) nos conduz a uma jornada poética pelo cinema latino-americano contemporâneo, em “A Cosmopoética da Água em *El Botón de Nacar*”. Em sua análise do uso do som no filme de Patricio Guzmán, ela revela a intrincada relação entre sons, imagens e cosmologia, com destaque para a identificação de sons fundamentais, arquetípicos e metáforas audiovisuais.

Carlos Jauregui (UFOP-MG), em “Crimes, Risos e Tensão”, reflete sobre elementos humorísticos em relatos sonoros de crimes reais, desafiando conceitos estabelecidos na teoria do *True Crime*. Seu estudo identifica procedimentos retóricos relacionados

ao humor e explora o equilíbrio entre tensão narrativa e comicidade, provocando debates éticos relevantes.

Tide Borges (FAAP-SP) reavalia o uso polifônico da voz em documentários brasileiros da década de 1960 em “Vozes femininas nos documentários *A Entrevista* e *A Opinião Pública*”. Sua análise crítica questiona a postura dos diretores em relação às vozes femininas, oferecendo uma nova perspectiva sobre essas obras fundamentais realizadas no período de efervescência da mobilidade de captação e uso do som direto nas produções brasileiras.

As docentes e pesquisadoras Debora Cristina Lopez (UFOP-MG), Sheila Borges de Oliveira (UFPE-PE) e Norma Meireles (UFPB-PB), em “Memórias sonoras”, adotam a pesquisa-ação para discutir memória e patrimônio sonoros. Seu estudo destaca a importância de preservar o som como parte integrante do patrimônio cultural, proporcionando uma compreensão mais profunda das reminiscências sonoras construídas nas interações sociais cotidianas.

Em diálogo com o dossiê, esta edição da revista Novos Olhares traz ainda a tradução de um artigo da pesquisadora australiana Virginia Madsen (Mcquarie University, Sydney), intitulado “Seus ouvidos são um portal para outro mundo”. Nele, a autora costura a história da captação sonora de caráter documental e autoral, relacionando práticas de diferentes países e pontuando o diálogo da mídia sonora com o cinema.

Esta coletânea de textos – com a presença expressiva de pesquisadoras mulheres – é uma celebração da riqueza e diversidade da documentação sonora, oferecendo uma visão abrangente das várias facetas do som na elaboração sobre as dimensões da realidade. Cada artigo contribui significativamente para a compreensão da complexidade e a importância da mídia sonora em suas diferentes manifestações. Desejamos que os leitores encontrem inspiração e novas perspectivas ao navegar por este mapa auditivo.

Queremos, ainda, parabenizar a revista por seus 25 anos de trajetória, agradecendo especialmente a seu editor, Prof. Dr. Eduardo Vicente, pela oportunidade de lançar a aposta deste dossiê, e por seu apoio em torná-la bem-sucedida.

Boas leituras sonoras!

Nivaldo Ferraz e Rakelly Calliari.

Comentário sobre “Seus Ouvidos são um Portal para Outro Mundo”, de Virginia Madsen

Rakelly Calliari Schacht

Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e membro do Grupo de Estudos e Produção em Mídias Sonoras (MidiaSon) da ECA/USP.
E-mail: rakelly@alumni.usp.br

Como qualquer pessoa que guarde apreço pelo método científico, também procuro me abster de afirmações que possam soar hiperbólicas na produção acadêmica. Mas, a trajetória da autora australiana Virginia Madsen permite-nos, sem risco de exagero, classificar seu trabalho como uma das mais relevantes produções científicas da atualidade a respeito de práticas documentais em áudio, na esfera internacional.

Sua produção vem sendo notada no Brasil há alguns anos. Nas pesquisas desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), ela aparece como referência em diversos trabalhos recentes dedicados ao rádio e mídias sonoras (Detoni, 2018; Ferraz, 2016; Gambaro, 2019; Santos, 2016; Schacht, 2022).

Como se pode apreender do texto traduzido para esta edição de *Novos Olhares*, suas contribuições para os estudos radiofônicos têm atributos que merecem ser ressaltados. Talvez, o primeiro deles seja a realização de uma pesquisa de viés histórico que mantém estreita conexão com o momento presente. Madsen iniciou sua carreira em 1986 como produtora na rádio pública australiana (Australian Broadcasting Corporation (ABC)), e nunca perdeu o ímpeto da criação autoral¹, nem a dimensão de que é preciso olhar para o retrovisor sem perder de vista a estrada que há pela frente.

Ao realizar esse registro histórico, a produção que ela realiza – e estimula, por meio da atuação no Centro de História da Mídia na universidade em que leciona – contribui para a formação de memória de um meio que por muito tempo caracterizou-se pela fugacidade. Como ela observa em um breve texto por ocasião do lançamento de uma caixa de CDs pela Conferência Internacional de Features (2004): “. . . mesmo no meio dos sistemas de radiodifusão públicos, institucionalizados e organizados com a participação do Estado, a documentação do rádio mal existe, uma história de amnésia prevalece”.

Não bastasse dedicar-se a um meio cuja preservação da memória é negligenciada, Madsen escolhe um gênero que sempre correu pelas margens, buscando brechas na estrutura departamentalizada das emissoras públicas, contando com a atuação de autores independentes, constantemente pressionado por questões comerciais: o *feature*. O termo em inglês é definido pela autora como “programas autorais de estilo documentário de formato longo feitos especificamente para o meio de áudio” (Madsen, 2013, p. 130), e foi mantido inalterado na tradução do texto, em favor de sua disseminação aqui no Brasil em alinhamento com uma cultura já existente em muitos países.

Ao entender tal prática como constituidora de um rádio de autor, Virginia Madsen passa a tratar os produtores como o elo perdido em qualquer exame sério do campo do *feature* (Aroney, 2005, p. 405), o que transparece na citação, no texto traduzido para a *Novos Olhares*, de mais de duas dezenas de nomes de autores e gestores ligados à produção de *feature*. O mesmo enfoque em pessoas pode ser encontrado em outros trabalhos seus, dedicados ao protagonismo feminino (Madsen, 2017) ou a autores únicos, como Kaye Mortley (Madsen, 2009) ou Gregory

¹ Na emissora, foi fundadora do programa *The Listening Room*. Seus *features* foram traduzidos e transmitidos em muitos países, incluindo Dinamarca, França, Suécia, Alemanha, Finlândia e Estados Unidos. Uma amostra dessa produção é *Life and Death in Battambang – Children’s Stories from Cambodia*, 2007, disponível na página da ABC. Cf.: <https://www.abc.net.au/listen/radionational/archived/radioeye/life-and-death-in-battambang---childrens-stories/3230242>

Whitehead (Madsen, 2015). A compreensão sobre repertório e seus criadores é de suma importância para a consolidação de uma cultura da documentação, como nos ensina o cinema.

Por fim, o texto trazido para esta edição da revista demonstra mais um aspecto fundamental do trabalho de Virginia Madsen, que é o de uma escuta ativa para além das fronteiras nacionais tão comuns ao rádio, um veículo tipicamente regional. Antes da chegada das redes digitais, ela já seguia os passos da rede física criada entre autores de diferentes países, algo que se expandiu em sua produção acadêmica nos últimos anos, possibilitando associações entre as histórias coletadas em lugares díspares e a costura de uma história estética do *feature*.

No caso do artigo “Seus ouvidos são um portal para outro mundo” (Madsen, 2013), tomamos contato com uma amostra de exemplos vinda do Reino Unido, Estados Unidos, França, Alemanha e Austrália, com base inclusive em documentos da Biblioteca Britânica, onde a autora foi residente por dois meses no ano seguinte. No conjunto de sua obra, a diversidade é ainda maior, e tende a expandir-se por meio do projeto que investiga a imaginação documental do rádio sob uma perspectiva internacional a partir dos anos 1920.

Como alguém que mantém um olho no retrovisor e outro na estrada, outros dois projetos a ocupam recentemente. O primeiro deles é a liderança de uma recuperação da história da ABC, que em 2022 completou 90 anos. O segundo, um novo festival internacional competitivo, criado para estimular produções de ficção e não-ficção em áudio entre jovens realizadores. O festival se chama Black Snapper e é sediado pela Macquarie University.

Para quem tem acompanhado o florescimento daquilo que se tem convencido chamar de jornalismo narrativo na podosfera brasileira, as publicações de Virginia Madsen oferecem retrovisor e GPS. A oferta de um de seus textos agora traduzido para o português visa facilitar a apropriação de tais recursos por nossos novos profissionais e pesquisadores em mídias sonoras desde os primeiros anos de estudo.

Referências

ABC Radio National (Host). (2007). *Life and Death in Battambang – Children’s Stories from Cambodia* [Audio Broadcast]. ABC. <https://www.abc.net.au/listen/radionational/archived/radioeye/life-and-death-in-battambang---childrens-stories/3230242>

Aroney, E. (2005). *Radio Documentaries and Features: Invisible Achievements* [Apresentação de trabalho]. Melbourne Radio Conference.

Detoni, M. (2018). *O documentário no rádio: Desenvolvimento histórico e tendências atuais* [Pesquisa de pós-doutorado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo].

EBU. (2004). The IFCollection. International Feature Conference. *30 years of international radio documnetaries*. Box com 6 CDs, 480 min. Curadoria de Edwin Brys.

Ferraz, N. (2016). *Reportagem no rádio: realidade brasileira, fundamentação, possibilidades sonoras e jornalísticas a partir da peça radiofônica reportagem*. [Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo].

Gambaro, D. (2019). *A Instituição Social do Rádio: (Re)agregando as práticas discursivas da indústria no ecossistema midiático* [Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo].

Madsen, V. M. (2004). *Thirty Years of the International Radio Feature @. IFC2*. <https://ifc2.wordpress.com/2004/04/05/thirty-years-of-the-international-radio-feature-virginia-madsen/>

Madsen, V. M. (2013). Your ears are a portal to another world. In M. Hilmes & J. Loviglio, Jason (Eds.), *Radio's New Wave: Global Sound in the Digital Era* (p. 126-144). Taylor & Francis.

Madsen, V. M. (2009). A radio d'auteur: the documentaire de creation of Kaye Mortley. *Scan Journal*, 6(3), 1-13.

Madsen, V. M. (2015). From the limbo zone of transmissions: Gregory Whitehead's "On the shore dimly seen" dimly seen. *RadioDoc Review*, 2(2), 1-13.

Madsen, V. M. (2017). Innovation, women's work and the documentary impulse: pioneering moments and stalled opportunities in public service broadcasting in Australia and Britain. *Media International Australia*, 162(1), 19-32.

Santos, G. N. (2016). *Um cinema para os ouvidos: mapeando o radiodocumentário*. [Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo].

Schacht, R. C. (2022). *Sonoras imagens: Peter Leonhard Braun em busca do filme acústico*. [Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo]. Third Coast Festival. (2023). *Virginia Madsen*. Resound #100. Third Coast International Audio Festival. <https://www.thirdcoastfestival.org/person/virginia-madsen>

“Seus Ouvidos são um Portal para Outro Mundo”: A Nova Imaginação Documental do Rádio e o Domínio Digital^{1,2}

Virginia Madsen

Senior Lecturer e coordenadora de Rádio, Disciplina de Mídia, na Macquarie University (Sidney, Austrália). Membro do conselho do Faculty of Arts Research Centre for Media History (CMH), além de ser ex-diretora do centro (2017-2020) e sua atual vice-diretora. Doutorado pela University of Technology Sidney (UTS) e foi bolsista de pesquisa pós-doutoral na University of New South Wales (Sidney, Austrália). E-mail: virginia.madsen@mq.edu.au.

Artigo traduzido por

Roberto Candido Francisco
E-mail: traducao@tikinet.com.br

¹ Publicado originalmente como “Your Ears are a Portal to Another World”: The New Radio Documentary Imagination and the Digital Domain em: Lavoglio, J & Hilmes, M (Orgs) (2013). *Radio’s New Wave Global Sound in the Digital Era*. Routledge.

² A tradução para o português e a publicação foram autorizadas pela autora e a Taylor and Francis Group LLC (Books) US.

Os programas do futuro “no ar” certamente serão apenas parcialmente audíveis, apenas parcialmente visíveis e parcialmente audíveis, de acordo com seu conteúdo e destinação.
(Lance Sieveking, 1934, tradução nossa)

A vantagem do rádio sobre o cinema: a tela é maior.
(Sylvain Gire, 2008, atribuída a Orson Welles, tradução nossa).

É quase impossível abordar o tema do documentário no rádio hoje sem evocar uma época anterior em que o campo do documentário no rádio nasceu, pareceu se desgastar e depois se viu no meio de uma nova onda. Antes dos mais recentes pronunciamentos da morte do rádio por meio da convergência digital, era a televisão que ameaçava eclipsar a mídia sonora. Muitos no setor acreditavam nisso mesmo antes do fim da década de 1950, à medida que a televisão se disseminava e o público do rádio diminuía, especialmente para os gêneros de rádio outrora populares. Essa foi a época em que o rádio, ainda tão jovem na realidade, começou a passar uma impressão de idade. Em *The Radio Reader*, Michele Hilmes (2002, p. 2) escreveu: “Em 1955, a grande maioria do capital de programação estabelecido no rádio estava trabalhando duro para gerar lucros para a televisão. . . O rádio, eviscerado e desmoralizado, lutava para se adaptar. Enquanto isso, como tantas vezes acontece na história, o vencedor recebia os espólios da memória”. Hilmes está se referindo ao contexto americano aqui, no entanto fortes evidências em outros lugares apoiam a visão de que existia uma situação de crise para o rádio em modelos comerciais e públicos internacionalmente em meados da década de 1960, mesmo quando as instituições públicas de radiodifusão europeias, australianas e canadenses continuavam a apoiar e inovar tradições e formatos “mais antigos” que formavam o estilo clássico de “programação elaborada”. Talvez a própria natureza desse meio evanescente tenha sempre incentivado uma sensação de perda em torno do local da transmissão, tendo como o único traço aquilo que permaneceu na memória.

Até muito recentemente, o rádio se destacou em esquecer seu próprio passado. Parece estranho lembrar agora como essa rica tradição do programa documental no rádio, desenvolvida na BBC, quase poderia ser esquecida até mesmo em seu território natal. Em 1977, o produtor da BBC Michael Bright confirmou essa visão: “Tendemos a esquecer o *feature*. A tradição se perdeu. O aspecto importante sobre isso era que não havia mais escola de criação de *features*, nenhuma transferência de experiência, de conhecimento... Nenhum jovem escritor chegando” (Peach, 1977). Mais uma vez, o tema recorrente do rádio perdendo sua memória está lá, embora saibamos dessa discussão que a criação de documentários e *features* radiofônicos estava à beira de um renascimento.

Mas essa forma intensiva de rádio não morreu com a televisão nos anos 1950. O renascimento trazido pelas novas tecnologias de gravação portátil e fita magnética na década de 1960 lançou as bases para todo um campo expandido de formas documentais expressivas no rádio, comparável ao renascimento que estamos experimentando agora na era digital. Este capítulo traça a história estética do

feature, desde seus primórdios nos anos 1930 e 1940 até seu renascimento em geral esquecido da era média nos anos 1960 e 1970, e aponta para seus paralelos com o ressurgimento do rádio hoje.

“Atualidades” e o “ Rádio-Olho”: Desenvolvimento Inicial do Documentário de Rádio

[A] ideia do documentário não era basicamente uma ideia de filme...

(John Grierson, 1942, p. 250, tradução nossa)

Os *features* radiofônicos antes e depois da Segunda Guerra Mundial muitas vezes soavam mais como dramaturgia de rádio do que nosso conceito atual sobre documentário. Eles eram na maior parte escritos como roteiros e interpretados por atores ao vivo. Era raro ouvir vozes não ensaiadas ou espontâneas ou mais do que atualidade ilustrativos antes do início da década de 1960, exceto em alguma programação especial feita para os últimos anos da Segunda Guerra Mundial e os anos seguintes, e em alguns outros casos menos típicos. Mas podemos dizer que tanto o documentário de rádio quanto o documentário em filme nesse primeiro período de desenvolvimento se preocuparam com “o tratamento criativo da realidade”, conforme Grierson definiu o gênero emergente do documentário em filme em 1933³.

³ Grierson usou pela primeira vez o termo “documentário” em 1926.

Uma das primeiras tentativas de *features*, e possivelmente o primeiro exemplo britânico de reportagem em rádio de forma dramática, foi *Crise na Espanha* de E. A. Harding. Essa produção ao vivo foi transmitida em 11 de junho de 1931 e revivida para transmissão (e gravada) em 25 de março de 1938. “O trabalho de E. A. Harding foi fundamental na introdução de estatísticas, fatos e informações em ‘entretenimentos’ de rádio. Em três programas transmitidos no Programa Nacional em 1929, 1931 e 1932, Harding lançou as bases de uma tradição documental de montagem no rádio” (Paget, p. 46).

⁴ *Steel: An Industrial Symphony* de Bridson (1937) feito com Auden e Britten e usando gravações de disco feitas em uma siderúrgica de Sheffield, respondeu ao clássico documentário *Coal Face* (1935), produzido pela GPO Film Unit.

Na Grã-Bretanha, em formas de rádio e cinema, encontramos confluências e sobreposições em abordagens e assuntos que mal foram reconhecidos historicamente. W. H. Auden e Benjamin Britten trabalharam em *features* de rádio e documentários em filme na Grã-Bretanha⁴. D. G. Bridson (1971, p. 33) escreveu sobre suas próprias produções para a BBC: “Auden estava escrevendo poesia para documentários em filme; por que eu não deveria escrever poemas para documentários de rádio?”. Outra coisa que une os dois campos do documentário de rádio e filme até hoje é o tempo dedicado: não apenas na duração (longa-metragem) das obras, mas no tempo gasto para fazer um projeto acontecer, e para pensar a partir e de *dentro* do meio. Nessas primeiras sinfonias documentais para rádio, Bridson, que trabalhou com Auden e Britten, escreveu sobre a produção de *Coal* [Carvão] (1938), um programa de “fatos” produzido por uma pequena equipe da BBC Northern Region Features que mergulhou na vida dos mineiros em Durham:

O trabalho de um mês foi dedicado para fazer o programa. . . [à medida que] nos familiarizamos com todos os aspectos da vida do mineiro. Acompanhamos os homens nos turnos da noite e da manhã; ajudamos com o entalhe, carregamento e colocação; ficamos com a sujeira entranhada em nosso couro cabeludo e em todos os poros de nosso corpo. [Um dos outros produtores] Joan [Littlewood] morava com a família de um mineiro – o filho havia sido morto na escavação – enquanto eu me acomodava sem muito conforto no bar dos mineiros locais. Quando *Coal* entrava no ar, não havia um mineiro na escavação que não nos conhecesse e nos tratasse como um deles (Bridson, 1971, pp. 69-70).

Existem inúmeros outros *features* feitos durante esse período que também poderiam ser entendidos como produtos de tal imersão; no entanto, estamos muito mais familiarizados com essa abordagem ou sensibilidade em relação a um assunto na história do cinema documental. Esses programas de áudio – ou vamos chamá-los agora de “filmes radiofônicos” – ainda existem na Biblioteca Britânica e foram repetidos ocasionalmente ao longo dos anos na própria BBC. Mas além

dessas transmissões, eles são pouco lembrados, estudados ou reconhecidos na história do documentário.

⁵ O programa de Shapley, *They Speak for Themselves*, foi uma das doze “realidades” feitas em 1937-1938. Incluía entrevistas com os fundadores da “Mass Observation” e vox pops sobre a possibilidade de guerra. Veja também: Shapley e Hart (1996).

⁶ Erik Barnouw apoia essa visão em *Radio Drama in Action: Twenty-Five Plays of a Changing World*: “[p]rogramas desse tipo, usando pessoas, não atores... eram quase desconhecidos na América” (1945, p. 49, tradução nossa).

⁷ Para mais informações sobre Corwin e o Columbia Workshop, consulte: Bannerman (1986) e Blue (2002).

De acordo com o historiador de radiodifusão Paddy Scannell (1996, p. 40), Bridson, sua coprodutora Olive Shapley e a equipe de programas empregada pela BBC em seus escritórios em Manchester descobriram que “ouvir em vez de falar é o ato primário de linguagem”. Shapley foi uma das primeiras a levar o rádio para o local, com um gravador de disco dentro de um caminhão e microfones conectados a uma mesa de controle portátil dentro da van. Pela primeira vez no rádio, um novo tipo de portal poderia se abrir para outro mundo. Nesse caso, foi para as ruas e para a vida dos pobres de Manchester. Shapley podia até imaginar que estava criando o rádio como deveria ser criado, deixando as pessoas “falarem por si mesmas”⁵. Foi o mesmo tipo de impulso que encontramos em alguns dos momentos fundamentais do filme longa-metragem documentário no cinema: ao descobrir um mundo fora do seu próprio, poderia haver contato se a pessoa tivesse a abordagem e o ethos corretos. “Gosto de me aproximar muito daqueles que são meu tema”, lembra Shapley em uma entrevista à BBC; “Passei uma noite em um albergue e um clérigo muito gentil veio comigo porque não achava seguro, mas provavelmente era . . . Eu iria morar na comunidade e descobrir o que eles queriam dizer e não realmente ensaiá-los . . . Você tinha que fazê-los se sentirem confortáveis . . e conversar por um bom tempo” (Cook, 1970).

Bridson (1971, pp. 99-100) afirma que ele e Shapley foram verdadeiramente pioneiros em que “a ideia de construir uma transmissão inteiramente em torno de pessoas comuns era algo que a rádio americana ainda não havia pensado em fazer”⁶. Seus programas chamaram a atenção de produtores americanos, mais notavelmente Norman Corwin e a equipe inovadora do Columbia Workshop⁷. O advento da Segunda Guerra Mundial trouxe um uso mais urgente das capacidades documentais do rádio, com a escuta paciente e a observação local substituídas por um novo estilo híbrido de dramaturgia/documentário voltado para a persuasão. Várias coproduções entre a BBC e as redes americanas desenvolveram esse gênero, que recebeu mais atenção da crítica do que as outras épocas do documentário de rádio. O mais notável no contexto dos Estados Unidos foi a série de seis partes de Corwin, chamada *An American in England* [Um Americano na Inglaterra] (CBS), e outra coprodução da CBS/BBC chamada *Transatlantic Call* [Chamada Transatlântica], iniciada por Corwin, mas continuada por Alan Lomax como escritor/produtor principal no lado dos Estados Unidos (Bridson, 1971; Hilmes, 2011). Lomax já tinha tido experiência, como caçador de canções, em ir a campo, gravando músicas folclóricas americanas e canadenses em campo como gravações reais. Bridson falava da capacidade de Lomax de capturar pessoas comuns para essa série que visava mostrar os povos da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos em um tempo de guerra: “o primeiro de seus programas ‘Transatlantic Call’” permitiu que a realidade americana ganhasse vida:

ele falava a mesma língua e cantava as mesmas canções que os americanos em todos os lugares. Mais precisamente, ele foi capaz de ajudá-los a falar essa língua em um microfone e a transmitir o sabor completo de seus personagens. Os programas de que ele cuidou vieram com a mesma impressão americana que a prosa de Thomas Wolfe ou a poesia de Whitman. (Bridson, 1971, p. 101)

Transição: O Feature Pós-Guerra

Preferimos ceder a essa ideia de “filmar” um filme acústico, e não tanto cobrir uma questão, por narração, entregando fatos no antigo estilo oratório do rádio.
(Peter Leonhard Braun, 7 de maio de 1984, tradução nossa)

O documentário pré-guerra lutara para trazer a realidade ao estúdio ou para levar o rádio a campo usando os gravadores de disco pesados, sensíveis e desajeitados da época anterior. O impacto total da tecnologia de gravação em fita magnética desenvolvida na Alemanha durante a guerra demorou um pouco para

se materializar. O projeto de rádio de 1947 de Norman Corwin, *One World Flight*, indicou o poderoso potencial de novas ferramentas de gravação que, com o tempo, mudariam radicalmente a esfera mais ampla da mídia, abrindo novos caminhos não apenas para reportagens de rádio, documentários de rádio e “filmes” radiofônicos, mas atuando como um importante catalisador e libertador de novas abordagens para o cinema documental (por exemplo, cinema vérité, Direct Cinema). Para essa série de 13 partes, Corwin passou meses viajando mais de 37 mil milhas ao redor do mundo, usando cabos aprimorados e “novos” gravadores de fita magnética de papel inovadores⁸, para colher as esperanças e sonhos de pessoas que variavam desde estadistas a sobreviventes “comuns”, relatos em primeira pessoa de uma “guerra total” que não deixara ninguém intocado e, em alguns lugares, ainda continuava (Lawrence, 1947)⁹.

⁸ Adaptado da tecnologia secreta desenvolvida pela Alemanha (Magnetophon) descoberta pelas forças aliadas no final da Segunda Guerra Mundial.

⁹ Veja também: Ehrlich (2011) e Keith e Watson (2009).

Sua jornada o levou de uma entrevista com o Papa em Roma a uma aldeia na Índia, de uma Europa devastada a agricultores que nunca saíram de casa na Austrália e na Nova Zelândia. De acordo com um artigo da *Hollywood Quarterly*, Corwin havia, em termos inequívocos, “inventado uma nova forma de rádio”. “Aqui está o verdadeiro rádio documental”, escreveu Jerome Lawrence (1947, p. 280-281), que sentia que Corwin tinha “uma maneira de escutar os ritmos de amanhã”, acrescentando: “mais do que um repórter, mais do que um gravador . . . ele é um poeta”. Corwin registrou mais de 100 horas de material, em gravadores de fio frequentemente não confiáveis, mas inovadores, desenvolvidos pelos militares dos Estados Unidos para uso durante a guerra¹⁰. Da mesma forma, no final dos anos de guerra, Corwin queria abrir um portal para o mundo agora em ruínas e que estava pronto para ser reconstruído. Nessa abertura, ele podia imaginar por um breve momento uma nova forma de ouvir (e escrever) trazida pelo “rádio-olho” do microfone errante¹¹. Aqui, não se pode simplesmente ver ou lançar luz sobre um assunto, mas em vez disso o mundo do outro pode ser trazido para mais perto por meio da tutilidade essencial da dimensão auditiva. Outros experimentos na realização dessa série também permitiram uma sensação ainda maior de fidelidade auditiva e, com o tempo, os avanços na gravação levariam a uma maior capacidade de capturar não apenas a voz como fonte, mas também seu meio social ou mundo sonoro.

¹⁰ O primeiro gravador de fio foi um Telegraphone Valdemar Poulsen do final da década de 1890. Essas máquinas relacionadas tiveram um uso limitado até a Segunda Guerra Mundial.

¹¹ Um termo usado pela primeira vez pelo cineasta documentarista experimental e pioneiro russo, Dziga Vertov.

À medida que as capacidades do gravador magnético portátil começaram a se fazer sentir, surgiria uma nova geração de imaginação documental de rádio. De muitas maneiras, foi Laurence Gilliam, diretor do Departamento de Programas da BBC antes e depois da Guerra, quem colocou a BBC Features no mapa do rádio britânico e internacional. Gilliam tornou-se um dos responsáveis por fundar o que Peter Leonhard Braun mais tarde descreveu como uma “cultura do *feature*” (Braun, 1984). Hoje, isso se tornou uma tradição internacional de produção de rádio que, em grande medida, agora podemos entender como indicando programas autorais de estilo documental de formato longo feitos especificamente para o meio de áudio.

O trabalho que Gilliam incentivou no Departamento de *Features* da BBC cobriu uma grande variedade de formas que incorporam panoramas, fatos, retratos, reportagens, documentários históricos dramatizados, ensaios poéticos e até peças de teatro – o ponto comum é que todos os programas deveriam ter uma conexão mais acentuada com a realidade do que com a ficção. Eles também muitas vezes deixavam de lado enredo ou história em favor de formas “mosaicas” ou musicalizadas. Estruturas e linguagem poéticas, pelo menos nas produções clássicas da BBC, tendiam a criar confusões entre a produção de inspiração mais literária e a obra que exibía uma conexão mais próxima com a realidade gravada, a reportagem e o documentário tópico ou noticioso. Para Gilliam, a lealdade ao aspecto escrito – a forma literária e poética feita com caneta, máquina de escrever e musa – talvez o tenha tornado surdo à artificialidade de alguns desses tipos de programas e à poesia imanente “no real gravado”, que as novas tecnologias portáteis de gravação em fita estavam tornando cada vez mais acessíveis ao produtor de rádio na década de 1960. No entanto, na década de 1950, novas formas de documentários com estilo de realidade estavam sendo tentadas dentro da BBC, embora produtores, historiadores e comentaristas da época notassem a resistência de Gilliam a programas “escritos” mais com o gravador do que com a caneta¹².

¹² Por exemplo, Ian Rodger, em *Radio Drama* (1982).

Denis Mitchell chegou à Unidade de *Features* da BBC da rádio sul-africana (BBC), onde já havia experimentado imediatamente após a guerra com programas sobre atualidades usando gravadores de fio. Bridson, um defensor das novas tecnologias de gravação em fita, notou o trabalho de Mitchell e o atraiu de volta a Londres para se juntar ao consagrado Departamento de *Features*. Acabou sendo um breve período em que Mitchell faria seus primeiros *filmes acústicos* distintos para o rádio antes de ficar frustrado com a incapacidade de Gilliam de ver a *visão de áudio* contida neles. Depois de várias dessas experiências extraordinárias, Mitchell foi transferido para a televisão da BBC, onde seu trabalho documental se tornou muito mais conhecido e é lembrado.

¹³ Esse programa de rádio foi posteriormente transformado em um filme para a televisão da BBC: *Night in the City: Eye to Eye* (1957).

As andanças oníricas de Denis Mitchell pelas ruas de Manchester em *Night in the City*, quando encontrava aqueles que dormiam nas portas e sob as pontes, foram transmitidas em 30 de janeiro de 1955¹³; era o documentário de realidade encontrando um novo tipo de poética de rádio. Era uma experiência, uma *deriva* com o gravador. Pegamos o som estranho de assobios flutuando pelas ruas reverberantes, pegos pelo vento. E então uma série de vozes: uma mulher que oferece: “Você está andando pelas ruas e vê as luzes acesas, e gostaria de poder entrar lá”; um homem tenta dar-te uma explicação, suas feridas são transcrevíveis na maneira como ele fala: “Uma tarde de domingo, minha esposa simplesmente faleceu falecer em minhas mãos . . .” É tudo assim, você ouve o espaço, essas vozes de quem vive a vida depois da meia-noite nas ruas. Você sente o frio. Você quase pode vê-los quando eles chegam ao microfone, mas é algo mais do que ver, essa visão auditiva. Está mais perto do toque. A atmosfera tem o hábito de permanecer com você quase como se você tivesse estado lá, como se fosse sua própria experiência.

¹⁴ Braun relata como o *feature* foi adotado como uma forma de realidade chave pelo sistema público de radiodifusão alemão do pós-guerra: documentários de rádio na Alemanha (a partir de então) são referidos como *features*, não o termo alemão anterior, “Hör-bilder” (trad. “imagens de escuta”). Consulte: Madsen (2005a).

Na obra radiofônica do pós-guerra de Ernst Schnabel, encontramos outro que abriu um olho radiofônico, um portal para uma nova visão de áudio, cujo trabalho forneceria uma das bases para uma nova tradição alemã no documentário radiofônico. Algumas dessas obras conseguiram atravessar fronteiras da mesma forma que o filme documentário de longa-metragem. *Vinte e nove de janeiro*, apresentando um dia da meia-noite à meia-noite no auge do inverno na Alemanha de 1947, é um programa poético de estilo “panorâmico” na BBC e na emergente tradição alemã (Braun, 1984)¹⁴. Uma “peça para vozes” mais do que personagens, as palavras e sons criam uma atmosfera difícil de esquecer (Cottrell & Gilliam, 1948). Feita menos de dois anos após a derrota da Alemanha e traduzida para o inglês para o Terceiro Programa da BBC, essa visão quase aérea que nos leva sobre e para dentro da vida de um país em ruínas, abre com uma voz anunciando: “Este programa não pretende ser outra coisa senão uma peça de jornalismo” (Cottrell & Gilliam, 1948). Jornalismo estranho talvez, mas você pode sentir sua conexão com algo real, uma autenticidade, mesmo quando acaba sendo uma espécie de peça encenada (principalmente monólogos). Ficamos imersos em sua evocação desta longa noite gelada que desceu sobre a terra. A voz, uma narração, lentamente nos atrai: “É quase 1 [da madrugada] agora, todo mundo está sem sono . . .”. No entanto, há mais para se desdobrar: “Está escuro aqui nas minas; os homens estão deitados de barriga para baixo. Lentamente, eles se aprofundam na montanha, mas a montanha está morta como a sepultura”. Ouvimos algo então, uma série de notas de piano, e vozes – O que é isso? A memória do vento? A voz continua como se tivesse a vantagem da visão noturna infravermelha, uma capacidade de penetrar profundamente na montanha e nos pensamentos e sonhos das pessoas. “Lá em cima, um vento soprou . . . Alguns estão sonhando. Alguns estão apaixonados . . . Em que você está pensando?”. O tempo passa devagar aqui, mas somos atraídos ainda mais: “Uma hora já. Essa foi a primeira hora do dia. A segunda é ainda mais silenciosa”. A voz é casual, quase verdadeiro. “Está nevando lá fora, neve polar caindo, como nós alemães chamamos isso. . . Na cidade, está tão tranquilo que você pode ouvir o tic-tac dos relógios. Aqui no sótão, o relógio parou”. Por enquanto, estamos nos concentrando no verdadeiro assunto da jornada desse longo dia para dentro de uma noite alemã: “No acampamento para pessoas deslocadas no Oriente, uma mulher está acordada . . . e pensa . . . se ao menos você não pudesse ouvir tudo”. Muito mais tarde, às 16h24min, precisamente, nosso repórter comenta: “O sol está se pondo . . . Apenas algumas pessoas percebem isso – o dia se extinguiu”. Ainda mais tarde, refletindo, a voz oferece: “Só os homens nas minas não sabem que está escurecendo”. E continuamos assim, presos neste sonho de acordar, e de nunca

¹⁵ Braun (2004) considerou este como o maior trabalho de Schnabel e “uma das melhores coisas que já ouvi”. Foi um documentário no sentido de que Schnabel transmitiu um pedido no NWDR para que os ouvintes enviassem suas descrições daquele dia. Seu texto foi criado como uma montagem de algumas das 80 mil cartas que recebeu de seus ouvintes.

¹⁶ O trabalho de Mitchell também era conhecido por Charles Parker, celebrado na tradição britânica de documentários de rádio por sua inovadora série de “baladas de rádio” feitas logo após Mitchell deixar o rádio para ir à televisão.

¹⁷ Prix de la Federazione Stampa Italiana. Apresentado pela The National Association of Educational Broadcasters (EUA). Tony Schwartz escreveu sobre a realização de seu documentário de 31 minutos em Schwartz (1956). Todas as citações dessa fonte foram traduzidas do francês por Virginia Madsen.

conseguir dormir. Chegamos a um fim cerca de 60 minutos depois, quando o repórter confidencia: “Ocorreu-me que esses pensamentos noturnos são como evidências em um julgamento” (Cottrell & Gilliam, 1948)¹⁵.

No trabalho de Mitchell e Schnabel, o que é descoberto e oferecido é um novo ethos de gravação. Ele vai além do ethos “democrático” pré-guerra que Scannell (1996) descreveu, e se aproxima do documentário de rádio em sua forma inicial de *nouvelle vague* dos anos 1960. A história de Mitchell também é interessante em termos do desenvolvimento do documentário de rádio, porque, embora seu trabalho pioneiro e aventureiro no rádio possa ter sido quase esquecido, ele exerceu uma influência significativa na forma. Notavelmente, o americano Studs Terkel fez referência ao documentário de realidade de montagem mutável de Mitchell como uma inspiração direta para sua crença na poesia e no poder da voz comum, a *vox populi*, e criou um programa feito dessas vozes como pura montagem, sem a necessidade de narração. Foi depois de experimentar o trabalho de Mitchell no Prix Italia que Terkel embarcou em documentários de rádio, como sua histórica montagem pós-Hiroshima *Born to Live* (1961). “Fui influenciado por Denis Mitchell, bem como por Norman Corwin. Os sons não precisam ter um narrador. Eu peguei isso do Mitchell. Apenas deixe as ideias fluírem de um para o outro” (Terkel, 2001)¹⁶.

Na esteira dos caçadores de som: da Era de Ouro à Nova Onda

Tony Schwartz foi um dos vários amadores – e quero dizer isso no sentido de alguém que ama algo – que se apaixonou pelos sons selvagens que poderiam coletar além de qualquer estúdio, criando montagens de realidade com novas tecnologias que frequentemente também haviam ajudado a desenvolver ou modificar. A Oficina de Rádio da CBS apoiou a peregrinação mundial de Corwin em 1946 e sua transformação em uma série de rádio virtuosa em 1947. E a CBS também transmitiria algumas das montagens idiossincráticas de realidade de Tony Schwartz, ou “filmes acústicos”. Seu *Sounds of My City*, feito para a estação de Nova York WNYC, ganhou um prestigiado prêmio Prix Italia de documentário em 1956. Sem narração, apenas sons, atmosferas e trechos de entrevistas gravadas nas ruas e bairros de Nova York, ele o descreveu como “a expressão acústica da vida” (Schwartz, 1956)¹⁷. Ele havia coletado esses sons nos nove anos anteriores usando quaisquer gravadores portáteis que se tornavam disponíveis. Ele escreveu (1956):

Cheguei em um momento em que um novo instrumento foi aperfeiçoado: o gravador magnético. Este instrumento me permitiu sonhar com um novo meio de expressão bem diferente . . . que sempre carrego comigo . . . um pequeno gravador portátil . . . Meu retorno para casa a pé depois de ter jantado em um restaurante pode proporcionar uma ocasião em que eu possa encontrar um pregador ou um músico de rua. Um passeio de sábado de manhã até o supermercado me deu três ou quatro músicas, além do som de crianças pulando corda. . . .

Schwartz explicou em seu ensaio para o catálogo do Prix Italia de 1956 como ele levou mais de dois meses para construir este documentário. Ele conclui: “Não acredito que os programas de rádio e essas gravações possam ser produzidos às pressas, pois considero que o documentário precisa de compreensão, não simplesmente oferecer a realidade; precisa de tempo e amor para chegar a uma maturidade” (1956).

Em uma homenagem muito posterior ao homem e suas muitas gravações da vida americana – feita em 1999 pela talentosa equipe independente de documentários *The Kitchen Sisters* – Schwartz diz que “fez” (ou melhor, adaptou uma máquina para fazer) “o primeiro gravador portátil”. Ele lembrou: “Eu tirei o medidor VU de dentro do estojo e coloquei para fora para que eu pudesse olhar para baixo e ver quão altos os sons estavam e coloquei uma alça nele para que eu pudesse pendurá-lo no ombro: isso foi em 1945” (*The Kitchen Sisters*, 1999). Embora a alegação de Schwartz sobre o gravador portátil magnético contribua para um bom rádio, é importante aqui recordar as visões múltiplas e divergentes sobre tais momentos fundamentais. Foi outro jovem *caçador de sons* na Suíça que viria a fazer história com um enorme avanço para os produtores de rádio – e como se sabe muito mais, cineastas na Europa – com sua invenção de um gravador magnético portátil de alta qualidade projetado para ir a qualquer lugar no campo (sem a necessidade de ser conectado

¹⁸ Uma homenagem a esse inventor/amador/caçador de som, Stefan Kudelski, foi feita por um dos proeminentes proponentes de uma nova onda no documentário de rádio francês, Yann Paranthoen, para o ACR, 9 de agosto de 1987: lançada como *On Nagra*, Paris, 1993.

a uma fonte de energia, como a eletricidade). Depois de 1957, suas máquinas de precisão alimentadas por bateria logo se tornaram o equipamento de escolha para uma nova geração de cineastas que queriam gravar a vida a pé e no campo: “sur le vif”, como os cineastas da *nouvelle vague* descreviam. Suas máquinas foram adotadas por muitos dos pioneiros do *cinema vérité* e aquela primeira *nova onda* celebrada que erroneamente parecemos associar apenas ao cinema. O inventor, o gravador amador Stefan Kudelski, chamou sua máquina de “Nagra” (do polonês Nagrywa), que significa “Ele gravará”¹⁸.

O desenvolvimento de gravadores portáteis verdadeiramente leves e de alta fidelidade e máquinas de gravação em fita, como o Nagra, permitiram novas formas de conceber um programa de rádio, tanto quanto essas ferramentas revolucionaram a produção de filmes. No início dos anos 1960, um produtor podia abordar um programa de rádio de maneira semelhante ao filme: editar e montar sons capturados ao cortar fisicamente a fita com uma lâmina de barbear. Outra prática, a “dublagem”, usava fita como uma maneira de “cortar a seco”, fazer camadas e misturar sons – só que aqui se carregava vários toca-fitas de rolo a rolo dispostos em uma sala e se tocava gravações de diferentes máquinas em sequências “para dentro”. Registrava-se a composição resultante em um gravador master usando uma mesa de mixagem: (cross) fading, camadas e “corte”. Terkel, de fato, fizera isso, trabalhando com seu engenheiro de som até tarde da noite para fazer *Born to Live*¹⁹. Cenas complicadas, mixagens de som e sequências podiam ser construídas com um controle muito maior do que era possível na era de ouro do rádio. Isso também significava menos foco no aspecto escrito ou no uso de atores:

¹⁹ Veja também: Lewis (2011).

Chamamos nossa nova técnica de “filmes acústicos”. Não era um termo musical. Era um termo visual. Sentimos a concorrência da TV. Em nossas campanhas de imprensa, tínhamos a discussão: “Aqui você vê mais do que em qualquer filme de TV . . . com sua visão interior”. (Braun, 2002)

Longas “tomadas” (e a estereofonia que veio depois) também proporcionavam uma profundidade de campo impossível anteriormente e permitiam o equivalente auditivo da tomada em tracking de uma câmera. Braun (1999) colocou dessa forma:

O gravador portátil nos permitiu desistir de nossa existência sedentária e nos tornarmos nômades e caçadores mais uma vez... Meu Deus, que sensação de libertação! Não escrevíamos mais sobre um assunto; registrávamos o próprio assunto. Éramos câmeras acústicas, filmando nosso material de som na natureza; depois, combinando-o em trabalhos documentais que chamamos de ‘filmes acústicos’.

O renascimento propiciado por novas tecnologias de gravação portátil e fita magnética, em particular, lançaria as bases para todo um campo expandido de formas documentais expressivas no rádio na era da televisão. O Prix Italia estabeleceu sua categoria de documentário de rádio em 1953, mas poucos países entraram. Na década de 1970, o número de países participantes aumentou acentuadamente, com a maior parte da Europa, dos Estados Unidos, da Austrália, do Japão e da China todos lá anualmente. Recordando seu aprendizado inicial de escuta na Austrália antes de ter aproveitado a oportunidade de trabalhar com o Atelier de Creation Radiophonique em Paris, a produtora australiana de *documentaire de creation* radiofônico Kaye Mortley falou sobre a revelação que teve ao encontrar os tipos de novos trabalhos documentais que chegaram à ABC Sydney no início dos anos 1970: “Havia todas essas gravações europeias que estavam pesadamente escritas na fita”, explica ela. Mas o que ela quer dizer com “escrito” aqui?: “Quero dizer, a voz e o som eram a mensagem. O meio era a mensagem. Não consistiam de textos em particular. Consistiam de coisas, que pertenciam ao domínio do som. Cujas criação era muito frequentemente fora dos estúdios” (Madsen, 2002).

Mortley ficou fascinada ao ver que: “esse material poderia ser reunido de forma mais ou menos sensível, mais ou menos inteligente, então o que era realidade no início se desviou para um tipo de ficção”, e ela então entendeu a importância da imersão do autor “no material, que o material poderia ser usado, por um lado, para ser ele mesmo, mas também, por outro, para expressar o que o autor queria

dizer”. E ela acrescenta: “Há o *cinéma d’auteur* e o *radio d’auteur*. Claro que existem documentários formulaicos – eu realmente não me importo com eles – eu os assisto o tempo todo na TV, talvez porque não haja outros. Mas também há grandes documentários . . . coisas que estão mais próximas da ficção” (Madsen, 2002)²⁰.

²⁰ Também citado em: Madsen (2009).

A *Musique concrète* havia surgido na rádio estatal francesa no final da Segunda Guerra Mundial, e o experimento técnico e artístico era bem conhecido, além de ter sido incentivado pelo Club d’essai da RTF (Radiodiffusion-Télévision Française) (1946–1960). Um jovem recruta que ingressou na rádio na década de 1960 estava prestes a ter a chance de trabalhar em um novo espaço mais aberto, o Atelier de Création Radiophonique (ACR). Seu objetivo era rejuvenescer o rádio em um momento de crise, reunir pensadores, compositores, escritores e artesãos que pudessem escavar um espaço de dentro das grades tradicionais de programas de rádio e ser pioneiros em uma série de formas e assuntos, introduzir novos sons e vozes no rádio. No que aparece como um manifesto, René Farabet proclamou: “O mundo é o estúdio de amanhã. Um grande plein-air. Para recomeçar a história do zero” (Farabet, 1972, p. 20; 1994, pp. 15-17, tradução de Virginia Madsen).

O ACR fez sua estreia em outubro de 1969. Como Farabet descreveu, as artes, a performance, até mesmo as notícias radiofônicas eram até então “muito confinadas ao estúdio, trancadas em estúdios, literatura . . .” (Madsen, 1994). Além disso, a própria instituição de rádio estava “sob cerco”: “paralisada por greves”²¹. Em meio a esse ambiente de crise e clima de mudança, foi oferecido ao ACR quase três horas de tempo para escavar os espaços do rádio e ir além do estúdio “morto”, para fora para a “luz” e para o ruído. Em certo sentido, esses desenvolvimentos – e a ênfase incomum na arte/ofício da produção: montagem, edição, mise en scene, “escrever” com o microfone e a fita – também ajudaram a concentrar a atenção no produtor como autor e tirá-la do escritor de um roteiro (de rádio). Uma nova *politique des auteurs* surgiu, e isso produziu uma nova *radio d’auteur*. Nesse gesto marcante possibilitado por gestores que também acreditavam em assumir riscos, oportunidades inéditas se apresentaram à equipe do ACR para construir criações longas feitas a partir de fatos: documentaristas de rádio que criavam cenas a partir de gravações de “som selvagem” e nada muito além de ar. No âmbito desse novo tipo de autoria, uma escrita com o microfone ou micro-stylo, ‘microphone-pen’, surge o *documentaire de création*²².

²¹ Veja também: Madsen (2005b).

²² Com base no “camera-stylo” ou “camera pen”, adotado pelo cinema francês de nouvelle vague. Veja: Astruc (1968).

Ao mesmo tempo, novos repórteres de todos os lugares estavam se libertando de estúdios superaquecidos e isolados – liberados para capturar um pouco desse barulho e ar fresco. No rádio dos Estados Unidos, novos desenvolvimentos na radiodifusão pública proporcionaram tais chances de renovação. A NPR lançou o *All Things Considered* em 1971; o primeiro programa enviou um repórter a Washington para passear entre as multidões que se manifestavam – registrou-se tudo e qualquer coisa. Parece uma longa cena se abrindo para outro mundo, e tudo isso foi possível graças a um microfone e um repórter com seu gravador magnético portátil. Linda Wertheimer (1995), diretora do primeiro programa, escreveria mais tarde: “Apesar de toda a sua qualidade não editada dispersa e confusa, fizemos o que o [então apresentador] Robert Conley disse que faríamos naquele primeiro dia. Colocamos nossos ouvintes lá fora, no meio de tudo”. Esse tipo de desenvolvimento foi responsivo aos tempos, mas também ao novo movimento de documentários, o Cinema Direct, que produzira sua própria versão de verité (influenciado pelos franceses e canadenses) em documentários como *Primary* ou *High School*. O novo zeitgeist significava que aqui também era preciso sair do estúdio, afastar-se da narração da voz de Deus, da caneta e da máquina de escrever²³. O imperativo também estava muito presente, como naqueles momentos perdidos anteriores do rádio – simplesmente ouvir.

²³ Esse tema recorrente de escapar do estúdio é comum em todos os países no período dos anos 1960/1970. Peter Leonhard Braun (2004) falava de produtores “em ternos azuis”, “como ‘monteurs’ (pessoas que consertam carros)”, “porque tínhamos de nos deitar, subir... Tínhamos deixado nossa mesa, nossa situação de distinção, nossa torre de poesia. Estávamos fora agora no frio, na sujeira”.

A jornalista Deborah Amos recorda aquele período na NPR em Washington, quando lhe foi oferecida a oportunidade de produzir documentários em áudio de formato longo para o relativamente novo programa *All Things Considered*. Não só eles estavam ouvindo o trabalho americano, mas seus ouvidos estavam sendo abertos para novos desenvolvimentos internacionais: “Nós ouvíamos. Ouvíamos tudo o que podíamos, documentários estéreo produzidos na Sender Freies Berlin, programas de revistas de notícias do Canadá . . .” (Amos, 2002). Nos Estados Unidos, qualquer tradição

para esse tipo de rádio era, na melhor das hipóteses, fragmentária e, nos anos 70, certamente não estava no radar da maioria das pessoas. Que memórias restaram daqueles documentários da CBS (Corwin, Schwartz, Lomax) ou do experimento *Born to Live* de Terkel é difícil dizer. A “era de ouro” de Amos, no entanto, não é essa, mas sim quando ela recebeu “permissão para assumir riscos. Essa é a definição da Era de Ouro. E não importava naquela época que parecêssemos os únicos ouvindo” (Amos, 2002).

Nessa nova onda ou era de ouro, Amos teve a chance de produzir um dos programas de rádio mais emocionantes e aterrorizantes que já ouvi: *Father Cares: The Last of Jonestown* (documentário de 90 minutos, 1982) foi um raro “filme” de rádio de longa duração baseado nas fitas encontradas deixadas pelo líder de culto Jim Jones na Guiana, depois que o suicídio em massa dele e de seu “rebanho” chocou o mundo. Era o tipo de trabalho épico de amor – 300 horas de fitas peneiradas, sem especialistas, psicólogos ou narração padrão – que dificilmente se esperava ouvir saindo da América naquela época; e, no entanto, lá estava, na tradição do *feature* longo europeu, *documentaire de création* e “filme de rádio”. De forma única, misturava o melhor da recém-revitalizante tradição de reportagem americana (ouvida com *All Things Considered*) com aspectos de “nova onda” de programas de rádio surgidos da Alemanha ou da França, e aos quais Amos havia sido exposta por causa do aumento da capacidade de programas de rádio como esse de viajar. Apenas ouvir fora do formato agora também era arriscar.

Quase todo mundo lá queria fazer experiências com o meio, encontrar novas maneiras de usar o som, e quando não estávamos trabalhando em um programa de rádio, estávamos ouvindo programas de rádio. Lembro-me da primeira vez que ouvi as Kitchen Sisters pegarem gravações antigas e remixá-las e editá-las em algo novo e emocionante. Esta era uma colagem sonora, sem roteiro, que tinha o poder de evocar emoção simplesmente por escolhas de justaposição e edição... Robert Krulwich [que viria a fazer o *Radiolab*] estava fazendo experimentações com teatro e notícias . . . (Amos, 2002)

²⁴ Os termos remetem, respectivamente, às funções de direção e edição em filmes cinematográficos. [N.T]

Esses *novos metteurs en ondes* (com base em *metteur en scene*) ou *monteurs*²⁴ todos exploraram maneiras inovadoras e tradicionais de fazer documentários expressivos – ou “ficções de realidade”, como o diretor do ACR Rene Farabet descreveu em uma conferência internacional em 1981 (Farabet, 1994). No processo, como outros estavam fazendo ao mesmo tempo na cultura cinematográfica, eles abriram possibilidades para um campo estendido para o documentário por meio do som. Aqui, uma nova estética pode ser proposta ou vários tipos possíveis de *documentaire*. Também poderiam ser encontradas “imagens”, mas elas viriam dos imaginários criativos da emissora e do ouvinte. Essa é uma ideia que ouvimos ressoar no rejuvenescimento atual (ou, como alguns estão reivindicando, uma “nova era de ouro”) do documentário de rádio nos Estados Unidos, por exemplo, no trabalho de Jad Abumrad e Robert Krulwich (do enorme sucesso da NPR *Radiolab*).

Hoje estamos testemunhando talvez uma expansão maior do que nunca da criatividade nos formatos do rádio de realidade – pelo menos em termos do número de produtores que fazem documentários de rádio e na internet. Uma memória também está retornando ao rádio à medida que os arquivos são descobertos novamente pelos produtores em busca de uma genealogia ou marcadores para sua prática. O que parecem ser novas formas revelam a continuidade – mesmo que fragmentada – dessa vida passada. Isso é proporcionado porque os programas demonstram uma nova capacidade de permanecer na internet: como podcasts ou como “rádio sob demanda”:

A outra coisa interessante sobre a mídia hoje em dia é que ela pode ficar perfeitamente parada. Na verdade, ela vagueia: programas não transbordam simplesmente das ondas de rádio e evaporam; eles permanecem em DVRs, DVDs, vários serviços online . . . O valor do produto de mídia [como o *RadioLab*] não vem de ser rápido. Vem de ser atemporal. (Walker, 2011)

Sue Schardt, diretora executiva da Association of Independents in Radio (AIR), reconhece grandes oportunidades: “Nesse momento de tremenda consolidação,

um renascimento criativo está em andamento”, mas ela adverte: “com pouquíssimas exceções, a abordagem tradicional para a produção de documentários de forma longa e ricos em sons está em um ponto baixo, com pouco financiamento e poucas oportunidades significativas nos Estados Unidos para alcançar um público expressivo”. Ela argumenta que a situação não veio por acaso:

[é] o culminar de uma trajetória de 24 anos que começou com o primeiro relatório nacional abrangente sobre o público da rádio pública: “Audience (19)88” A evolução bem financiada e amplamente apoiada da franquia de jornalismo de notícias orientada pela pesquisa da rádio pública levou a indústria a um grande sucesso em termos de construção de um público significativo de ouvintes principais (11% do público americano) e um modelo de receita diversificado proveniente do governo, fundações, corporações e cidadãos comuns.

²⁵ O Festival Third Coast Audio anual em Chicago (apresentando a cultura documental de rádio americana), além de grandes downloads do público e popularidade de programas como *Radio Lab* e *This American Life* revelam, no entanto, uma revigoração contínua do gênero.

Paradoxalmente, com esse sucesso, veio o conservadorismo formal. “Essa evolução resultou . . . na eliminação virtual do trabalho experimental e minimizou as oportunidades para produtores que trabalham em qualquer área fora da reportagem de notícias” (Weibel, 2012)²⁵.

Contra as previsões anteriores do prazo de validade do meio, a BBC também pode estar redescobrimo o rádio hoje como a “joia da coroa” negligenciada (Mark..., 2011). E a BBC cautelosamente parece estar se abrindo para experimentar novamente – e com formatos de realidade, embora estas ainda sejam a exceção e não a regra. Podemos testemunhar outras importantes instituições públicas de radiodifusão e indivíduos envolvidos com a cultura documental histórica do rádio, bem como com inovações e novas propostas para o documentário de rádio que chegam do exterior. É possível conectar os programas pioneiros de atualidades e os “programas humanistas” da era de ouro com as vozes comuns reunidas de novas maneiras hoje; por exemplo, no que a crítica de rádio do Reino Unido Gillian Reynolds chamou recentemente de “nova grande coisa” da BBC Radio 4: *The Listening Project*²⁶. Depois de presenciar a um momento de conversa entre uma neta e seu avô (apresentado pela BBC Radio 4 e capturado para o rádio e para download), temos uma noção de quão misteriosos podem ser mesmo aqueles que achamos que conhecemos bem. Esse não é um grande drama e, embora histórias devastadoras possam surgir com o tempo, é claro que elas não são prometidas.

²⁶ O programa realizado por Fi Glover e Jane Garvey permaneceu no ar de 2012 a 2022, em episódios com cinco minutos de duração. [N.T.]

A fórmula parece bastante simples: oferecer a qualquer pessoa “lá fora” a chance de entrar e gravar uma conversa com alguém que ama para tornar possível um diálogo “que eles poderiam desejar ter tido, mas nunca tiveram” (Reynolds, 2012). Ele explica: “Isso é comunicação transformada em arte. Extraída da vida real, vozes, memórias . . . torna-se uma destilação de emoção e experiência. Em outras palavras, é o que documentaristas e cineastas têm feito há décadas, desde que a tecnologia tornou possível gravar e editar a fala”. Reynolds nos lembra da natureza artesanal e do tempo por trás de tais gravações aparentemente transparentes da realidade: “vidas entrelaçadas expressas em algumas centenas de segundos. Mas isso é apenas o que ouvimos. O que eles disseram terá levado até quarenta minutos para ser gravado, muito mais tempo para ser editado.

²⁷ “Desde 2003, a StoryCorps coletou e arquivou mais de 40.000 entrevistas de quase 80.000 participantes. Cada conversa é gravada em um CD gratuito para compartilhar e é preservada no American Folklife Center na Biblioteca do Congresso. StoryCorps é um dos maiores projetos de história oral do gênero”. Disponível em: <http://storycorps.org/>.

O *Listening Project* da BBC Radio 4 é, de fato, um exemplo de uma nova versão de uma forma híbrida em algum lugar entre o *feature* documental e a coleta de história oral. É também o produto da longa história de ideias, experiências, criação e tecnologias (para não mencionar pessoas) que se movem entre países, culturas e entre continentes em associação com o “projeto” documental no rádio à medida que continua a expandir. Nesse exemplo atual, que não é realmente documentário, mas certamente algo possível por causa dele, podemos traçar um desses movimentos de ideias mais recentes conforme descobrimos que o antecedente direto e o modelo do projeto são o ex-produtor americano de documentários de rádio David Isay e seu monumental e continuamente expansivo StoryCorps²⁷. Reynolds traça essa versão britânica mais recente, lançada na Radio 4, mas também envolvendo a Biblioteca Britânica, como derivando diretamente do documentário de rádio da BBC e da tradição de programas. Ela rastreia uma linhagem que nos leva de volta à década de 1930 e à primeira Unidade de Pesquisa Experimental da BBC, bem como aos produtores e poetas do real no norte da Inglaterra no final dos anos 1930.

Para Silvain Gire, fundador e diretor da *Arte Radio* – uma estação de rádio na Web com uma diferença – ela definitivamente é rádio. Mas um rádio feito para novas formas de ouvir e se reconectar com o público mais jovem, mais familiarizado com o iPod ou telefone celular do que com um rádio transistorizado, digital ou não. É revelador aqui saber, no entanto, que essa “estação” de rádio foi inspirada contra todas as probabilidades naquelas tradições e *autores* que acabei de lembrar da era analógica do rádio, vozes que podem nos soar por um momento como visionários, artesãos e exploradores independentes quase esquecidos do mundo sonoro. Esses detentores passados do *micro-stylo* nos mostrariam vozes, eventos e lugares que falam contra o ocularcentrismo de outras mídias, e por algo que ainda podemos chamar de “a expressão acústica da vida” (Schwartz, 1956). De acordo com Gire, ex-produtor e jornalista da *Radio France Culture*, esse “outro rádio” era amplamente desconhecido para uma geração mais jovem antes da chegada da internet. Então, em 2002, Gire foi convidado a criar uma estação de rádio pela produtora de televisão cultural europeia financiada em grande parte por recursos públicos, ARTE. Os diretores da ARTE estavam pensando primeiro em um rádio “real”, um transmissor etc. Mas Gire iria desenvolver em vez disso algo “como o rádio” com o jovem engenheiro de som e especialista em Web Christophe Rault.

²⁸ No original: “fondée sur la qualité sonore et l’originalité des points de vue. Un projet éditorial plutôt radical, sur lequel ARTE nous laisse carte blanche!”.

No momento em que este artigo foi escrito, a Arte Radio compreendia 1.625 peças individuais (incluindo alguns “Web docs” ricos em áudio). Gire (2008, tradução de Virginia Madsen) diz que essa “estação” foi “fundada na qualidade do som e na originalidade do ponto de vista”: “um projeto editorial bastante radical em que a ARTE nos deu carta branca”²⁸. No início, Gire decidiu privilegiar “formas curtas”, pois imaginavam que seus públicos mais jovens poderiam não ser capazes de lidar com a audição de documentários longos de 30 a 60 minutos, do tipo ainda ouvido na *France Culture* ou na maioria das estações de “rádio cultural” europeias. Imaginavam menos ainda que seu público poderia apreciar as possibilidades exploradas pela quase carta branca do Atelier de Creation Radiophonique cerca de trinta anos antes, com três horas de tempo no serviço nacional de rádio estatal. No entanto, a política de formato curto logo mudou, à medida que o público se mostrou mais do que disposto a ouvir peças mais longas – documentários, *reportagens*, *atualidades*, *criações*, *ficções*, *crônicas* – especialmente quando eram sonoramente aventureiras ou eram compostas com ricos “sons selvagens”. Como observou Gire (2008, tradução de Virginia Madsen), “dissemos na época: ‘O rádio é uma arte, não apenas um transistor’”²⁹.

²⁹ “On décide de privilégier des formats courts. Nous pensons alors que les gens auront du mal à écouter un long documentaire sur Internet ce n’est plus le cas aujourd’hui’. ‘Nous étions’ La radio est un art, pas seulement un transistor».

A Arte Radio é composta por múltiplos formatos – *reportages*, testemunhos e *bruits pas sages*, ou, literalmente, sons que não são tão bem-comportados. A estação pode ser acessada na Web e também por meio de um aplicativo móvel. Embora não tenha transmissões AM/FM/digitais reais, foi pioneira em coproduções multilíngues (com a BBC Radio e outras desde 2008). Atua como uma estação de rádio misturada com uma produtora de filmes. Até onde sei, a Arte Radio foi a primeira “estação de rádio” na Web a oferecer todos os seus programas como downloads, criando efetivamente podcasts antes de qualquer outra organização ou site de rádio “oficial”. Então eles ofereceram feeds RSS: “Isso foi em fevereiro de 2005”, diz Gire, “13 meses antes da Radio France. Fomos o primeiro podcast profissional na França” (Madison, 2011).

A Arte Rádio ainda não afirma ter o grande público de outras rádios. Mas não é disso que se trata para a ARTE, que fornece os fundos e recursos, ou para Gire. Trata-se de criar uma cultura, uma nova cultura revitalizada para formas criativas de rádio, incluindo documentários. A audiência da Arte Radio está crescendo, assegura Gire, com números para comprovar; e em comparação com as principais emissoras públicas, os ouvintes são muito “mais jovens”: a geração iPod da internet. Enquanto se mantém fiel às formas de áudio desenvolvidas por uma longa tradição em estações de rádio na França e em outros lugares, Gire diz que não está cedendo a imagens da internet, ou transcrições, ou a fornecer muito além do áudio. No entanto, ele reconhece que essa rádio, mesmo que apenas online, também está se tornando uma instituição de comissionamento cultural para filmes de rádio, diários, paisagens sonoras, redação/ensaios de rádio peculiares e filmes de rádio documentais imersivos. É uma produtora e, no entanto, uma revista, e também, curiosamente, uma “emissora”. Seu conteúdo “deslocado no tempo”

³⁰ Na minha entrevista (Madsen, 2011), Gire explica como a estação nasceu de um longo amor pelo “radio de creation”. Ele e Christophe Rault adoravam o “documentaire de Yann Paranthoen”, conhecido na França como “tailleur de sons” (escultor, alfaiate de som). “Auteurs” internacionalmente conhecidos como Kaye Mortley também continuam a criar diálogos com os ouvintes aqui, e auteurs novos e mais jovens têm a chance de desenvolver corpos de trabalho continuando a tradição e revitalizando a cultura da expressão de áudio/rádio.

³¹ O documentário de rádio vencedor do Arte Radio Prix Europa 2010, *Who Killed Lolita*, pode ser ouvido no site da ABC (Austrália) Pool com tradução para ler enquanto ouve.

³² Braun ainda é citado no site da IFC em “Feature-making is no method—no catalogue of tricks – but an attitude towards life”: <http://ifc2.wordpress.com/>.

³³ Veja, por exemplo, Trappel e McQuail (2011). Observo que os jornais também estão inovando com formatos documentais em áudio, como os podcasts do Guardian (<http://www.guardian.co.uk/audio>). Veja também o altamente evocativo “Hackney podcast” criado por Francesca Panetta e voluntários: programas/jornadas lindamente elaborados que envolvem a mente e a imaginação e movem a experiência documental para o modo locativo, usando aplicativos inovadores para o celular, para serem ouvidos no local enquanto você caminha, remapeando realidades com ficção e som selvagem (<http://www.hackneyhear.com/orhackneypodcast.co.uk/>).

(podcasts) está lá “para sempre”: pequenas entregas não para um “departamento de cartas mortas” perdido em um arquivo inacessível, mas disponível para ser aberto à medida que se desloca e se instala dentro do ouvinte, onde e quando ele ou ela escolher ouvir. Isso significa que a Arte Radio tem o potencial de criar diálogos, sustentar conversas entre o passado e o futuro, oferecer uma “ecologia do pod” ao *documentaire de création* do rádio, bem como criar um terreno fértil para novas formas no presente interagirem com o antigo, misturarem e criarem novas formas híbridas para o futuro, assim como outras formas de arte escritas e cinematográficas conseguiram fazer desde o livro, a biblioteca, o vídeo, o DVD³⁰.

Vários festivais de criação radiofônica surgiram na França, assim como na Grã-Bretanha, e são dedicados a formas documentais (também na Bélgica). Além do contínuo Prix Europa de Braun e do Prix Italia da Rai, há prêmios como o Prix Phonurgia Nova (Arles, na França). A Arte Radio ganhou o prêmio de documentário de rádio Prix Europa várias vezes, embora a organização italiana Prix Italia da RAI só tenha aceitado as inscrições da rádio ARTE em 2012, recusando-se anteriormente a considerar seus programas de áudio como “rádio” (Madsen, 2011)³¹. Sua inscrição de áudio para ficção de rádio ganhou o Prix Italia em 2012. O interesse em documentários de rádio está crescendo em outros países francófonos – na verdade, em toda a Europa.

Conclusão

Mesmo em crise, quando a televisão assumiu o centro das atenções após a primeira era de ouro do rádio, o *feature*, a dramaturgia radiofônica e as formas documentais forjadas nesses anos não desapareceram das ondas de rádio – nem nos anos 1960, nem nos anos 1970, nem mesmo nos anos 1990. Apesar do renascimento e reinvenção de hoje, grande parte desse campo de expressão e descoberta, difícil de definir, parece ainda confinado aos lugares mais marginalizados da paisagem radiofônica. Em alguns países, é difícil rastrear – se é que é possível localizar – mas o trabalho de alguns indivíduos sempre conseguiu sobressair ao fluxo “inexpressivo” interminável de música e falação para ser notado por aqueles que procuram no horizonte os sinais certos. Leo Braun contou como no início ele era: “uma figura bastante solitária” com sua “concepção de como um documentário de rádio deveria ser feito e não escrito” (Braun, 2001). Por meio do IFC e do Prix Futura, ele lembrou “procurar por personalidades raras capazes de compor informações, escrever com os ouvidos, esses jornalistas de sons – aves raras prontas para marchar em uma direção de desenvolvimento muito diferente” (Braun, 2001)³². Talvez agora essas “aves raras” estejam encontrando santuário suficiente – até mesmo novos criadouros para prosperar – em estações públicas de radiodifusão, em programas individuais ou por meio da nova *ecologia de pods* da Web³³.

Referências

- Amos, D. (2002). Deborah Amos Topic with Rick Davis. *The Transom Review*, 2(2).
- Astruc, A. (1968). The Birth of the New Avant-Garde: La Camera-Stylo”. In P. Graham (Ed.), *The New Wave*. Secker & Warburg.
- Bannerman, R. L. (1986). *Norman Corwin and Radio: the Golden Years*. University of Alabama Press.
- Barnouw, E. (1945). *Radio Drama in Action: Twenty-Five Plays of a Changing World*. Farrar & Rinehart.
- Blue, H. (2002). *Words at War: World War II Era Radio Drama and the Post War Broadcasting Industry Blacklist*. Scarecrow Press.
- Braun P. L. (2001). *Peter Leonhard Braun Presents the Classics* [Gravação em CD]. Audio Arts Department, Australian Broadcasting Corporation
- Braun, L. P. (1984, 7 de maio). *Peter Leonard Braun Interviewed Collection*. Personal collection, cassette, mini disc.
- Braun, L. P. (1999). Discurso. International Features Conference.

- Braun, L. P. (2002, 16 de dezembro). Braun Interview. Personal collection, cassette, mini disc.
- Braun, L. P. (2004, 14 de junho). Braun Interview. Personal collection, cassette, mini disc.
- Bridson, D. G. (1971). *Prospero and Ariel: The Rise and Fall of Radio*. Gollancz. Cook, C. (1970). *Documenting Ourselves in radio feature The Mike at Large*. BBC Radio 3, 1970s. Audio archive recording, British library.
- Cottrell, L. & Gilliam L. (Produtores) (1948). Twenty-Ninth of January [Programa de rádio]. BBC.
- Ehrlich, M. C. (2011). *Radio Utopia*. University of Illinois Press.
- Farabet, R. (1972). Recréer Le Monde. *L'Arc*, (50).
- Farabet, R. (1994). Farabet, R. (1994). L'avenir de la radio. *Dossiers de l'audiovisuel*, (53), 15-17.
- Gire S. (2008). Arte Radio.Com 'La Radio Est Un Art, Pas Seulement Un Transistor' Entretien Avec Silvain Gire. In J. J. Cheval (Ed.), (*Dossier*) *Mediamorphoses: "La Radio: Paroles Données, Paroles à Prendre"*. Armand Colin.
- Grierson, J. (1933). The Documentary Producer. *Cinema Quarterly*, 2(1), 1-288.
- Grierson, J. (1966). The Documentary Idea. In F Hardy (Ed.), *Grierson on Documentary* (p. 250). Faber
- Hilmes, M. (2011). *Network Nations: A Transnational History of British and American Broadcasting*. Routledge.
- Hilmes, M; Loviglio, J. (Eds.). (2002). *Radio Reader: Essays in the Cultural History of Radio*. Routledge.
- Keith, M. & Watson, M. A. (2009). *Norman Corwin's "One World Flight": The Lost Journal of Radio's Greatest Writer*. Continuum Books.
- Lawrence, J. (1947). A New Radio Form. *Hollywood Quarterly*, 2(3), 280-281.
- Lewis, S. (2011, 1 de junho). About Born to Live with Jim Unrath). *Transom*. <http://transom.org/?p=16646>.
- Madsen, V. (1994). *Entrevista com Rene Farabet*. Gravação de áudio.
- Madsen, V. (2002, 29 de dezembro). Interview with Kaye Mortley. Unpublished audio recording..
- Madsen, V. (2005). The Atelier de Creation Radiophonique: Propositions for an Expanded Radio Imaginary. In B. Berryman, D. Goodman, & S. Healey (Eds.), *Radio in the World: Radio Conference* (pp. 471-481). RMIT Publishing.
- Madsen, V. (2005a). Radio and the Documentary Imagination: Thirty Years of Experiment, Innovation, and Revelation. *The Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media*, 3(3), 189-198.
- Madsen, V. (2009). A radio d'auteur: The documentaire de creation of Kaye Mortley. *SCAN 6*, (3).
- Madsen, V. (2011, 22 de abril). Entrevista com Silvain Gire (Diretor Arte Radio/Arte France).

- Mark Thompson's 2011 Radio Festival speech – full text. (2011, 1 de novembro). *The Guardian*. <https://bit.ly/48R09N4>
- Paget, D. (1990). *True Stories?: Documentary Drama on Radio, Screen, and Stage*. Manchester University Press.
- Peach, R. (1977, 28 de setembro). Other People's Radio. ABC Radio Two Programmes. Australian Broadcasting Commission.
- Reality and Fiction in Radio. In R. Farabet (Ed.), *Bref eloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes* (pp. 73-77). Phonurgia Nova.
- Reynolds, G. (2012, 3 de abril). Radio 4's 'the Listening Project' Turns Conversations into Art. *The Daily Telegraph*. Rodger, I. (1982). *Radio Drama*. Macmillan.
- Scannell, P. (1996). Radio Documentary: From Profession to Apparatus. In M. Angina (Ed.), *The Quest for Radio Quality: The Documentary* (pp. 33-40). Prix Italia.
- Schwartz, T. (1956). Sons De Ma Ville Documentaire Sonore Par Tony Schwartz, Technique De L'enregistrement. *Prix Italia Catalogue*.
- Shapley, O. & Hart, C. (1996). *Broadcasting a Life: The Autobiography of Olive Shapley*. Scarlet.Sieveking, L. (1934). *The Stuff of Radio* (pp. 28-29). Cassell.
- Terkel, S. (2001, 25 julho). Born to Live. *Transom*. <https://bit.ly/3HfMzqM>
- The Kitchen Sisters. (1999, 26 de fevereiro). *30,000 Recordings Later*. PRX. <https://beta.prx.org/stories/26842-tony-schwartz-30-000-recordings-later>.
- Trappel, J. & McQuail, D. (2011). *Media in Europe Today*. Intellect.
- Walker, R. (2011, 7 de abril). On 'Radiolab, the Sound of Science'. *New York Times*. <https://nyti.ms/3RZaZtx>.
- Weibel, T. (2012, 25 de janeiro). Nutshell: Sue Schardt. *Think tank Leipzig*. <https://bit.ly/3O3EIQQ>
- Wertheimer, L. (1995). *Listening to America: Twenty-Five Years in the Life of a Nation*. Houghton Mifflin.

Desafios Metodológicos em Pesquisas de Rádio e Mídia Sonora: Uma Proposta de Análise Crítica da Narrativa em Podcasts

Luana Viana

Minibio: Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) com estágio doutoral na Universidade do Minho (Portugal), Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e membro dos grupos de pesquisa Convergência e Jornalismo (UFOP), Laboratório de Mídia Digital (UFJF) e do Núcleo de Estudos de Rádio (UFRGS). E-mail: lviana.s@hotmail.com

Resumo: Com base na revisão bibliográfica, este artigo objetiva sistematizar e retratar reflexões sobre as abordagens metodológicas, evidenciando a perspectiva da narrativa, no âmbito da pesquisa qualitativa relacionada à comunicação radiofônica. Para isso, a mídia sonora é discutida a partir de sua complexidade contemporânea. Como contribuição, apresenta-se uma proposta de aplicação da análise crítica da narrativa em produções de jornalismo narrativo em podcasts.

Palavras-chave: jornalismo, rádio, podcast narrativo, metodologia.

Desafíos metodológicos en investigaciones de radio y medios sonoros: una propuesta de análisis crítico de la narrativa en pódcast

Resumen: Basándose en la revisión bibliográfica, este artículo tiene como objetivo sistematizar y retratar reflexiones sobre los enfoques metodológicos evidenciando la perspectiva de la narrativa en ámbito de la investigación cualitativa relacionada con la comunicación radiofónica. Para ello, se discute el medio sonoro a partir de su complejidad contemporánea. Como contribución, se presenta una propuesta de aplicación del análisis crítico de la narrativa en producciones de periodismo narrativo en pódcast.

Palabras clave: periodismo, radio, pódcast narrativo, metodología.

Methodological challenges in radio and sound media research: a proposal for critical analysis of narrative podcasts

Abstract: This literature review systematizes and reflects on methodological approaches in qualitative radio research, highlighting the narrative perspective. For this purpose, sound media is discussed from its contemporary complexity. As a contribution, it proposes to apply critical narrative analysis (Motta, 2013) to narrative journalism productions in podcasts.

Keywords: journalism, radio, narrative podcast, methodology.

Para que possamos apreender e entender a realidade que nos cerca, traçamos caminhos investigativos. Quando se trata de compreender essa mesma realidade a partir dos sons, surgem alguns desafios metodológicos justamente pela natureza desse objeto.

Ao lado das teorias, metodologias de pesquisas são fundamentais para a construção e consolidação de áreas do conhecimento. O conjunto teoria-metodologia-problema-objeto, quando bem vinculado, permite a fluidez da pesquisa e, conseqüentemente, uma investigação mais articulada. É com base nisso que Braga (2011) define a “construção de aparato metodológico” como um trabalho sobre a teoria que dialogue com objeto e o problema de pesquisa investigados.

Neste trabalho, refletiu-se acerca do uso de ferramentas metodológicas nas pesquisas da área da comunicação que têm o rádio e a mídia sonora como principais objetos. Para o percurso proposto, considerou-se o rádio um objeto complexificado que aborda questões como os pontos de vista tecnológicos, sociais, políticos e econômicos, além de ser considerado um meio de comunicação local, regional, nacional e internacional, com distribuição em ondas hertzianas, via satélite, via internet, ou disponibilizado em TV por assinatura, entre outros (Kischinhevsky, 2016).

Com o olhar voltado para essa mídia, Prata (2012) elaborou uma proposta de periodização dos estudos radiofônicos no Brasil a partir de três momentos: 1. as décadas de 1940 e 1950, em que surgem os manuais de redação para rádio; 2. as décadas de 1960, 1970 e 1980, marcadas por livros-depoimento de personagens que fizeram parte da história do rádio no país; e 3. a partir dos anos 1990, com o avanço da produção acadêmica.

É neste último período em que se concentram as discussões que envolvem o uso de metodologias para a mídia sonora. No entanto, esses debates vêm ganhando espaço apenas nos últimos anos: ao passo em que o rádio vem se consolidando como objeto multifacetado, principalmente em decorrência da internet e do processo de convergência, as abordagens metodológicas específicas para essa mídia, ainda que poucas, também têm se ampliado.

Com base nas informações apresentadas até o momento, o objetivo principal deste artigo é sistematizar e retratar reflexões sobre metodologias no âmbito da pesquisa qualitativa relacionada à comunicação radiofônica, entendida a partir de sua complexidade contemporânea por meio de uma revisão bibliográfica. Dessa forma, o eixo norteador desta investigação consiste, primeiramente, em refletir sobre a importância de abordar conteúdos radiofônicos sob a perspectiva metodológica da narrativa para, na sequência, apresentar uma proposta de aplicação da análise crítica (Motta, 2013) em produções de jornalismo narrativo em podcasts.

Além disso, parte-se da premissa de que olhar para metodologias ancoradas em objetos comunicacionais contribui para consolidação da área e seu fortalecimento. Assim, este trabalho justifica-se por amparar-se em Braga (2011) ao concordar que o percurso metodológico de uma pesquisa deve sempre ser problematizado. Por fim, ao se pensar especificamente no campo do áudio não ficcional, como é o caso desta pesquisa, aproxima-se o rigor científico da investigação com os possíveis usos do som nas práticas de representação do mundo.

A Abordagem Metodológica na Consolidação da Área

A comunicação não é uma área de estudos dotada de uma sedimentação consensual com referências teórico-metodológicas enraizadas na tradição. Pelo contrário, busca caminhos em outros campos das ciências sociais para o desenvolvimento de pesquisas e reflexões. Nesse sentido, Marialva Barbosa (2002, p. 74) acredita que a extensão enorme de fenômenos associados à palavra comunicação “cria uma dependência de outros saberes, o que foi historicamente um dos maiores entraves à própria autonomização do campo”.

No entanto, a autora defende que apesar de perpassar vários saberes, essa área de estudos apresenta uma forma de olhar que lhe é peculiar:

A comunicação diz respeito a um ato comunicativo, a uma linguagem, a uma construção, a um sujeito e a uma história, com todas as implicações – culturais e políticas – que estas correlações engendram. Uma linguagem que não é suporte de mera representação do mundo, mas de compreensão de um mundo real e repleto de sujeitos. (Barbosa, 2002, p. 74)

Estudos que envolvem a comunicação exigem perspectivas complexificadas e requerem uma reflexão que vá além da análise mecanicista dos objetos. Portanto, por abrigar uma vasta opção de angulações, temas e conceitos, as abordagens prévias e fechadas tornam-se barreiras que podem limitar uma pesquisa e o olhar do pesquisador.

Barbosa (2002, p. 74) acredita, ainda, que “a especificidade do campo da comunicação é demarcada por um olhar que procura investigar como se constrói a dinâmica dos meios”. Assim, para ela, não são os objetos que definem a comunicação enquanto campo de estudo, mas sim os conceitos e teorias construídos a partir da pesquisa empírica. Essa investigação envolve, então, procedimentos e técnicas específicos que fornecem as chaves metodológicas para a construção dessa área do saber.

Na pesquisa em comunicação, o trabalho metodológico, segundo Braga (2011), deve fazer os pesquisadores refletirem sobre o desafio da pesquisa, estimulando o desenvolvimento de abordagens metodológicas como práticas sobre seus próprios problemas de investigação. Nesse processo, segundo o autor, o desenvolvimento de competências metodológicas contribui para a própria formação do pesquisador, e, na visão de Barbosa (2002), para a consolidação da área.

O caminho metodológico de uma pesquisa, então, vai muito além da busca por ferramentas. Para Braga (2011), corresponde a refletir sobre pontos que estejam a serviço de um problema-eixo, voltado para efetivas descobertas. Segundo o próprio autor, não é preciso que os resultados encontrados se caracterizem como a vanguarda do conhecimento na área, mas é necessário que permitam ao pesquisador uma reflexão mais abrangente que abarque um esforço sistemático para a descoberta.

Braga (2011, p. 2) também relata que a diversidade da área da comunicação reflete diretamente na busca epistemológica que envolve o estudo, já que “diferentes pesquisas solicitam diferentes aproximações, conforme suas perguntas e objeto; e mesmo táticas metodológicas comprovadas e pertinentes devem ser ajustadas a características concretas do objeto e ao desenho específico da investigação”. No entanto, o autor alerta: “mas isso não deve ser pretexto para ‘vale tudo’”. Ao contrário, as exigências se ampliam” (Braga, 2011, p. 2), assim como a necessidade de se pensar contextualmente para construir caminhos que permitam olhares mais adequados ao estudo e seus objetos. É nesse sentido, como lembram Kischinhevsky et al. (2016, p. 143), que “abordar a radiofonia é tarefa que pode ser assumida a partir das mais diversas portas de entrada. Igualmente desafiador é tentar estabelecer métodos específicos para lidar com mídia sonora”.

Não por acaso, logo nos primeiros anos do rádio, métodos de pesquisa receberam investimentos para que se compreendesse melhor a mídia e seus efeitos na população. No Brasil, um exemplo disso foi a criação do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope) em 1942, que tinha como objetivo mensurar, por meio de métodos científicos, a audiência das emissoras.

Lopez e Freire (2018) explicam que, com o passar dos anos, houve uma diversificação do olhar sobre o rádio. Os autores relatam que “se antes o que predominava eram os estudos quantitativos de hábitos de escuta, o olhar mais psicológico, sociológico e comportamental – principalmente devido ao campo da recepção – acentuou-se” (Lopez & Freire, 2018, p. 2).

As perspectivas metodológicas de um estudo devem dialogar diretamente com o fenômeno estudado, permitindo conexão direta com o objeto, além de levar em conta o contexto no qual estão inseridas. Com base nisso, Kischinhevsky et al. (2016, p. 143) questionam

Ao longo das décadas, a radiofonia tem sido pesquisada com base em aportes teórico-metodológicos de várias tradições, como análise de discurso, análise de conteúdo, estudos de recepção, história oral. Mas em que medida estas abordagens, isoladas, permitem abarcar a complexidade e a riqueza desse rádio expandido, operando numa lógica pós-broadcasting?

Não se pretende aqui buscar nem apontar respostas para essa pergunta, mas concorda-se que o rádio inserido na nova ecologia midiática se caracteriza como um meio expandido, que transborda para outras plataformas além das ondas hertzianas (Kischinhevsky, 2016). Dessa forma, esse meio de comunicação assume um caráter complexificado, já que agora é também multiplataforma e hipermidiático (Lopez, 2010), exigindo, então, um olhar mais detalhado sobre suas potencialidades e sobre a forma de estudá-las.

A Complexidade do Objeto Radiofônico na Contemporaneidade e a Busca por Abordagens Metodológicas

Pensar em metodologias para os estudos radiofônicos, que são tradicionalmente complexos pela natureza de seus objetos, já era um desafio para os pesquisadores quando o rádio se limitava às ondas hertzianas. Com a internet, e o conseqüente descolamento entre o que se considera a essência do rádio do seu tradicional suporte de transmissão, amplificam-se ainda mais as discussões que rondam o uso de metodologias nas pesquisas.

Em trabalho anteriormente citado, Kischinhevsky et al. (2016) investigaram os desafios em termos metodológicos para os estudos em torno da comunicação radiofônica. Para a análise, os autores partiram da compreensão de que o rádio é um meio expandido presente em diversas plataformas digitais, articulando-se, dessa forma, com elementos não sonoros.

Guiando-se por essa premissa, os autores dedicaram-se a observar as perspectivas metodológicas dos trabalhos apresentados no GP Rádio e Mídia Sonora do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom) entre os anos de 2001 e 2015. O corpus totalizou 570 artigos publicados nos anais do evento e revelou que em 38,5% deles não havia sequer explicitação de perspectivas metodológicas empregadas na coleta de dados (Kischinhevsky et al., 2016). Os autores, então, tiveram que fazer uma pesquisa mais aprofundada, olhando detalhadamente e de forma individualizada para cada trabalho com a finalidade de compreender as estratégias metodológicas acionadas pelos pesquisadores.

Em relação às abordagens mapeadas, detectou-se uma prevalência de revisão bibliográfica (396), ensaios teóricos (117) – estes, segundo os autores, muitas vezes não apresentados enquanto tais – e estudos de caso (69)¹. Ainda na visão dos autores, o rádio é um objeto que reúne diversos elementos e pode ser analisado em diversas esferas, como produção, transmissão, distribuição, veiculação, enunciação, linguagens, interação, recepção, consumo, entre outros, e cada uma dessas perspectivas traz consigo um arcabouço teórico-metodológico específico. Em outra oportunidade, Kischinhevsky (2016, p. 282) reforça: “Neste contexto de múltiplas portas de entrada para o objeto, como abordá-lo? Não há resposta simples para esta questão”.

O autor lembra ainda que, nesse cenário expandido, a comunicação radiofônica é predominantemente sonora, mas não se limita aí. Os elementos de pesquisa que envolvem a radiofonia também estão presentes “na escuta em redes sociais on-line, no compartilhamento de arquivos, nas curtidas que estes áudios obtêm dos ouvintes, dos comentários que os acompanham, nos memes a eles associados, nos textos de apoio disponíveis em sites onde são postados” (Kischinhevsky, 2016, p. 280).

Então, com base no caráter multifacetado que o rádio assume, para minimizar as lacunas na pesquisa, advoga-se o emprego de abordagens multimétodo para dar conta desse objeto (Kischinhevsky, 2016; Kischinhevsky et al., 2016). Pôr em diálogo tradições distintas, sem abrir mão da coerência, para dar conta de objetos cada vez mais complexos é uma estratégia de combinação de métodos que pode

¹ Em alguns trabalhos há o uso combinado de ferramentas metodológicas, como revisão bibliográfica e estudo de caso, por exemplo, o que faz com que a soma dos números apresentados seja superior ao número de artigos investigados.

e deve ser feita na visão de Kischinhevsky (2016, p. 292), “mas temos a obrigação de explicitá-los e discuti-los publicamente, submetendo-os ao escrutínio de nossos pares. Caso contrário, corremos o risco de não avançar na construção coletiva do conhecimento em nossa área e de perder o fio da meada epistêmica . . .”.

Entretanto, mesmo se deixarmos o caráter multimídia e multiplataforma às margens das pesquisas, encontra-se um grande desafio na análise do conteúdo exclusivamente sonoro, ocasionado, em partes, pela ausência de ferramentas adequadas para analisá-lo. Meditsch e Betti (2019, p. 2) revelam que “mesmo no estudo específico do radiojornalismo, a maior parte dos trabalhos dedicados à análise de conteúdo ou de discurso tem desconsiderado a sonoridade do material analisado”.

Para Lopez e Freire (2018), entre as dificuldades encontradas na investigação do som está o tempo necessário para analisar detalhadamente uma peça sonora. No mesmo sentido, Kischinhevsky (2016, p. 286) afirma que

. . . . todo pesquisador que já investiu tempo na gravação e análise de horas de programação conhece de perto as dificuldades na transcrição de conteúdo sonoro, considerando toda a riqueza plástica (vinhetas, efeitos, música de fundo, sonoras de entrevistados, spots publicitários, inserções gravadas de ouvintes e/ou personalidades da música, toda uma constelação de metadiscurso) da comunicação radiofônica.

Meditsch e Betti (2019) deixam clara a preocupação que têm com os estudos envolvendo o sonoro, pois acreditam que, embora se reconheçam as especificidades que caracterizam o rádio e sua linguagem, principalmente nas pesquisas em jornalismo, a sonoridade vem ficando em segundo plano. Eles afirmam que “há mesmo autores que argumentam que analisar o som seria impossível, por se tratar de matéria escorregadia e invisível, ou por estar ligada ao emocional, não sendo redutível a metodologias racionais” (Meditsch & Betti, 2019, p. 2).

A dificuldade de se analisar conteúdos sonoros tem reflexo, de certa maneira, na perspectiva histórica do objeto. Em suas pesquisas, Schafer (2012) aponta as dificuldades encontradas ao fazer inferências sobre as mudanças ocorridas nas paisagens sonoras². Segundo o autor, “podemos saber exatamente quantos edifícios foram construídos numa determinada área ao longo de uma década ou qual foi o crescimento da população, mas não sabemos dizer em quantos decibéis o nível de ruído ambiental pode ter aumentado em um período comparável” (Schafer, 2012, p. 24).

² Segundo Schafer (2012, p. 23), “a paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como um campo de estudo”.

O rádio, enquanto meio de comunicação de massa, constituiu-se também a partir da efemeridade do fluxo contínuo da informação sonora, que, aos olhos de Balsebre (2005), pode ser delimitada teoricamente como um sistema semiótico complexo, envolvendo a palavra, a música, os efeitos sonoros e o silêncio na composição da mensagem radiofônica. Com base nisso, Meditsch e Betti (2019, p. 3) acreditam que o funcionamento desse sistema obedece a uma série de convenções que o tornam manejável e defendem que “se é um sistema conscientemente manejável, certamente também o é analisável, mas disso depende um tipo de observação raramente considerado nas metodologias utilizadas para o estudo da informação em outros suportes”.

A observação sobre a qual os autores se referem é de uma “escuta que pensa”, ou seja, uma escuta que além de ouvir e de entender tem a função de compreender, buscando sentidos nas mensagens. Meditsch e Betti (2019), então, defendem que os pesquisadores de mídia sonora devem assumir o papel de auditores para que seja possível uma compreensão mais adequada da informação sonora e de seus elementos que influenciam na compreensão e persuasão da audiência.

A perspectiva de uma auditoria, enquanto escuta que pensa o som e o analisa em seus vários elementos, combinação e complexidade, não se propõe a ser método, mas sim técnica de observação da informação sonora que pode ser agregada a diferentes métodos escolhidos para cada investigação, a partir de seu problema de pesquisa e objetivos. (Meditsch & Betti, 2019, p. 12)

Os autores alertam que auditoria não propõe um único caminho de análise a ser seguido, “mas o desbravamento de múltiplos caminhos que levem melhor em consideração seus elementos sonoros, para responder de forma mais adequada diferentes perguntas de pesquisa” (Meditsch & Betti, 2019, p. 12). Enquanto a área segue com essa lacuna de métodos específicos voltados para a análise sonora, as propostas de construções metodológicas têm permeado outras facetas da radiofonia, como a narrativa.

A Narrativa como Perspectiva Metodológica para os Estudos Sonoros

Se por um lado os estudos que envolvem as mídias sonoras estão frequentemente ancorados em metodologias tradicionais, por outro, desenvolver articulações mais complexificadas pode revelar facetas do rádio que ainda são pouco estudadas justamente pela preferência por métodos convencionais de grande parte dos pesquisadores da área, como vimos com Kischinhevsky et al. (2016). Então, parte-se aqui do pressuposto de que estudar narrativas a partir de abordagens não convencionais para o campo abre a possibilidade de novos olhares, ainda que incipientes.

Para Quadros (2018, p. 317), “a grande questão quando nos voltamos às narrativas do rádio reside em ‘como’ estudá-las. Isso porque as bases teóricas que fundamentam as reflexões sobre narrativas vêm de uma tradição impressa”. A autora, então, defende que olhar sob essa perspectiva para o rádio, uma mídia originalmente sonora, exige uma virada epistemológica e uma adaptação metodológica.

O primeiro passo seria considerar a narrativa para além de gênero ou formato textual, mas também como um processo de ordenamento e atribuição de sentido às experiências humanas. É com base nisso que Quadros (2016) busca na Análise Crítica da Narrativa (Motta, 2013) uma ferramenta metodológica para analisar o conteúdo radiofônico.

Sob a abordagem da pragmática e da hermenêutica – nas quais se ampara tal metodologia – a investigação das narrativas se desloca dos enunciados para a enunciação. Assim, Quadros (2016, p. 14) aponta algumas questões voltadas à radiofonia que podem ser analisadas a partir dessa perspectiva:

Que valores, normas ou padrões as narrativas radiofônicas nos ensinam? De que maneira, que estratégias narrativas empregam? Que conflitos escondem ou revelam? A que atores sociais dão voz? E quais silenciam? Que sentidos encontram-se implícitos nos relatos jornalísticos radiofônicos, aparentemente tão objetivos e efêmeros? O que nos dizem sobre nossa realidade, nossa sociedade, o local em que vivemos?

Para uma investigação crítica, Motta (2013) sugere o desmembramento da narrativa em três camadas iniciais: 1. o plano da expressão; 2. o plano da estória; e 3. o plano da metanarrativa. Entretanto, o autor tem como objeto original de análise as narrativas impressas. Então, Quadros (2016) toma como referência os planos sugeridos por Motta, mas adapta de acordo com fatores da narrativa radiofônica que devem ser levados em conta na análise sonora. Assim, a proposta da autora é uma “análise crítica da narrativa aplicada ao radiojornalismo”.

O plano da expressão, segundo Motta (2013), refere-se ao plano da linguagem, da superfície do texto, por meio do qual o enunciado narrativo é construído pelo narrador, com formas expressivas de acordo com as intenções comunicativas e os efeitos pretendidos. Na abordagem de Quadros (2016), no radiojornalismo, esse plano pode ser analisado sob duas perspectivas: o texto em si e os efeitos de locução e som empregados.

Para a autora, estudar a linguagem radiofônica requer uma atenção diferenciada da exigida pelo impresso, já que a mídia é caracterizada principalmente por sua efemeridade. Os efeitos sonoros, por exemplo, além de comporem o plano da expressão, também se inscrevem no plano da estória, pois contribuem para a tessitura da narrativa.

Segundo Motta (2013, p. 137), o plano da estória é o do conteúdo e da intriga, ou seja, é onde o conjunto dos fatos de uma estória se organiza e onde os sentidos são construídos. Refere-se ao “plano da diegese, universo da significação, representação, universo dos significados imaginados ou mundos imaginários possíveis”. Quadros e Amaral (2017) acreditam que nesse plano da estória cabem, ainda, os procedimentos de apuração que, no rádio ao vivo, fazem parte da narrativa por sua possibilidade de emissão continuada. “Em função dessa característica, a narratividade do rádio se estenderia para além da notícia, o que implica tanto para a construção do texto radiofônico (plano da expressão), quanto para o desenrolar da história narrada” (Quadros & Amaral, 2017, p. 92).

Sobre o plano da metanarrativa, Motta (2013) refere-se a ele como sendo o tema de fundo, em que há questões éticas e morais sendo discutidas. Quadros (2016) recorre a Balsebre (2005) para apresentar elementos que podem estar contidos na construção da “moral da história”, presente nesse terceiro plano. “Enfatizando o caráter expressivo do meio, Balsebre afirma que ao recriar a realidade ‘natural’ valendo-se da possibilidade de manipulação técnica de recursos sonoros, o rádio cria uma nova realidade, a radiofônica” (Quadros, 2016, p. 12). Nesse sentido, a autora acredita que ao articular elementos sonoros, o rádio provocaria uma representação sonora da realidade, que se transforma em representação visual ao ser recebida pelo ouvinte, e é por meio dela que o plano da metanarrativa pode ser analisado amparado nas características do rádio.

De maneira geral, a adaptação da análise crítica da narrativa para o conteúdo radiofônico reforça a importância da busca por outras maneiras de se olhar objetos da área da comunicação. Por exemplo, para Quadros (2018, p. 329), esse método “mostrou-se um lugar e uma ferramenta de observação propícia para descortinarmos as relações de poder implícitas ao processo de narração do rádio”, uma perspectiva ainda pouco explorada.

Destaca-se, no entanto, que para ser aplicada aos podcasts, algumas adaptações são necessárias, já que essa mídia, mesmo sendo considerada modalidade radiofônica, apresenta atributos particulares. Para exemplificar sua aplicação e suas variações, recorreu-se a um formato com tempo maior de produção, não limitado pela linha editorial de emissoras: o jornalismo narrativo em podcast (Viana, 2023).

Análise Crítica no Jornalismo Narrativo em Podcasting: Nossa Abordagem

A abordagem metodológica proposta a seguir será baseada na Análise Crítica da Narrativa, de Motta (2013), e apresenta-se como uma expansão da proposta da Análise Crítica da Narrativa Aplicada ao Radiojornalismo, de Quadros (2018). Também será elaborada a partir dos três planos – da Expressão, da Estória e da Metanarrativa – com exemplo de aplicação em trechos do “O Caso Evandro”, quarta temporada do podcast *Projeto Humanos* (Mizanzuk, 2018).

A título de exemplo da aplicação, parte-se das seguintes características destacadas no jornalismo narrativo em podcasts que vão guiar a abordagem proposta: 1. a construção de uma narrativa potencialmente imersiva; 2. a emergência do narrador; 3. uso de ganchos que remetem à dramaturgia; e 4. uma apuração exaustiva.

O problema de pesquisa que ampara a investigação-exemplo se resume na seguinte questão: Quais estratégias utilizadas pelo narrador intensificam a potencial experiência imersiva do ouvinte? E o objetivo principal é compreender o lugar do narrador no jornalismo narrativo em podcasting.

O Quadro 1 apresenta uma proposta de operadores, a partir de categorias narrativas, que podem ser aprofundados. Entretanto, ressalta-se que os operadores de análise precisam estar ancorados nos apontamentos teóricos do trabalho científico. Por isso, os elementos apresentados a seguir referem-se a uma sugestão que pode – e deve – variar a partir dos objetivos e problemas de pesquisa que o estudo apresentará.

Planos	Categorias de análise	Operadores de análise
Expressão	Enredo dramático	Conflito
	Linguagem radiofônica	Efeitos sonoros
		Música
		Palavra
Estória	Personagens	Silêncio
		Jornalismo
		Jornalista
	Características do podcast	Fontes
		(Des)intermediação
		Informalidade
Metanarrativa	Tema de fundo	Inovação
		Intimidade
		Questões éticas e morais

Quadro 1: Proposta da abordagem metodológica

Nota. Elaboração própria.

O Plano da Expressão pode ser pensado como sendo a forma com que a narrativa se apresenta, refere-se, portanto, ao plano da linguagem. Assim, observa-se como o projeto dramático organiza a narrativa a partir de seu elemento principal, o conflito (Aristóteles, 2017). Nessa parte também é observado como os quatro elementos da linguagem radiofônica estão presentes na trama e como se articulam em momentos-chave da história.

Para Balsebre (2005), os efeitos sonoros podem ter quatro funções conotativas: ambiental, expressiva, narrativa e ornamental. Ao longo da temporada sobre o caso Evandro, esta última é a que aparece com mais frequência. No episódio n. 3, o efeito inserido refere-se ao barulho de chuva, que atua como ambiental. Essa função representa a divisão de ambientes, a passagem de tempo, entre outros. Nesse caso, representa ambas as circunstâncias, já que, junto ao efeito, o narrador explica que o que o ouvinte escuta naquele momento é um trecho de entrevista que foi gravado quase 25 anos após o desaparecimento de Evandro em uma viagem que realizou a Guaratuba. O efeito aqui também contribui para uma experiência imersiva, já que é usado durante o relato de uma experiência pessoal, propondo que o ouvinte se sinta parte do momento descrito e que tenha uma experiência parecida com a do narrador.

O Plano da Estória, por sua vez, é onde o conjunto dos fatos se organiza e os sentidos são construídos. Nessa proposta, o foco recai sobre as personagens e suas relações, sempre levando em conta os aspectos sonoros da narrativa. Podem ser observados elementos sonoros que caracterizam essas personagens, por exemplo, o próprio jornalista, o jornalismo e as fontes. As funções que essas figuras desempenham na história também podem ser sistematizadas. No podcast “O Caso Evandro”, temos o seguinte exemplo: Ivan Mizanzuk relata que se lembra de como era comum o desaparecimento de crianças no Paraná durante a década de 1990: “Eu tinha a mesma idade que Guilherme e via suas fotos em todos os locais que ia com meus pais. Então, aquelas lições que recebemos quando crianças, do tipo ‘não fale com estranhos’, ganharam uma conotação especial na época. Pelo menos pra mim” (Mizanzuk, 2015, ep. 1, 2’41”).

A partir dessa explanação, o narrador contextualiza como era o cenário do estado em que morava quando criança e que por isso se interessou por um caso especial de desaparecimento ocorrido em 1992, o do menino Evandro Ramos Caetano. As narrativas jornalísticas em podcast têm sido marcadas por um forte envolvimento pessoal do narrador, principalmente porque muitas dessas produções nascem ancoradas em motivações pessoais, como exemplificado. Dessa forma, o jornalista torna-se personagem da história que ele mesmo conta.

Esse uso da primeira pessoa pelo narrador não reflete em um desacordo das normas de produção jornalística, pelo contrário, permite que o ouvinte tenha

acesso a informações que não teria caso predominasse a objetividade que preza pela invisibilidade do jornalista na produção. Essa estratégia de intimidade com o narrador permite a criação de laços afetivos entre apresentador e ouvinte.

Ainda nesse plano, há a possibilidade de se observar a presença das quatro principais características do podcasting apontadas por Berry (2019) – intimidade, informalidade, (des)intermediação e inovação – e como elas atravessam a narrativa.

A informalidade pode ser caracterizada de diversos modos. No entanto, destaca-se duas: a fala direta com o ouvinte, tratando-o por você, e a realização de perguntas, também direcionadas ao ouvinte. Ambas podem ser encontradas em:

E se você duvida de mim, repita comigo o exercício de se colocar no lugar de um jurado e pense: No que é mais difícil acreditar? Que existe uma espécie de complô . . . envolvendo o Grupo Águia da Polícia Militar, a juíza de Guaratuba e os médicos que os examinaram? Ou que elas estão mentindo para se safar? (Mizanzuk, 2018, ep. 14, 52'39")

O uso do imperativo se destaca nesse trecho, o que realça a interlocução direta com o ouvinte. Para prender a atenção de quem escuta o primeiro episódio – logo, para angariar a audiência para toda a temporada – há ainda outra estratégia, a de solicitar que se lembre de algo e que se imagine uma situação. Aqui, três aspectos contribuem para o envolvimento do ouvinte: a intimidade e a informalidade que a fala direta proporciona; e o incentivo à imaginação, importante em narrativas exclusivamente sonoras.

Por fim, no Plano da Metanarrativa, investigam-se trechos no podcast que remetem a reflexões que vão além do acontecimento principal da trama para compreender o tema de fundo, no qual há questões éticas e morais sendo discutidas. Os conflitos são peças fundamentais para a dramaturgia e quando extrapolam o plano da narrativa, configurando-se como conflitos sociais, as situações narradas passam a exigir reflexões que, por serem parte de uma produção jornalística, têm como objetivo a construção de uma consciência mais crítica sobre os diversos fatos de interesse coletivo. O jornalista começa a estimular esse pensamento crítico ao final do trecho a seguir:

Esse caso é uma vergonha. Eu estou longe de achar que a família Abagge foi uma santa durante todo esse processo, assim como outros personagens aqui citados. . . . Mas essas fitas mudaram tudo pra mim. Se antes eu tinha alguma dúvida que eles podiam ser inocentes, todas elas se foram. Essas pessoas foram torturadas e perderam anos de suas vidas. Vicente de Paula morreu na prisão, isso não tem retorno. Não há indenização do Estado que pague por uma vida que se foi de forma injusta. (Mizanzuk, 2018, ep. 25, 2h14'08")

O tema tortura passa a ser constantemente mencionado por Mizanzuk, que realiza reflexões e apelos éticos sobre a imoralidade do ato de torturar. Isso passa então de um conflito menor – não na gravidade, mas no espaço que ocupava na narrativa, já que se tratava de um caso local –, para um conflito maior, social. Como o fim do trecho ilustra, a partir de reflexões específicas sobre o caso Evandro, o narrador passa a realizar reflexões de cunho mais geral, por exemplo, sobre como o Estado Brasileiro lida com algumas questões jurídicas.

A partir dos três planos, temos na Figura 1 a representação de como a Análise Crítica da Narrativa será aplicada ao jornalismo narrativo em podcasts:

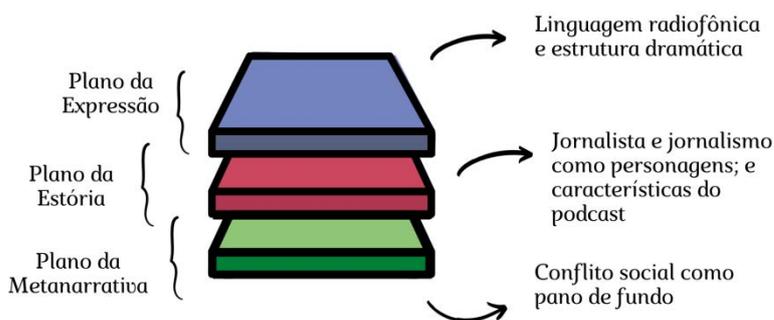


Figura 1: Análise crítica da narrativa aplicada ao jornalismo narrativo em podcast
 Nota. Elaboração própria.

No Plano da Expressão, temos a forma como o jornalismo narrativo em podcast se apresenta, ou seja, é a camada externa, aquela que se percebe mais facilmente; no Plano da Estória estão os eixos a partir dos quais o enredo se desenvolve; e no Plano da Metanarrativa, as questões éticas e morais que partem do conflito principal da trama, é o pano de fundo.

Após todos os apontamentos realizados sobre a narrativa como abordagem teórico-metodológica direcionada para os estudos de rádio, voltamos para o eixo norteador deste artigo, que propõe refletir sobre a importância de abordar narrativas radiofônicas e de mídia sonora sob uma perspectiva metodológica. A partir disso, acreditamos que ir além do enfoque da técnica e da prática radiofônica, olhando para os sujeitos das narrativas e para o que elas podem nos revelar, contribui para a constituição desta área do conhecimento.

³ Lembrando que essa proposta é um recorte de uma pesquisa maior que pode ser encontrada na íntegra em Viana (2023).

Após a apresentação de aplicação da ferramenta, retornamos ao problema de pesquisa que ampara a investigação-exemplo deste artigo. Portanto, respondendo à pergunta “quais estratégias utilizadas pelo narrador potencializam a experiência imersiva do ouvinte?”, três principais estratégias foram encontradas: aquelas que atuam com função estética; as que têm como função criar imagens mentais para o ouvinte através do som; e aquelas que têm como função criar laços afetivos³.

Considerações Finais

Considerando a complexidade do objeto radiofônico, como vimos, olhar para além do ponto de vista estrutural estimula uma reflexão sobre o caráter simbólico da mensagem radiofônica. A abordagem desta pesquisa se baseia nesses fundamentos, diferenciando dois principais tipos de produções e, conseqüentemente, de aplicação da análise crítica da narrativa: as produções factuais, rotineiras, que abrem mais espaço à contribuição dos ouvintes para transmitir informação – proposta por Quadros (2018); e os produtos que detêm mais tempo de produção, o que permite o planejamento minucioso de suas narrativas e que, por sua vez, aciona diversas estratégias para o envolvimento deste mesmo ouvinte na trama narrada.

Os argumentos apresentados aqui, a respeito das abordagens metodológicas em estudos radiofônicos, retratam a busca por ferramentas que dialoguem diretamente com o objeto estudado. Complementar a isso, as reflexões apontam para o uso dos estudos da narrativa como arcabouço metodológico promissor, proporcionando uma investigação para além das estruturas convencionais.

Dessa forma, insistimos que ao utilizar as narrativas como abordagem metodológica para as análises, além da coerência entre elas e os objetos observados, é fundamental acioná-las em diálogo com os embasamentos teóricos. Nesse sentido, lembramos que Braga (2011) defende que ao se trabalhar com determinada teoria, assume-se como horizonte de reflexão a ordem de questionamento diante da qual se constroem as perguntas específicas de investigação.

No âmbito específico da narrativa, devido ao maior tempo de produção das histórias retratadas, os produtos de jornalismo narrativo em podcasts apresentam

seu conteúdo diferente dos preceitos do rádio *hard news*, que preza pelo lead e pela imediatividade. Além disso, as produções podem ser mais aprofundadas e assumir um tempo de duração maior, já que são disponibilizadas nas plataformas digitais e não estão vinculadas ao dial.

Neste trabalho, não negou-se que o uso de ferramentas tradicionais seja eficaz, pelo contrário, partilhamos das ideias de Kischinhevsky et al. (2016) ao defenderem uma abordagem multimétodo como um caminho a seguir. Entretanto, acreditamos que com tantas variedades de ferramentas disponíveis para análises, é importante optar por metodologias amparadas nos caminhos teóricos trilhados pela pesquisa, como advoga Braga (2011). Dessa forma, estudos sobre as narrativas radiofônicas podem conciliar tanto o arcabouço teórico quanto o metodológico, respeitando sempre as demandas específicas dos objetos e os problemas de pesquisa.

Com base nisso, deixa-se claro que neste trabalho não pretendia-se buscar respostas, mas sim alternativas que podem apresentar perspectivas interessantes, pois acredita-se que os desafios estão longe de serem superados. Por fim, concorda-se com Kischinhevsky et al. (2016) quando defendem que privilegiar o desenvolvimento de ferramentas metodológicas próprias, ou, ainda, adaptar as já existentes levando em conta as particularidades do objeto sonoro, é fato determinante para a consolidação em andamento das pesquisas de rádio e mídia sonora no Brasil e na América Latina como um todo.

Referências

Aristóteles. (2017). *Poética*. Editora 34.

Balsebre, A. (2005). A linguagem radiofônica. In E. Meditsch (Org.), *Teorias do rádio: textos e contextos – Vol. I*. Insular.

Barbosa, M. (2002). Paradigmas de construção do campo comunicacional. In M. H. Weber, I. Bentz, & A. Hohlfeldt (Orgs.), *Tensões e objetos da pesquisa em comunicação* (pp. 73-79). Sulina.

Braga, J. L. (2011). A prática da pesquisa em comunicação: abordagem metodológica como tomada de decisões. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação: E-Compós*, Brasília, 14(1), 1-33. <https://doi.org/10.30962/ec.665>

Berry, R. (2019, 28 de dezembro). Mapping podcasts. *Richard Berry*. <https://richardberry.eu/mapping-podcasts>

Kischinhevsky, M. (2016). *Rádio e mídias sociais: mediações e interações radiofônicas em plataformas digitais de comunicação*. Mauad X.

Kischinhevsky, M., Fernández, J. L., Benzecry, L., Mustafá, I., Campos, L. B., Ribeiro, C., & Victor, R. (2016). Estudos radiofônicos no século XXI: perspectivas metodológicas dos trabalhos apresentados no GP Rádio e Mídia Sonora da Intercom entre 2001 e 2015. In V. Zuculoto, D. Lopez, & M. Kischinhevsky (Orgs.), *Estudos Radiofônicos no Brasil: 25 anos do Grupo de Pesquisa Rádio e Mídia Sonora da Intercom* (pp. 142-154). Intercom.

Lopez, D. C. (2010). *Radiojornalismo hipermediático: tendências e perspectivas do jornalismo de rádio all news brasileiro em um contexto de convergência tecnológica*. Labcom Books.

Lopez, D. C., & Freire, M. (2018). Métodos digitais aplicados às pesquisas de rádio expandido: desafios metodológicos [Apresentação de trabalho]. 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Joinville, Santa Catarina, Brasil.

Meditsch, E., & Betti, J. G. (2019). Os elementos sonoros na análise da informação radiofônica: em busca de métodos [Apresentação de trabalho]. 17º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, Goiânia, Goiás, Brasil.

Mizanzuk, I. (Apresentador). (2018). O Caso Evandro (4ª temporada) [Episódio de podcast em áudio]. In *Projeto Humanos*. <https://www.projetohumanos.com.br/temporada/o-caso-evandro/>

Motta, L. G. (2013). *Análise crítica da narrativa*. UnB.

Prata, N. (2012). Grupo de Pesquisa Rádio e Mídia Sonora da Intercom-20 anos. *Rádio-Leituras*, 2(2), 3-29.

Quadros, M. R. (2016). A narrativa como perspectiva teórica e metodológica para o estudo do jornalismo radiofônico [Apresentação de trabalho]. XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Quadros, M. R. (2018). Análise de narrativas jornalísticas radiofônicas: reflexões sobre os desafios metodológicos da pesquisa em rádio. In M. R. Maia, & M. Martinez (Orgs), *Narrativas midiáticas contemporâneas: perspectivas metodológicas* (pp. 434-454). Catarse.

Quadros, M. R., & Amaral, M. F. (2017). Análise Crítica da Narrativa aplicada ao radiojornalismo: uma proposta de adaptação metodológica. *Tríade: Revista de Comunicação, Cultura e Mídia*, 5(9), 82-97. <https://doi.org/10.22484/2318-5694.2017v5n9p96-111>

Schafer, M. (2012). *A afinação do mundo*. Unesp.

Viana, L. (2023). *Jornalismo narrativo em podcast*. Insular.

A Cosmopoética da Água em *El Botón de Nácar*: O Som Ambiente na *Mise en Scène* de Patricio Guzmán

Raquel Salama Martins

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Membro do Laboratório de Análise Fílmica da UFBA. Bolsista Capes. 40130-000. Salvador (BA), Brasil.
E-mail: raquelsalam@gmail.com

José Francisco Serafim

Doutor em Antropologia Fílmica pela Université Paris OuestNanterre (França), professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. 40170-115. Salvador (BA), Brasil.
E-mail: serafimjf@gmail.com

Resumo: Este artigo almeja contribuir para os estudos do som no cinema latino-americano contemporâneo, analisando o documentário *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán. Compreendendo o cinema como um “aparelho cosmopoético”, interessa-nos saber como os sons são encenados com as imagens de modo a “escovar a história a contrapelo”. Nossa hipótese é que, com a ajuda do desenho de som, Guzmán encena os sons em relações dialéticas com as imagens, de modo a tecer relações entre a geografia insular do país, a cosmologia universal e a cosmologia indígena, profundamente vinculadas com as águas. O resultado do estudo confirma a relevância dos “sons fundamentais e arquetípicos” das águas do Chile na *mise en scène* do documentário, que figuram na obra enquanto elementos constituintes de metáforas audiovisuais de violência e morte, bem como de memória e resistência às violências que marcaram a história do Chile.

Palavras-chave: documentário, cosmopoética, desenho sonoro, encenação.

La Cosmopoética del Agua en *El Botón de Nácar*: El Sonido Ambiental en la Puesta en Escena de Patricio Guzmán

Resumen: Este artículo pretende contribuir a los estudios sonoros en el cine latinoamericano contemporáneo, analizando el documental *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán. Entendiendo el cine como un “aparato cosmopoético” (Ribeiro, 2019), nos interesa saber cómo se escenifican los sonidos con las imágenes para “cepillar la historia a contrapelo” (Benjamin, 2020). Nuestra hipótesis es que, con la ayuda del diseño sonoro, Guzmán escenifica los sonidos en relaciones dialécticas con las imágenes, para tejer relaciones entre la geografía insular del país, la cosmología universal y la cosmología indígena, profundamente ligada a las aguas. El resultado del estudio confirma la relevancia de los “sonidos fundamentales y arquetípicos” (Schafer, 2001) de las aguas chilenas en la puesta en escena del documental, que aparecen en la obra como elementos constitutivos de metáforas audiovisuales (Nichols, 2005) de violencia y muerte, así como memoria y resistencia a la violencia que marcó la historia de Chile.

Palabras-clave: documental, cosmopoética, diseño sonoro, puesta en escena.

The Cosmopoetics of Water in *El botón de nácar*: Ambient Sound in Patricio Guzmán’s Staging

Abstract: This article aims to contribute to sound studies in contemporary Latin American cinema, analyzing the documentary *El botón de nácar* (2015), by Patricio Guzmán. Understanding cinema as a “cosmopoetic apparatus” (Ribeiro, 2019), we are interested in knowing how sounds are staged with images in order to “brush history against the grain” (Benjamin, 2020). Our hypothesis is that, with the help of sound design, Guzmán stages sounds in dialectical relationships with images, in order to weave relationships between the country’s island geography, universal cosmology and indigenous cosmology, deeply linked to the marine waters. The result of the study confirms the relevance of the “fundamental and archetypal sounds” (Schafer, 2001) of Chilean waters in the *mise en scène* of the documentary, which appear in the work as constituent elements of audiovisual metaphors (Nichols, 2005) of violence and death, as well as memory and resistance to the violence that marked Chile’s history.

Este artigo tem como objetivo contribuir para os estudos da encenação no contexto do cinema político latino-americano contemporâneo a partir da análise do documentário *El botón de nácar* (2015), do cineasta Patricio Guzmán. Na obra, Guzmán filma as águas do Chile, onde foram jogados os corpos de centenas de pessoas durante a vigência do regime ditatorial do general Augusto Pinochet. De um modo ensaístico e poético, Guzmán faz uma triangulação entre a geografia¹, o passado colonial (com a morte e o estupro de indígenas) e a ditadura de Pinochet.

¹A geografia do Chile é marcada por um extenso litoral banhado pelo oceano Pacífico, com áreas formadas por conjuntos de ilhas, mais ao sul.

Partindo do pressuposto de que, em *El botón de nácar*, o diretor, servindo-se do cinema como um “aparelho cosmopoético” (Ribeiro, 2019, p. 42), promove a descolonização do nosso olhar e da nossa escuta sobre o Chile, “escovando a história a contrapelo” (Benjamin, 2020), a questão investigada aqui é: como os sons são encenados e montados com as imagens de modo a promover essa releitura histórica? Como os elementos sonoros são encenados em diálogo com os elementos visuais para promover essa sensibilidade e esse entendimento de uma outra história, até então silenciada (Trouillot, 2016), que revela violações aos direitos humanos no Chile desde a colonização?

Para apontar possíveis respostas para essa questão, realizamos inicialmente uma reflexão sobre a obra de autores que investigam o cinema como arquivo, relacionando-a a questões de história, memória e direitos humanos. Em seguida, apresentamos alguns conceitos da teoria do cinema e do campo de estudos do som cinematográfico para levantar reflexões iniciais sobre o som como elemento da encenação cinematográfica no documentário.

Por fim, realizamos uma análise interna da imagem e do som, tal como sistematizada por Jacques Aumont e Michel Marie no livro *A análise do filme* (2009). Compreendendo o filme como um meio de expressão, esse tipo de análise centra-se no espaço fílmico enquanto um texto, sem deixar de levar em conta seu contexto – histórico, social, cultural e político – e recorre a conceitos da linguagem cinematográfica relativos à imagem, ao som e à estrutura do filme para explicitar seu funcionamento e propor uma interpretação, tendo como suporte o trabalho de decupagem, onde identificamos e descrevemos brevemente numa tabela os lugares visitados, as personagens, os tipos de planos visuais e os elementos sonoros.

Como possível resposta para nortear essa busca, nossa hipótese é que o diretor se serve de um projeto sonoro para encenar os sons tanto quanto encena as imagens, dispondo-os dialeticamente nos planos (e entre os planos, na montagem), de modo a tecer relações entre a geografia insular do país, a cosmologia universal e a cosmologia indígena, profundamente vinculadas com as águas marinhas. Desse modo, Guzmán cria “metáforas audiovisuais” (Nichols, 2005) da violência colonial e ditatorial no Chile, bem como das resistências a essas violências.

A Dialética entre Sons e Imagens em *El Botón de Nácar*

Pensando as relações entre imagem, arquivo e direitos humanos, Marcelo Ribeiro compreende o projeto cosmopolítico dos direitos humanos como um projeto que implica questões cosmopoéticas. Para Marcelo Ribeiro (2019, p. 44), o cinema atua como “aparelho cosmopoético” ao articular as possibilidades da montagem, que permite em especial articular “uma multiplicidade de sentidos heterotópicos”, e outras formas imagéticas, como a fotografia, “que convertem toda interrogação do cinema em uma espécie de aventura entre imagens”. Nesse sentido, Marcelo Ribeiro (2019, p. 45) investiga o estatuto do cinema como arquivo, recorrendo a um “momento paradigmático do arquivo do mal” na história do cinema e do século XX, que é o “arquivamento visual (e sonoro) do horror do extermínio”, possibilitado com a abertura dos campos nazistas:

Para pensar a questão do estatuto do cinema como arquivo e as imagens dos campos como uma de suas modalidades, será necessário desdobrar uma deriva interrogativa que começa pelas questões da semelhança (na medida em que a comunidade da humanidade é uma comunidade de semelhantes) e da memória. Interrogar as modalidades de relação com os arquivos dos campos na história do cinema implica diferenciar o rearquivamento ficcional de suas imagens,

a recusa de sua pertinência e a remontagem anarquívica de sua iconografia, que permanece assombrada pelas imagens que faltam. (Ribeiro, 2019, p. 45)

Os caminhos que Marcelo Ribeiro aponta para compreender o estatuto do cinema como arquivo, no contexto de seu uso cosmopoético, são cruciais para compreendermos contextualmente o modo como Patricio Guzmán encena os sons e os monta com as imagens em *El botón de nácar*, bem como o modo como ele monta diferentes imagens (de tempos e lugares distintos) dos rastros de violações de direitos humanos no Chile, descolonizando nosso olhar e nossa escuta sobre a história do Chile, o que nos faz pensar também sobre a América Latina.

No texto “Sobre o conceito de história”, escrito em 1940, Walter Benjamin (2020, p. 224) reflete sobre o nazismo, uma ameaça então presente em sua vida, e ressalta que “articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo”. O perigo sobre o qual reflete o autor (2020, p. 224) é a ameaça da “existência da tradição”, ou seja, de transformar a interpretação do passado e, ao mesmo tempo, de modificar os sujeitos no presente. Assim, a importância da memória está no seu poder de retomar o passado em diálogo com o presente.

Em livro no qual faz uma leitura das teses “sobre o conceito de história”, Michael Löwy (2007, p. 35) ressalva que Benjamin coloca questões referentes a “toda a história moderna e ao lugar do século XX no percurso social da humanidade”, a partir das quais é possível encarar não somente o fascismo, mas todas as ideologias que resultam em violações de direitos humanos, em violências as mais nefastas contra as vidas humanas e a natureza como um todo. Assim, Benjamin (2020, p. 225) compreende que a própria narrativa do passado é submetida a um processo histórico e, portanto, político, de modo que é preciso “escovar a história a contrapelo” para revelar o que se esconde sob a superfície da tradição.

Desse modo, o materialismo histórico proposto por Walter Benjamin, compreendido como método de constante reinterpretação da história, consiste em ressignificar o presente a partir dos rastros do passado:

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas para no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente aquele presente em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. . . . Ele fica senhor das suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história. (Benjamin, 2020, p. 231)

O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2018, p. 128), inspirado em Benjamin, também levantou uma reflexão sobre o estatuto das imagens como agentes históricos, por meio das quais o passado aparece intempestivamente no presente como um gesto sobrevivente, um lampejo. Para o filósofo, a “imagem dialética” surge da percepção crítica de um anacronismo, tornando-se uma imagem política, “capaz de abrir o próprio campo da nossa reflexão histórica e política”.

O conceito de “imagem dialética”, proposto por Benjamin e retomado por Didi-Huberman, parece-nos pertinente para compreender as relações entre imagens e sons nos planos dos rastros, encenados e montados dialeticamente por Guzmán em *El botón de nácar*. De caráter ao mesmo tempo ensaístico, poético e político, o filme elabora metáforas audiovisuais da memória que põem em relação a astronomia, a geografia, a cosmologia indígena e a ditadura chilena. Essas metáforas têm em seu cerne a noção de rastro como delicada materialidade que resiste à força do tempo e do esquecimento.

Antônio Weinrichter (2013) ressalta que a sincronização da imagem e do som se tornou um elemento básico e quase obrigatório da linguagem do documentário, desde o surgimento do *cinéma vérité* dos anos 1960. Por outro lado, a voz *over* tornou-se um elemento essencial no cinema de realizadores como Chris Marker². Weinrichter interpreta o cinema de Marker como uma desconstrução do documentário expositivo, identificando em sua obra uma forte influência da montagem soviética que marcou

² Christian François Bouche-Villeneuve (1921-2012), conhecido por seu pseudônimo, Chris Marker, é um cineasta francês visionário, considerado o pioneiro do filme-ensaio. Em sua obra, que transita entre a ficção, o ensaio e o documentário, como *A plataforma* (*La jetée*, 1962), *Carta da Sibéria* (*Lettre de Sibérie*, 1958) e *Sem Sol* (*Sans soleil*, 1982), o diretor foi capaz de expressar as mudanças políticas e sociais, mantendo a coerência estética e política.

o primeiro cinema documentário. Para o autor, Marker não apresenta as imagens como índice ou signo da realidade, mas as oferece à análise do espectador como ruínas ou rastros – no sentido alegórico benjaminiano – ou seja, como fragmento, que leva uma força histórica ao abrigar origens não deliberadas no curso temporal.

Abordando a questão do fluxo do pensamento no filme-ensaio, Weinrichter (2007, p. 32) defende que, na linguagem cinematográfica, o que gera um processo mental no espectador é a montagem: “un recurso básico –incluso por su analogía con el carácter asociativo del pensamiento– del ensayismo”. Segundo o autor, o projeto ensaístico é pensar com a imagem, construir uma imagem pensante. E o princípio em jogo é o da montagem – entre palavra e imagem. A imagem está em relação dialética com o som, e não deve perder sua autonomia. Weinrichter (2007, p. 28) chama de “montagem de proposições” esse princípio básico do ensaio. Podemos compreender também como uma consideração do som – e não somente da enunciação verbal, mas também dos sons ambiente e da música – na *mise en scène* do plano.

De qualquer forma, na *mise en scène* poética de Patricio Guzmán, que se serve da potência das imagens (visuais e sonoras) dialéticas, a montagem apresenta-se como procedimento operativo fundamental para a releitura histórica do Chile, o que reflete o pensamento de Didi-Huberman sobre a montagem como ferramenta de construção do discurso histórico. Para o autor, “o passado se torna legível, logo conhecível, quando as singularidades aparecem e se articulam dinamicamente umas com as outras – pela montagem escrita, cinemática – como tantas imagens em movimento” (2018, p. 20). Assim, Didi-Huberman defende o poder heurístico da montagem, sua capacidade de revelar conhecimentos a partir da articulação entre elementos isolados. Nos termos de Marcelo Ribeiro (2019, p. 45), seria a “remontagem anarquívica”, constitutiva do estatuto do arquivo no cinema como cosmopoética de um projeto cosmopolítico.

Em suma, é em diálogo com as noções de “imagem dialética” e rastro, de Benjamin, e montagem, de Huberman, que buscaremos compreender melhor o cinema de Guzmán como cosmopoético, investigando as potencialidades e desafios das imagens numa *mise en scène* dialética com os sons em *El botón de nácar*. Seria essa encenação sensorial e dialética, aliada à montagem anacrônica crítica, capaz de dar novos sentidos às imagens e sons da memória histórica relacionada às ditaduras latino-americanas?

O Som na Mise en Scène Cinematográfica

Na teoria do cinema, o conceito de encenação se refere a elementos expressivos essencialmente visuais. Jacques Aumont (2008, p. 68) diz que encenar é “exercer o olhar sobre o que se filma, distinguindo-lhe o essencial e tornando-o visível”. David Bordwell (2008, p. 36) considera que “o essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro”.

Entretanto, o som pode ser um elemento constituinte na encenação de um filme documental, para além da performance dos sujeitos filmados, enquadramento, iluminação ou outros aspectos visuais. Nos últimos trinta anos, o refinamento das ferramentas de manipulação sonora, a crescente importância do diretor de som e o novo espaço de convivência sonora, fomentado pela Dolby e pela difusão multicanal, são fatores que evidenciaram a criação e a escuta sonora no cinema, inclusive no documentário. Para Antoine Gaudin (2013, p. 6), o espaço cinematográfico não deve mais ser considerado – como na maioria das vezes – como um cenário ou um quadro de ação, nem mesmo como um motivo ou uma narrativa atuante, mas como um “fenômeno envolvendo o nosso corpo espectador como um todo”.

Para compreender como os sons do documentário *El botón de nácar* são encenados tanto quanto as imagens, de modo a “escovar a contrapelo” (Benjamin, 2020) a história do Chile, tomamos como referência os conceitos de paisagem sonora, de Murray Schafer (2001), de “escritura do sonoro”, de Daniel Deshayes (2006), de “efeitos audiovisógenos”, de Michel Chion (2009), bem como as reflexões de Luiz Carlos Oliveira Júnior (2010) sobre a *mise en scène* na contemporaneidade.

O conceito de paisagem sonora, central para os estudos de Murray Schafer, é criado a partir de um diálogo com os estudos da geografia e do urbanismo, abordando a vida cotidiana do homem contemporâneo com a sonoridade do mundo. A paisagem sonora seria, então, o ambiente sonoro passível de mudança e análise com o qual se convive. As classificações temáticas que Schafer (2001) faz sobre a paisagem sonora são muito usadas nos estudos do som no cinema, principalmente quando o território é um aspecto importante do filme, como é o caso do documentário *El botón de nácar*. Schafer (2001, p. 25) propõe descobrir os aspectos significativos da paisagem sonora, “aqueles sons que são importantes por causa de sua individualidade, quantidade ou preponderância” e identifica alguns temas: os sons fundamentais, sinais, marcas sonoras³, e os sons arquetípicos.

³ Por “marcas sonoras”, Schafer (2001) entende os sons das comunidades que têm qualidades que os tornem significativos para o povo daquele território. As marcas, ou marcos sonoros, determinam um sentido de lugar específico de uma determinada região.

Sons fundamentais são, para Schafer (2001, p. 26), o ambiente sonoro básico da paisagem. São aqueles criados pela geografia e pelo clima do lugar: água, vento, pássaros, insetos e animais. Para o autor, são sons naturalizados, nem sempre ouvidos conscientemente, e por isso podem afetar os comportamentos e o estilo de vida da sociedade, delineando o caráter dos homens e das mulheres que vivem aí inseridos. Os sinais são sons destacados, em volume e espaço superiores para serem ouvidos conscientemente, como sinos, apitos, buzinas e sirenes. Já os “sons arquetípicos” são definidos por Schafer (2001, p. 26) como “misteriosos sons antigos, não raro imbuídos de oportuno simbolismo, que herdamos da alta Antiguidade ou da Pré-História”. Para Schafer, mesmo os sons fundamentais, tidos como um pano de fundo sônico do lugar, podem conter um significado arquetípico, ter uma presença marcante na vida das pessoas que os escutam.

Embora não tenha abordado diretamente o documentário, Michel Chion é um teórico basilar, que produziu diversos livros sobre o som no cinema, como *Audiovisão: som e imagem no cinema* (2011) e *Film: a sound art* (2009), nos quais o autor apresenta conceitos cruciais para a compreensão das interações entre sons e imagens no cinema. Aqui, é importante comentar o conceito de efeitos audiovisógenos, que são efeitos criados pela simbiose entre sons e imagens. Chion defende que podem ocorrer ao menos quatro tipos desses efeitos:

Efeitos de significado, atmosfera e conteúdo; efeitos . . . de materialidade (índices materializantes do som), que criam impressões de energia, texturas, velocidade, volume, temperatura e assim por diante; efeitos da cenografia, que dizem respeito à construção do espaço fílmico imaginário (particularmente através do jogo de extensão e suspensão, e de zonas na tela, fora da tela e não diegéticas); efeitos relativos à temporalidade e à construção do fraseado temporal: manipulação da temporalização da imagem pelo som, criação de vetorização temporal, pontos de sincronização perceptíveis que se alternam com sequências mais soltas. (Chion, 2009, p. 239)

O conceito de efeitos audiovisógenos e suas tipologias, classificadas por Chion, em particular os efeitos de cenografia e significado, fortalece nossa defesa da *mise en scène* em *El botón de nácar* como um ato de exercer não somente um olhar, mas também uma escuta, sobre o que se filma. Em *Audiovisão: som e imagem no cinema*, embora Chion não faça uma revisão sistemática do conceito de *mise en scène*, ele faz algumas reflexões pontuais em sua obra sobre o papel do som na encenação do filme. No livro *Cinema: uma arte sonora* (2009), por exemplo, o autor usa o termo “*mise en scène* em áudio” para refletir sobre seu conceito de imagem fantasma:

a imagem fantasma é uma imagem precisa sugerida pelo som, mas que não aparece. Por exemplo, . . . no *Hulot*, de Tati, há aquela *mise-en-scène* em áudio de crianças brincando e chamando umas às outras, mas nunca vemos uma cena delas fazendo isso. Em outra cena de *Os Pássaros*, ouvimos os pássaros atacando (de dentro de uma casa com as venezianas fechadas), mas não os vemos. Sons fantasmas são fantasmas sensoriais que devem ser levados em consideração na análise audiovisual, e sua existência confirma que não há uma “banda sonora” composta por todos os sons tomados em conjunto e separadamente das imagens. (Chion, 2009, p. 483)

Ao abordar o conceito de “índices sonoros materializantes”, aqueles sons que nos remetem para a sensação da materialidade da fonte e para o processo concreto da emissão do som, Michel Chion (2011, p. 92) também se refere à dimensão aural da *mise en scène*, que seria algo próximo à sua ideia de “efeito de materialidade”, um dos efeitos audiovisógenos:

No contrato audiovisual, a dosagem dos índices sonoros materializantes – uma dosagem que se controla, quer na fonte, pela maneira de produzir os ruídos na rodagem e de os gravar; quer na introdução de efeitos sonoros e na pós-sincronização – é um meio eminente de encenação, de estruturação e de dramatização. (Chion, 2011, p. 92)

Dessa forma, o som, mesmo sendo invisível, também é fonte de sentido no plano, nos traz significados culturais, inclusive os sons fundamentais do ambiente, tendo em vista que o som da água, por exemplo, pode nos remeter a sentidos profundos, se tiver um valor arquetípico, como demonstrou Schafer (2011). É o que acontece com os sons aquáticos em *El botón de nácar*, que em vários momentos do filme são destacados do fundo sônico (*background*), como nos planos que precedem a entrevista com o antropólogo Cláudio Mercado, que aborda a importância da água e suas sonoridades na cosmologia dos povos originários do Chile, para quem a água é fonte de música, sendo compreendida como uma entidade viva, questão que será retomada mais adiante por Guzmán ao abordar a astronomia, na qual a água também é contentora de vida e memória.

O *background* (tecnicamente chamado de BG) é o som ambiente de determinada cena, que Michel Chion (2011, p. 64) chama de “som território”, sempre denso e contínuo, sem eventos sonoros pontuais que possam se destacar. Os sons aquáticos do riacho que precedem o depoimento do antropólogo Cláudio Mercado em *El botón de Nácar*, por serem sons mais distintos, destacados das demais sonoridades ambiente, são classificados por técnicos e estudiosos do som, a exemplo de Débora Opolski (2013), como “*background effects*”. São sons isolados e específicos que exercem a função de situar o espectador em determinada sequência⁴.

⁴ Similarmente, Virgínia Flôres (2013, p. 131) denomina esses sons pontuais de “ruídos-sinal”, por serem indiciais de um lugar ou de uma situação.

⁵ No original: “à distance du phénomène” (Deshays, 2006, p. 15).

⁶ No original: “des pratiques de perte comme méthode de structuration” (Deshays, 2006, p. 15).

⁷ No original: “excès d’informations” (Deshays, 2006, p. 82).

⁸ No original: “la perte des règles acquises par les expériences antérieures” (Deshays, 2006, p. 15).

⁹ No original: “ruptur[e] avec les usages courants” (Deshays, 2006, p. 13).

Para Daniel Deshays (2006, p. 15, tradução nossa), a escritura sonora é principalmente uma reconfiguração da paisagem sonora, de modo a produzir significado e sentimentos. Deshays (2006, p. 15, tradução nossa) explica que o *designer* deve se colocar “à distância do fenômeno”⁵, desenvolver “práticas de perda como um método de estruturação”⁶. Essa perda se deve principalmente a dois níveis: em primeiro lugar, pelo excesso que mascara o objeto sonoro por meio da seleção – na paisagem, na cena – de alguns fenômenos que podem, então, ser utilizados no contexto de criação. Uma vez que o som direto vem sempre muito cheio, rico, sobrecarregado, o *designer* deve classificar, escolher, cavar nesse “excesso de informações”⁷ para extrair objetos sonoros adequados para a criação. Em segundo lugar, há “a perda das regras adquiridas por experiências anteriores”⁸, o que permitirá que o gesto criativo se reinvente ao propor novas formas e novas estruturas. É por meio desses dois níveis que, segundo Deshays (2006, p. 13, tradução nossa), uma escrita sonora é possível: a seleção de materiais e a invenção de novos arranjos em “ruptura com os usos comuns”⁹ mostra como uma escrita é elaborada após a tomada do som.

Se os sons ambiente podem ser mais do que um pano de fundo, um “som território” (Chion, 2009, 2011); se podem, a depender de como são captados, editados e mixados, ser fonte de sentido, para além dos sentimentos e das emoções que expressam, então por que, na teoria do cinema, o som ainda não é reconhecido como um elemento de encenação? Para Michel Chion (2009, p. 239), o valor do som muitas vezes é apagado em virtude do que ele chama de “valor acrescentado”:

o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre “naturalmente” daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. E até dar a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil e de que reforça um sentido que,

na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê. (Chion, 2011, p. 12)

Ao som não é atribuído o mesmo “valor” que é conferido à imagem visual no que concerne a sua potencialidade narrativa. Devido ao efeito de “valor acrescentado”, que, segundo Chion (2011, p. 12), funciona principalmente “no âmbito do sincronismo som/imagem”, podemos afirmar que a *mise en scène* cinematográfica é hegemonicamente projetada na imagem e atribuída a ela, tanto que, como vimos anteriormente, o conceito de *mise en scène* cinematográfica é predominantemente relacionado a elementos visuais (Aumont, 2008; Bordwell, 2008). Trata-se de um conceito mais relacionado ao cinema ficcional, que surge num contexto no qual a sincronia era muito valorizada, especialmente a sincronia entre vozes e imagens. Entretanto, encenar também é exercer uma escuta sobre o que se filma, captando o essencial dos sons e tornando-os audíveis, especialmente as sonoridades relacionadas às escutas “reduzida” e “semântica” (Chion, 2011, p. 29-32). Esse processo de produção de sentido, que é a forma pela qual a direção expressa suas intenções dramáticas e/ou argumentativas, também se dá por meio do som: fala, música, sons ambiente, ruídos, silêncio.

Luiz Carlos Oliveira Júnior, em *O cinema de fluxo e a mise-en-scène* (2010), afirma que no cinema de diretores como Hawks, Lang, Preminger e Mizoguchi, o elemento fundador da *mise en scène* era um olhar diante do mundo:

Acesso ao sublime ou à abjeção, expressão de um acordo ou de um conflito entre um corpo e o mundo do qual ele é o veículo de conhecimento, o fato é que a *mise-en-scène* era a emanção de um ponto de vista situado frente ao mundo (ou contra o mundo, se preciso fosse). (Oliveira Jr., 2010, p. 107)

Oliveira Júnior (2010, p. 100) defende que o cinema de fluxo – uma certa tendência contemporânea que ele investiga por meio da análise de filmes como *Café Lumière* (Hou Hsiao Hsien), *A mulher sem cabeça* (Lucrecia Martel), *Last Days* (Guns Van Sant) e *Blissfully Yours* (Apichatpong Weerasethakul) – apresenta “uma estética derivada de um olhar não mais diante do mundo, seja para buscar um acordo ou dissonância, e sim imerso no mundo”.

Essa sensorialidade que marca o cinema de fluxo tem sido tema de estudos recentes sobre o som na *mise en scène* contemporânea (Costa, 2019; Farkas, 2017; Flôres, 2015), questão que merece atenção em documentários contemporâneos que trazem algumas características do cinema de fluxo, como o ritmo lento da narração, e uma postura mais contemplativa do que assertiva da direção. É o que pretendemos investigar nos trechos mais contemplativos e poéticos de *El botón de nácar*, entre os momentos mais assertivos da narração ensaística que Patricio Guzmán ou entre os planos verbalmente enunciativos dos depoimentos dos personagens.

Dois Botões e uma Mesma História

El botón de nácar (2015) é o segundo filme da mais recente trilogia de Patricio Guzmán – iniciada com *Nostalgia de la luz* (2011) e encerrada com *La cordillera de los sueños* (2019) – que retrata a história do Chile, particularmente o golpe de Estado de 1973, que gerou traumas profundos. Essa trilogia tem uma abordagem peculiar, se olharmos a obra do diretor como um todo, pois transforma nossa forma de ver o mundo e expõe uma relação imaginária entre o cosmos, a cosmologia indígena e a história chilena.

Para tanto, Guzmán se serve de procedimentos do documentário ensaístico e poético que enfatizaremos nesta análise. Para Bill Nichols (2005, p. 138), o uso recorrente de justaposições espaciais e temporais, explorando “associações e padrões” entre imagens e sons, em contraposição “às convenções da montagem em continuidade”, que criam uma ideia de “localização muito específica no tempo e no espaço”, é um dos elementos que caracterizam o documentário poético.

Logo no começo do filme, vemos o que parece ser um pedaço de gelo através de um plano do objeto sobre fundo negro. Estamos tão perto que somos levados ao

equivoco, até que a voz *over* de Guzmán revela a fragilidade da nossa convicção na imagem, explicando tratar-se de um bloco de quartzo: “*Tiene tres mil años de antigüedad y contiene una gota de agua*” (2m49s). Nossa percepção, enquanto espectadores, se transforma pela voz *over* de Guzmán, que impõe uma distância crítica. Essa ilusão de ótica inicial prenuncia o propósito do filme: fazer uma releitura crítica da história do Chile, rompendo com os silêncios da história oficial.

Em *El botón de nácar*, o elemento mediador dessa relação imaginária entre o cosmos e a história chilena é a água. O primeiro trecho (25m46s a 30m55s) que destacamos na nossa análise revela, inicialmente por meio do depoimento do antropólogo Cláudio Mercado, a importância da água e da escuta de sua sonoridade para os povos originários do Chile. Para eles, todo manancial tem uma alma, uma voz, uma musicalidade. A sequência destacada traz inicialmente planos de um riacho onde os variados “sons fundamentais” (Schafer, 2001) da água em movimento são destacados, de modo que podemos escutar essa musicalidade da água na “escritura sonora” (Deshays, 2006) da sequência.



Figuras 1, 2 e 3: A escuta da musicalidade da água

Nota. *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán

Nesse primeiro trecho, o som é encenado não somente por intermédio da voz do entrevistado, mas também mediante a “escritura sonora” (Deshays, 2006) do filme, que seleciona, desde a captação, focada nos sons aquáticos, até a edição, os variados sons da água do rio registrados para poder inserir, na montagem, esses sons mais significativos para a compreensão da narrativa. O diretor se serve dessa encenação sensorial para que possamos não somente compreender, mas também sentir a cosmologia dos povos originários, sobre os quais o diretor fala inicialmente.

Já no final dessa sequência com o antropólogo Cláudio Mercado, essa mesma sonoridade aquática, já entoada pelo antropólogo enquanto música (um cântico que ele teria aprendido com os indígenas), quando associada às imagens de bolhas de água, em planos de detalhe, ganha um significado que já não é mais indicial, mas simbólico. Seria o que Michel Chion (2009, p. 239) chama de “efeito audiovisógeno de significado”, uma metáfora audiovisual que representa a água como uma entidade, como na cosmovisão dos povos indígenas da Patagônia Ocidental.



Figuras 4, 5 e 6: Os últimos planos de água ganham um sentido simbólico quando associados ao cântico

Nota. *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán

Mais adiante, na segunda aparição da indígena kawésqar Gabriela Paterito, não ficamos sabendo muito sobre sua história de vida, sua comunidade e seus problemas cotidianos, como seria comum num documentário antropológico, mas somos levados a apreciar, inclusive esteticamente, como é típico do documentário poético, sua intrínseca relação com as águas marinhas. Quando ela relata em sua língua originária a travessia que fez com sua família de canoa pelo mar até o Golfo de Penas, apreciamos sua fala não somente pelos sentidos que ela traz (há lendas disponíveis em outros idiomas), mas também pela sua sonoridade, em função da similaridade entre os padrões rítmicos do som de seu relato em kawésqar e os padrões rítmicos sonoros e visuais dos planos que representam a travessia

relatada, criando uma sensação de que as palavras de Gabriela fluem como as águas cortadas pelo remo.



Figuras 7, 8 e 9: A associação entre as sonoridades da fala e da água no relato de Gabriela Paterito

Nota. *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán

O segundo trecho pertence a uma sequência (1h03m57s a 1h12m53s) que começa com a narração de Guzmán, revelando que, de acordo com dados judiciais, as Forças Armadas do Chile jogaram ao mar os corpos de 1.200 a 1.400 pessoas. O momento que mais nos interessa são as imagens do trabalho da arqueologia forense em busca dos trilhos, após determinação judicial pela busca dos corpos. Guzmán insere imagens do momento em que Raúl Veas, que desde criança navegava próximo aos trilhos (os mesmos que foram atados aos corpos dos militantes torturados até a morte), mergulha em busca de um desses rastros lançados ao fundo do mar.

O trecho é sonorizado inicialmente com uma ambiência composta a partir dos sons da água do mar, sobre a qual é inserida a voz intimista da narração de Guzmán, seguida por uma música instrumental composta por Miranda e Tobar. Em planos de detalhe, surgem imagens do trilho transformado pela ação da água e seus seres, que “talharam segredos dos corpos nos trilhos”, como revela Guzmán em sua narração ensaística. No penúltimo plano do trilho, a câmera percorre a extensão da superfície do rastro até revelar um botão, que no plano seguinte aparece como elemento central. Nesse plano, com música instrumental de fundo, Patricio narra: “Al admirar cada uno de los rieles, aparecieron otras huellas. Apareció un botón pegado a un riel. Este botón es el único que queda de alguien que estuvo allí” (1h11m16s). No plano seguinte, ainda um plano de detalhe do botão, mas quase fixo, seguido de um primeiro plano do desenho do indígena Orundellico¹⁰, o diretor continua: “Jimmy Botton, a cambio de un botón de nácar, liquidó su tierra, su libertad, su vida” (1h11m52s). Sobre outro plano de detalhe do botão, com um leve movimento de câmera que revela outro botão ao lado (representando o botão dado a Jimmy), Guzmán continua: “Cuando fue devuelto a su isla, Jimmy Botton no recuperó su identidad, se convirtió en un exiliado de su propia tierra” (1h12m03s).

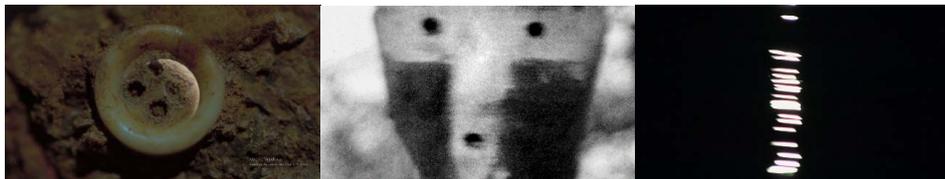
¹⁰Orundellico é o nome do indígena yagán que foi comprado pelo capitão Fitz Roy de seu tio em troca de um punhado de lantejoulas, um botão de pérola e outras quinquilharias, razão pela qual passou a ser chamado Jemmy Botton pelo capitão.



Figuras 10, 11 e 12: A encenação dialética de Guzmán, colocando lado a lado rastros de tempos distintos

Nota. *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán

Sobre um plano da artista plástica e seu assistente enrolando o mapa do Chile para devolvê-lo à caixa, Guzmán conclui seu argumento da sequência: “Los dos botones cuentan una misma historia: una historia de exterminio” (1h12m18s). Toda essa narração final da sequência é acompanhada da mesma música instrumental, que acentua o drama dos povos originários do Chile e daqueles que lutaram pelos seus direitos e o direito de todos a uma vida digna, baseada no respeito e na convivência com o outro e a natureza. As imagens do botão e suas sonoridades aquáticas são, portanto, encenadas como o símbolo de resistência à violência contra os povos originários e seus defensores.



Figuras 13, 14 e 15: A metáfora audiovisual da água como lugar de vida e memória
Nota. *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán

O terceiro e último trecho analisado (1h15m40s a 1h19m38s) começa com mais um plano de detalhe do botão, mas dessa vez numa montagem com um efeito visual que o funde com o planeta Terra, transformando o botão num símbolo universal de resistência às violações de direitos humanos. Essa resistência, para Guzmán, também vem pela memória. Sobre o plano geral do planeta, Guzmán narra: “*Los indígenas de la Patagonia creían que las almas no morían*” (1h15m50s). Sobre um primeiríssimo plano de uma fotografia de um indígena em ritual, continua: “*Y que podrían vivir de nuevo como estrellas*” (1h15m56). No terceiro plano dos indígenas, escutamos o som de um cântico indígena, que nos remete à memória dos antepassados.

O som do cântico é misturado a uma música instrumental, que segue sobre planos gerais noturnos de uma floresta, até chegar a um plano do cume de uma montanha andina com a Lua no alto. Ao final do cântico, que se encerra sobre um plano de detalhe de um reflexo da lua sobre um manancial (Figura 15), voltamos a escutar os sons da água, enquanto Guzmán tece, sobre uma sequência de planos similares, seu último argumento: “*Dicen que el agua tiene memoria. Creo que ella también tiene voz. Si nos acercamos mucho, podemos escuchar la voz de cada uno de los indígenas y los desaparecidos*” (1h16m59s).

Em seguida, temos uma sequência de três planos médios, fixos, dos indígenas da Patagônia que deram seus depoimentos no começo do filme, sobre os quais são inseridas composições ambiente feitas a partir das sonoridades das águas do Chile, em seus mais diversos estados (líquido, gasoso e sólido). Essas composições representam as vozes dos povos originários e desaparecidos da ditadura chilena (estes últimos representados visualmente por meio de planos de detalhe de água, como na figura 18), numa menção à memória das águas e à cosmologia indígena, já explicitadas.



Figuras 16, 17 e 18: A escuta das águas do Chile como lugar de memória, das vozes dos antepassados

Nota. *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán

Considerações Finais

Ao optar pelo modo ensaístico do fazer documentário, com uma narração em voz *over* em tom subjetivo e poético, Patricio Guzmán demonstra revelar o presente em que ele mesmo tece sua narrativa sobre a história do Chile, falando muitas vezes em primeira pessoa e fazendo desse passado uma experiência única, ou seja, colocando seu ponto de vista e sua experiência pessoal sobre esse passado que antes foi narrado como um *continuum*. Para tanto, o diretor se serve do rastro como conceito orientador da estética e do discurso construídos no filme *El botón de nácar* (2015), o segundo de sua mais recente trilogia, toda ela dedicada à memória, uma memória inscrita nas paisagens chilenas, vinculada ao cosmos, à água e à terra.

É possível identificar, pela análise do som no filme, que há mesmo um projeto sonoro que permite encenar a voz, a música e os sons ambiente a partir dos procedimentos de captação e “escritura sonora” descritos por Daniel Deshays (2006,

p. 13-85). Guzmán opta por colocar os “sons fundamentais e arquetípicos” (Schafer, 2001, p. 26) das águas do Chile numa espécie de primeiro plano, selecionando, classificando e inserindo sonoridades aquáticas nas suas mais diversas formas (estados físicos), ritmos, volumes e intensidades (como no começo do filme e no trecho 2), ou criando novos padrões e sentidos nas relações com as imagens (como nos trechos 1 e 3).

Os três trechos analisados nos permitem constatar que os sons da água – sons fundamentais que compõem a paisagem sonora dos filmes geralmente como pano de fundo sônico – ganham um enfoque diferente na encenação documental de *El botón de nácar*. O começo do filme, que apresenta a Patagônia Ocidental entre planos de detalhe e planos gerais, entre o micro e o macro, anuncia o fluxo dialético da montagem proposta por Guzmán que, como a água, vai e volta, entre passado e presente, entre o pessoal e o coletivo, preenchendo as lacunas da memória chilena.

Nesse trecho inicial, que comentamos rapidamente, e no filme como um todo, o hiperrealismo dos mais variados sons da água, em seus mais variados estados físicos, coloca a água como uma entidade viva, tal como na cosmologia indígena. No primeiro trecho analisado, os sons da água dos planos de detalhe do rio ganham um valor arquetípico, pois na montagem são associados ao som do cântico sagrado entoado pelo antropólogo, que guarda a memória dos ancestrais indígenas.

Se, no primeiro trecho analisado, a voz é predominantemente cantada, no segundo trecho a voz que se sobressai é falada: o som da voz narrativa de Guzmán, que estabelece um elo significativo entre os dois botões. O botão de um desaparecido político, que aparece no fim do trilho de ferro resgatado do fundo do mar, é enquadrado ao lado de um botão de pérola, que representa o botão de Jemmy Botton. É a encenação visual, que enquadra os botões lado a lado para recriar a identidade e a memória do Chile, associada à narração de Guzmán, que constrói o sentido pretendido, enquanto o som da água permanece na maior parte de sequência como um “som fundamental” (Schafer, 2001, p. 26), um contentor da memória.

Os botões de pérola que emergem na narrativa de Patricio Guzmán, dois botões de tempos distantes, aparentemente sem conexão entre si, são filmados e inseridos na montagem fílmica num sentido benjaminiano, ou seja, como materialidade dialética. Isto é, os botões de pérola são revelados na narrativa de Guzmán como vestígios, índices ou fragmentos que, por meio de sua densidade material, resistem ao tempo. Desse modo, Guzmán opta pelo que aqui vamos chamar de montagem anacrônica crítica entre a violência do governo colonial contra as etnias indígenas e a violência ditatorial de Pinochet contra a militância de esquerda, que tentou, inclusive, demarcar as terras dos povos originários do Chile com apoio do ex-presidente Salvador Allende.

Além disso, o primeiro e o último trecho demonstram que o filme conecta a cosmologia indígena com a cosmologia universal, projetando um futuro de esperança. Daí o potencial de “abertura anarquívica” (Ribeiro, 2019) de *El botón de nácar*, capaz de operar um desvio à história oficial. Se no segundo trecho a montagem anacrônica crítica de Guzmán cria uma metáfora da água como lugar de morte e sobrevivência, no primeiro e último trechos a água é lugar de vida, memória e resiliência. Enfim, um lugar onde o chileno – indígena ou não – pode buscar sua identidade.

Referências

Aumont, J. (2008). *O cinema e a encenação*. Texto e Grafia.

Aumont, J., & Marie, M. (2009). *A análise do filme*. Texto & Grafia.

Benjamin, W. (2020). Sobre o conceito de história. In W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* (p. 222-232). Alameda.

Bordwell, D. (2008). *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Papirus.

- Chion, M. (2009). *Film: A sound art*. Columbia University Press.
- Chion, M. (2011). *A audiovisão: Som e imagem no cinema*. Texto & Grafia.
- Costa, F. M. (2019). Som e ritmo interno no plano-sequência: Five, Andarilho. In R. Careiro, F. Beltrão & D. Opolski (Orgs.), *Estilo e som no audiovisual* (p. 13-28). Socine.
- Deshays, D. (2006). *Pour une écriture du son*. Klincksieck.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Remontagens do tempo sofrido: O olho da história*, II. Editora UFMG.
- Farkas, G. (2017). *De Bunny Lake Desapareceu (1965) à A Mulher Sem Cabeça (2007), por uma ampliação do estatuto do som na mise-en-scène cinematográfica* [Apresentação de trabalho]. 2ª Jornada Interdisciplinar de Som e Música no Audiovisual, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Flôres, V. (2013). *O cinema, uma arte sonora*. Annablume.
- Flôres, V. (2015). Identidade e alteridade no cinema: espaços significantes na poética sonora contemporânea. *Significação*, 42(44), 232-253. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103048>
- Gaudin, A. (2013). Sound & Space: construction audio-visuelle de l'espace dans le cinéma contemporain. Une larme du diable, revue des mondes radiophoniques et sonores. *HAL Open Science*, 4, 1-23.
- Guzmán, P. (Diretor). (2010). *Nostalgia de la luz* (Filme de longa-metragem). Atacama Productions.
- Guzmán, P. (Diretor). (2015). *El botón de nácar* (Filme de longa-metragem). Atacama Productions.
- Guzmán, P. (Diretor). (2019). *La cordillera de los sueños* (Filme de longa-metragem). Trigon-film.
- Hsiao-Hsien, H. (Diretor). (2003). *Café Lumière* (Filme de longa-metragem). 3H Productions.
- Löwy, M. (2007). *Walter Benjamin: Aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Boitempo.
- Maia, G., & Serafim, J. F. (Orgs.). (2015). *Ouvir o documentário: Vozes, música, ruídos*. Edufba.
- Martel, L. (Diretora). (2002). *La mujer sin cabeza* (Filme de longa-metragem). Aquafilms, El deseo, R&C Produzioni.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Papirus.
- Oliveira Jr., L. C. (2010). *O cinema de fluxo e a mise-en-scène* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo]. Repositório institucional da USP. <https://www.teses.usp.br/teses>
- Opolski, D. (2013). *Introdução ao desenho de som: Uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira*. Editora da UFPB.
- Preminger, O. (Diretor). (1965). *Bunny Lake Desapareceu* (Filme de longa-metragem). Versátil.
- Ramos, F. (2005). A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In F. Ramos (Org.), *Teoria contemporânea do cinema: Documentário e narrativa ficcional* (p. 159-226). Editora Senac.

Ribeiro, M. (2019). *Do inimaginável*. Editora UFG.

Schafer, R. (2001). *A afinação do mundo*. Editora Unesp.

Van Sant, G. (Diretor). (2005). *Last Days* (Filme de longa-metragem). HBO Premiere Films.

Weerasethakul, A. (Diretor). (2002). *Blissfully Yours* (Filme de longa-metragem). Kick the Machine Films, Anna Sanders Films.

Weinrichter, A. (2007). *La forma que piensa: Tentativas en torno al cine-ensayo*. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Crimes, risos e tensão: considerações acerca do humor em podcasts brasileiros de *true crime*¹

Carlos Jáuregui

Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Comunicação e Mestre em Linguística pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Participa do Grupo de Pesquisa Convergência e Jornalismo (ConJor – UFOP) e do Grupo de Pesquisa em Sonoridades, Comunicação, Textualidades e Sociabilidade (Escutas – UFMG).
E-mail: carlos.jauregui@ufop.edu.br

¹ Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Após as discussões, uma versão expandida e revisada foi produzida e submetida a esta publicação.

Resumo: Este trabalho reflete sobre elementos humorísticos presentes em relatos sonoros sobre crimes reais. Com esse objetivo, identificamos um conjunto de procedimentos retóricos e expressivos relacionados ao humor nos podcasts *Modus Operandi* e *Café com Crime*, que caracterizam esses relatos tanto no plano verbal quanto em aspectos especificamente sonoros. A partir disso, apresentamos contribuições à teoria do *true crime*, que descreve códigos narrativos típicos do gênero, e observamos um esforço desses podcasts para equilibrar a tensão narrativa e a comicidade. Vislumbramos ainda a possibilidade de uma subversão do conceito de alívio cômico para dar lugar a estratégias de salvaguarda dramática com a função de traçar limites ao riso no âmbito desse gênero. Levantamos, por fim, possíveis caminhos para debates éticos.

Palavras-chave: crimes reais, humor, linguagem radiofônica, podcasting.

Crímenes, risas y tensión: consideraciones sobre el humor en podcasts brasileños de *true crime*

Resumen: Este trabajo reflexiona sobre los elementos humorísticos presentes en relatos sonoros de crímenes reales. Con ese objetivo, identificamos un conjunto de procedimientos retóricos y expresivos relacionados con el humor en los podcasts *Modus Operandi* y *Café com Crime*, que caracterizan estos relatos tanto en el plano verbal como en aspectos específicamente sonoros. Desde allí, presentamos contribuciones a la teoría del *true crime*, que describe códigos narrativos típicos del género, y observamos un esfuerzo de estos podcasts por equilibrar la tensión narrativa y la comicidad. También consideramos la posibilidad de una subversión del concepto de alivio cômico para dar lugar a estrategias de salvaguarda dramática con la función de trazar límites a la risa en el ámbito de este género. Por último, planteamos posibles caminos para debates éticos.

Palabras clave: crímenes reales, humor, lenguaje radiofónico, podcasting.

Crimes, laughter, and tension: comments on humor in brazilian true crime podcasts

Abstract: This work reflects on humorous elements present in audio accounts of real crimes. With this objective, we identified a set of rhetorical and expressive procedures related to humor in the podcasts *Modus Operandi* and *Café com Crime*, which characterize these accounts both in verbal and in specifically sound aspects. Based on this, we present contributions to the theory of true crime, which describes typical narrative codes of the genre, and we observe an effort by these podcasts to balance narrative tension and comedy. We also see the possibility of subverting the concept of comic relief to give way to strategies of dramatic safeguarding with the function of setting limits to laughter within this genre. Finally, we raise possible paths for the ethical debates.

Keywords: true crime, humor, radio language, podcasting.

Com sucesso consolidado nos Estados Unidos, em meados da década de 2010 (Boling, 2019), produções sonoras sobre crimes reais ocupam hoje lugar de destaque nos rankings desse país, correspondendo a 24% dos *podcasts* mais ouvidos, de acordo com dados do Pew Research Center (2023). Um marco relevante para a construção desse cenário foi o *podcast* norte-americano *Serial*, que alcançou mais de 340 milhões de *downloads* em todo o mundo, até o lançamento de sua terceira temporada, em setembro de 2018.

Na podosfera brasileira, o *Projeto Humanos*, em sua temporada sobre *O Caso Evandro*, foi um dos precursores, chegando ao nono lugar na lista dos mais ouvidos em 2019 (Jáuregui & Viana, 2022a). O topo do *chart* local só foi alcançado, entretanto, com *A Mulher da Casa Abandonada*, que chegou às plataformas em meados de 2022. Após permanecer no primeiro lugar ao longo de quase todo o período de publicação de seus episódios (Chartable, 2022), a produção terminou como o segundo *podcast* mais ouvido do país em 2022 (Huertas, 2022).

Nesse segmento, também se destacam produções como *Café com Crime*, *Modus Operandi*, *O Ateliê* e *Linha Direta*, que estiveram entre os mais ouvidos ao longo do período de monitoramento feito para esta pesquisa (Chartable, 2023). Ao final de 2023, três *podcasts* do gênero integraram a *playlist* Top Lançamentos de Podcasts de 2023, divulgada pelo Spotify: *A Coach*, *Projeto Humanos: o caso Leandro Bossi* e *Caso das 10 mil*. Na lista geral elaborada pela Apple, *Modus Operandi* aparece como o quinto mais ouvido no país, enquanto no ranking específico de produções noticiosas figuram três produções sobre crimes reais: *Pico dos Marins: o caso do escoteiro Marco Aurélio*, *A Coach* e *Flordelis Questiona ou Adora – O Podcast*.

A recente repercussão do gênero *true crime* é mais um capítulo de um processo histórico iniciado nos Estados Unidos dos anos 1920 e 1930. Nessa época, surgiram as revistas de detetive, que relatavam em detalhes crimes e investigações policiais, mesclando a atmosfera de medo das grandes urbes com elementos do universo forense e estratégias narrativas próximas da ficção (Murley, 2008).

Com o tempo, o crescente interesse do público por crimes reais também levou à aproximação entre o gênero e o jornalismo investigativo, numa relação de mútua influência, em que a credibilidade noticiosa se articulou de diferentes formas, com estratégias discursivas de ficcionalização e dramatização (Jáuregui & Viana, 2022a). O *true crime*, desse modo, acabou se expandindo, ao longo do século XX, para outros meios como livros, jornais, filmes, programas de rádio e TV.

O gênero chegou à internet, no início do século XXI, principalmente por meio de blogs destinados a relatar e comentar casos misteriosos e de grande comoção (Murley, 2008). Mas, a podosfera só começa a ser, de fato, um espaço para esse tipo de produção, a partir dos anos 2010. Com isso, o gênero passa a incorporar aspectos narrativos e estéticos dessa mídia, tais quais a exploração de ambientações sonoras das cenas dos crimes e dos percursos investigativos, além da possibilidade de presentificar vítimas, criminosos e outros personagens por meio de registros vocais (Boling, 2019; Jáuregui & Viana, 2022a). Também é possível notar, nesse momento, a retomada de uma tradição de *true crime* radiofônico, que teve relevância nas emissoras norte-americanas entre os anos 1930 e 1960, especialmente no formato de docudramas policiais (Battles & Keeler, 2022).

Nossa pesquisa vem discutindo esse tipo de produção desde 2021 e já foi capaz de aportar novas informações a esse respeito, dentre as quais ressaltamos: (a) a identificação de uma estética comum entre a tradição anglófona do *true crime* e exemplares do gênero na podosfera brasileira (Jáuregui & Viana, 2022a); (b) a constatação de um habitual esforço de análise psicológica da mente criminal empreendido em tais histórias (Jáuregui & Viana, 2022b) e (c) a identificação de dois tipos básicos de narrador nesses relatos – o detetive e o alienista – (Jáuregui & Viana, 2022b, 2022c).

Para além desses resultados, o contínuo contato com produções dessa natureza tem despertado nossa atenção rumo a uma discussão que ainda não recebeu aprofundamento: a existência de elementos relacionados ao humor e ao riso no

âmbito de tais narrativas. Tal impressão se mostrou potente nas discussões do grupo de estudos criado no âmbito do Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop), que tem analisado um vasto *corpus* de *podcasts* brasileiros, com o objetivo de expandir a compreensão sobre as características específicas do *true crime* em podcast produzido no país.

Do Humor no Discurso ao Humor nos Podcasts de *True Crime*

Algumas delimitações teórico-metodológicas foram necessárias com o objetivo de transformar essa percepção inicial em problema de pesquisa. Sem isso, poderíamos nos perder na natureza interdisciplinar do estudo do riso, que foi inicialmente objeto de interesse no âmbito da filosofia e da literatura, para depois tornar-se relevante para outras áreas (Alberti, 2002). Nesse sentido, é louvável a tarefa empreendida por Salvatore Attardo (2014), que se dedicou a organizar e catalogar, em formato enciclopédico, diferentes caminhos que o debate tomou, partindo da comédia grega até desembocar em abordagens mais recentes no âmbito das ciências sociais, da psicologia e neurobiologia.

E, mesmo com um recorte específico no âmbito da comunicação, tal discussão ainda comportaria um conjunto bastante heterogêneo de fenômenos (tais quais o gracejo, a ironia, o sarcasmo, a sátira e a zombaria), que costumam ser classificados como diferentes e até opostos. Frente a isso, optamos por uma abordagem que não se propõe a distinguir ou classificar tais manifestações. Tampouco buscamos localizar historicamente cada uma delas, embora entendamos que o recorte empírico escolhido convoca uma historicidade decisiva para a produção de sentidos e efeitos humorísticos.

Assumimos, então, uma perspectiva eminentemente enunciativo-discursiva, que reconhece o ato de linguagem humorístico como: (a) um enunciado caracterizado por um conjunto de efeitos perlocutórios ligados a emoções que um determinado locutor busca produzir em seus interlocutores (Chabrol, 2006) e (b) um convite ao estabelecimento de uma cumplicidade entre os sujeitos da interação com vistas a um prazer compartilhado (Charaudeau, 2011). Nas palavras deste último autor, o ato humorístico consiste em:

... pedir a um determinado interlocutor (indivíduo ou audiência) para compartilhar um jogo em torno da linguagem e do mundo, entrando em uma situação de convivência ao “jogarem juntos”, mas um jogo que leva o indivíduo a se tornar outro no momento do ato humorístico, o que permite dizer que o ato humorístico nunca é gratuito. Em todos os casos, o humor sempre corresponde a uma intenção lúdica, mas a essa intenção podem se juntar outras intenções mais críticas, até mesmo agressivas, que envolvem o sujeito humorista e seu interlocutor em um compromisso muito mais profundo. De qualquer forma, trata-se sempre de compartilhar liberdade, pelo fato de que o ato humorístico é direcionado tanto ao mundo, no desejo de questioná-lo, quanto ao outro, no desejo de torná-lo cúmplice (Charaudeau, 2011, p. 2-3, tradução nossa)².

²Do original: “*demander à un certain interlocuteur (individu ou auditoire) de partager ce jeu sur le langage et le monde, d’entrer dans cette connivence de «jouer ensemble», mais un jouer qui engage l’individu à devenir autre, l’instant de l’acte humoristique, ce qui permet de dire que l’acte humoristique n’est jamais gratuit. Au total, l’humour correspond toujours à une visée ludique, mais à celle-ci peuvent s’adjoindre d’autres visées plus critique, voire agressive, qui engage le sujet humoriste et son interlocuteur à partager un engagement bien plus profond. En tout cas, il s’agit toujours d’un partage de liberté, du fait que l’acte humoristique est tourné, à la fois, vers le monde, dans le désir de le mettre en cause, et vers l’autre, dans le désir de le rendre complice*”.

O sucesso do convite à cumplicidade humorística dependerá: (i) do reconhecimento mútuo das estratégias empregadas para o jogo humorístico; (ii) da adesão comum a certas visões sobre o mundo; (iii) do julgamento da legitimidade social do humorista; (iv) da pertinência desse ato numa situação comunicativa. E, embora já pareça nítido, não é demais enfatizar que tais pré-condições para o estabelecimento do humor são operacionalizadas no âmbito de uma análise do discurso que compreende a produção do sentido como resultado da interação entre sujeitos que assumem e atualizam papéis psicossociais situados historicamente.

Vale ainda destacar que a compreensão do podcasting no contexto do rádio expandido (Kischinhevsky, 2016) tem papel fundamental na forma como abordamos tais condicionantes do humor. Sendo assim, nossa análise das estratégias empregadas para o jogo humorístico considera os modos como são convocados elementos como palavra, efeitos sonoros, música e silêncio, conforme a definição clássica da linguagem radiofônica proposta por Balsebre (1994).

Da mesma maneira, aspectos relacionados a “legitimidade social do humorista” e “pertinência [do humor] numa situação comunicativa” precisam considerar os imaginários e os quadros de interação constituídos em torno do rádio/podcasting e da figura do(a) radialista/podcaster. Entendemos, assim, que a produção do sentido e do riso se articula necessariamente com lugares institucionais construídos historicamente por essa mídia (Meditsch, 2010). Temos em vista, então, que além de uma linguagem específica, o rádio/podcasting também se define por um conjunto de usos sociais e imaginários a ele conectados. A figura do rádio (e do radialista) como companheiro e amigo do ouvinte (Ferraretto, 2014), por exemplo, terá papel relevante neste estudo.

³ Em função da referência frequente a esses podcasts, usaremos as siglas “CC” e “MO”.

A partir da observação de tais aspectos nesse tipo de discurso, identificamos procedimentos verbais e sonoros que se pretendem engraçados em um *corpus* composto por dois podcasts: *Café com Crime* (CC) e *Modus Operandi* (MO)³. O primeiro deles, de produção independente, é conduzido desde 2018 por Stefanie Zorub, também conhecida como Dona Café, e se propõe a comentar crimes reais ocorridos no Brasil. O segundo é descrito no Spotify como “podcast de *true crime* feito por Carol Moreira e Mabê” (MO, 2022) e aborda não apenas casos de crimes reais, mas também histórias misteriosas ou insólitas classificadas por elas como “casos bizarros”.

Foram analisados um episódio de cada podcast: “A viúva negra do sertão: cinco maridos, cinco mortes” (CC, 31 maio 2023) e “Armie Hammer: o colapso de um galã” (MO, 1 jun. 2023) – ambos extraídos do *corpus* mais extenso de nossa pesquisa.

Nas próximas páginas, abordamos tal empiria de modo a identificar como são performados os convites à cumplicidade conforme a delimitação teórico-metodológica apresentada aqui. Propomo-nos também a incorporação de tais gestos ao escopo da Teoria do *True crime* (Punnett, 2018), com a qual temos desenvolvido frequentes interlocuções em trabalhos anteriores (Jáuregui & Viana, 2022a, 2022b, 2022c). Por fim, buscamos pontos de articulação entre humor, *podcasting* e o estudo desse gênero que tem mostrado relevância no universo da informação e do entretenimento.

O Convite: Entretenimento Bizarro sem Julgamentos

Antes mesmo da formalização de uma análise, os questionamentos levantados neste artigo já poderiam ser vislumbrados na própria descrição do *Café com Crime*, na plataforma Spotify: “o podcast onde você pode ser o aficionado por crimes reais que você é sem julgamentos” (CC, 2023). De saída, observamos uma interpelação direta à ouvinte⁴ com o uso do pronome “você”, prometendo uma espécie de espaço seguro para vivenciar o interesse pelo assunto. O enunciado ainda chama atenção por pressupor a existência de julgamentos direcionados a esses fãs.

⁴ Considerando as evidências da prevalência do público feminino na audiência do *True Crime* (Boling, 2019, Murley, 2008), usaremos preferencialmente o pronome feminino antes da palavra “ouvinte”.

Embora não seja preciso ir muito além desse texto para identificar o gesto de convite a uma cumplicidade – que incluiria proteção contra possíveis juízos negativos, censuras ou desaprovações –, podemos obter mais informações relevantes na página podcast na plataforma de financiamento coletivo Apoia.se: “Cada episódio é como se fosse uma conversa descontraída contando detalhes dos mais diversos assassinatos, crimes, mistérios e casos reais brasileiros. É um prato cheio para os aficionados por crimes reais. Ou deveria dizer xícara cheia?” (Apoia.se, 2023).

A menção à descontração da abordagem e o trocadilho feito com os termos prato cheio e xícara cheia evidenciam características da cumplicidade proposta e já antecipam alguns jogos verbais que serão encontrados nos relatos sonoros. Ajudam também a entrever o tipo de julgamento que poderia ocorrer fora do espaço protegido em que se colocam podcaster e ouvintes. Afinal, trata-se de uma troca comunicativa em que casos graves de violência são contados de forma amena, acompanhadas, ao menos no plano da sugestão, por uma aconchegante xícara de café.

O episódio selecionado para a análise segue essa linha, foi lançado em 31 de maio de 2023 e se dedica a relatar a vida de Maria Nazaré Félix de Lima. Após matar ao

menos cinco maridos, a assassina em série, nascida no interior do Rio Grande do Norte, ficou conhecida como “A Viúva Negra do Sertão”. Veio a falecer em 2020, aos 66 anos, após tornar-se uma figura conhecida no universo midiático.

O convite feito pelo *Modus Operandi* parece, num primeiro momento, mais sutil. O clima descontraído pode ser observado no uso de apelidos para identificar as apresentadoras “Carol” e “Mabê” ainda na descrição, mas o enquadramento temático dos crimes reais no campo do insólito ou do bizarro, já pode ser percebido a partir de uma rápida exploração pelo *feed* do podcast (dimensão que será aprofundada nos próximos tópicos).

O episódio analisado, do dia 1 de junho de 2023, conta a história do ator estadunidense Armie Hammer, que após fazer sucesso no cinema e em séries de televisão, foi acusado de abuso por mais de uma mulher. Vindo de uma família rica, que já tinha se envolvido em outros escândalos, Hammer estaria empenhado, no momento da publicação do episódio, numa operação para limpar a própria imagem. Convergente com as observações já tecidas aqui, o relato não apenas menciona os supostos crimes do ator, mas também aspectos e hábitos curiosos de sua vida.

Sem a pretensão de esgotar as possibilidades do humor nesse tipo de produção ou de estabelecer o riso como um elemento hegemônico nesse universo, identificamos a seguir alguns modos pelos quais o convite à cumplicidade humorística se faz presente na empiria apresentada. Tampouco buscamos quantificar os gestos humorísticos presentes em cada episódio. Em vez disso, buscamos agrupá-los em categorias que se evidenciaram no *corpus*, com a apresentação de alguns exemplos.

A Cumplicidade: Uma Retórica Humorística

A escuta dos episódios buscou identificar o máximo de elementos que se enquadrassem no esforço perlocutório de provocar (ou sugerir) o riso. Organizamos, a partir disso, um conjunto mínimo de procedimentos retóricos que diriam respeito tanto à função propor o humor no âmbito dos podcasts quanto à delimitação de parâmetros básicos que regeriam a cumplicidade humorística proposta por eles.

A composição de momentos de alívio (cômico) em meio a relatos chocantes:

O conceito de alívio cômico é tributário de uma visão do humor como válvula de escape em um sistema parecido com “uma rede de tubos dentro dos quais os espíritos animais às vezes acumulam pressão, em casos de excitação emocional, e pedem por liberação” (Morreall, 2023, p. 16). Embora essa metáfora hidráulica para mente – que remonta ao século XVIII – não seja tão aceita na psicologia contemporânea, é notável sua incorporação ao vocabulário da narratologia e da produção audiovisual. Nesse cenário, ela diria respeito à inclusão de elementos humorísticos para aliviar a alta tensão gerada em situações de drama ou suspense⁵.

⁵ O termo tem uso frequente na narratologia, mas foi popularizado no campo do audiovisual após a publicação do guia em que o roteirista Christopher Vogler (2015) adapta para o cinema a teoria narrativa do antropólogo Joseph Campbell. Na obra, o alívio cômico é convocado, em alguns momentos como função de certos arquétipos narrativos (o aliado ou o pícaro, por exemplo), em outros, simplesmente como resultado de cenas ou diálogos que possam aliviar a carga dramática dos enredos.

Por sua amplitude, tal noção poderia abarcar com facilidade os variados gestos humorísticos encontrados nos podcasts analisados. Afinal, é de se supor que relatos de violência e morte demandariam a necessidade de válvulas de escape. No CC, por exemplo, chama atenção o momento em que a locutora menciona explicitamente a tensão criada naquela história e chama a ouvinte para uma pausa. Esse chamado surge de maneira brusca, o que interrompe não apenas o fio da história, mas também o fundo musical, com a troca de uma trilha de suspense por algo mais semelhante a um cool jazz⁶. Junto com a música que sugere relaxamento, há também um efeito sonoro que simula um café sendo servido numa xícara: “É... é tenso, ainda tem muita história pela frente, mas respire fundo, tome um gole do seu café e escute este recadinho: o podcast agora recebe apoio de ouvintes através do Apoia.se... (CC, 31min29 a 31min44)

⁶ Mais adiante, as características dessa trilha serão detalhadas.

Curiosamente, a pausa serve de pretexto para divulgar formas de apoiar financeiramente o *podcast*, sem nenhum investimento humorístico ostensivo. Apenas a locução sorridente (da qual falaremos mais adiante) se faz presente no trecho, mas sem mostrar grandes diferenças em relação à globalidade do episódio.

A menção explícita ao jogo dramático entre tensão e alívio volta a aparecer nos minutos finais do CC: “Vejo vocês daqui a duas semanas, na quarta-feira que vem e até lá lembre-se que ‘antes só do que mal acompanhado’, porque de desgraça já basta esse podcast. Tchau Tchau...” (CC, 52min58 a 53min10). Nesse ponto, o dito popular, que se conecta prontamente à história da viúva-negra do sertão, também se articula com o enunciado padrão que aparece com frequência ao final dos episódios “de desgraça já basta esse podcast” (CC, 2023). Tal jogo mostra mais uma vez o esforço em se equilibrar o prazer do riso com o choque e o incômodo das desventuras contadas no podcast.

Embora outros casos de potencial alívio cômico e desse jogo entre tensão e relaxamento possam ser extraídos nos podcasts, optamos por não nos aprofundarmos nessa chave de análise. Ao menos por agora, procederemos ao mapeamento de outras funções retóricas para essas ocorrências. Em momentos posteriores deste texto, contudo, a noção será recuperada, com o aprofundamento da discussão.

Inserção de relatos de crime no campo problemático do absurdo ou do bizarro:

Isso pode ser evidenciado especialmente no caso do MO, em que o próprio feed mistura episódios dedicados a contar a vida de serial-killers com edições classificadas e numeradas como *Caso Bizarro*⁷, *Modus News* ou *FAQ*. Alguns exemplos seriam:

1. “Modus News #12: O misterioso jovem que sumiu por 8 anos” (17 jul. 2023)
2. “Caso Bizarro #22: O boneco do visconde sabugosa e o espírito cheirado” (Feat. Chico Felitti e FiBorto) (jun.2022)
3. “FAQ #07 – Existem múltiplas personalidades” (dez. 2020)

A partir dessa aproximação dos crimes com o universo do mistério, o foco narrativo pode competir com (e até minimizar) os aspectos mais violentos, contribuindo para o clima descontraído das produções. Desse modo, as expectativas em torno da escuta de cada episódio, assim como a legitimidade e a pertinência do riso se diferenciam de outros tipos de relatos sobre violência e morte (como no caso do discurso forense ou o jornalismo policial mais tradicional).

Como veremos mais adiante, o enquadramento mais geral nesse campo se combina com ênfases específicas a aspectos bizarros de cada história. É o caso das manias e excentricidades de Armie Hammer listadas em MO. Procedimentos semelhantes também aparecem no episódio analisado de CC sobre a “viúva-negra”. Nesse sentido, vale destacar que tal expressão faz alusão a uma espécie de aranha que mata o macho após a cópula. Isso já revela a ênfase em aspectos inabituais da narrativa, pois o rótulo de viúva-negra é tradicionalmente usado para caracterizar uma situação de exceção: mulheres que assassinam maridos. Sabemos bem que numa sociedade com altos índices de feminicídio, como é o caso brasileiro, esse tipo de personagem romperia com uma série de expectativas sociais.

O posicionamento crítico em relação a determinados fatos ou situações:

Em algumas circunstâncias, o humor pode servir como estratégia para demonstrar posicionamento de quem produz o discurso. Ainda nos primeiros momentos do episódio analisado de MO, quando as apresentadoras começam a contar a história da família Hammer, os recursos humorísticos parecem cumprir esse fim:

MABÊ: O primeiro escândalo da família Hammer aconteceu há mais de 100 anos e foi com o tataravó do Armie Hammer, o primeiro membro da família a viver nos Estados Unidos. Julius Hammer deixou a Rússia e foi morar no Bronx, em Nova York. Ele era médico e fundador do Partido Comunista nos Estados Unidos. Em paralelo com essa carreira tradicional, ele era simplesmente informante da KGB, além de lavar dinheiro pros russos. Em 1898, nasce, em solo norte-americano, o filhão Armand Hammer, e pra batizar o futuro grande expoente do capitalismo norte-americano, o pai Julius escolheu um símbolo da União Soviética. “Armand Hammer” foi o nome escolhido por ser uma fusão entre duas palavras: “arm”,

⁷ A partir de outubro de 2022, o quadro *Caso Bizarro* tornou-se um podcast apresentado por Mabê Bonafé em um feed separado do *Modus Operandi*. O primeiro episódio nos dá uma ideia de seu recorte temático. Foi dedicado a contar o célebre ocorrido do “ET de Varginha”, que teria aparecido nessa cidade mineira no ano de 1996, ganhando um lugar de destaque no imaginário nacional.

braço, e “hammer”, martelo, aquele da bandeira da União Soviética (MO, 2023, 3min19 a 4min07, grifo nosso).

⁸ Em diálogo com uma abordagem polifônica do discurso, entendemos o ato de linguagem irônico como resultado de uma contradição entre o que se manifesta no enunciado e a posição que é de fato assumida pelo seu produtor, num “distanciamento marcado por diferentes índices: linguísticos, gestuais, situacionais” (Maingueneau, 1997, p. 98). No âmbito da oralidade e das mídias sonoras, a entonação da voz exerce papel importante para esse tipo de enunciação.

Em gesto similar, os grifos apontam para o uso da ironia como forma de destacar o posicionamento da instância de enunciação⁸. Considerando que dificilmente haveria uma situação em que o papel de informante da KGB seria considerado como algo simples ou trivial, percebe-se a tentativa de chamar atenção para essa informação. Alguns segundos depois, a carga irônica ganha mais intensidade quando a locutora conta que o filho de um comunista russo viria a se tornar um expoente do capitalismo estadunidense. Nesse caso, há uma alusão às contradições do mundo político.

O posicionamento do podcast fica claro também com o uso do termo “filhão” no interior de relatos sobre escândalos de uma família poderosa. Em uma história que inclui casos de ingerência para a preservação da imagem de seus membros, a escolha desse termo no lugar de “filho” aponta, em tom de reprovação, para um contexto de superproteção e infantilização das gerações mais novas.

Ao narrar uma discussão entre Maria de Nazaré e um de seus maridos, a apresentadora do CC também traz um posicionamento:

... logo avisou que era melhor Maria Nazaré levar o marido a sério, pois ele já tinha matado o próprio pai. Nazaré ficou enfurecida por Luiz ter assassinado o próprio pai (riso curto)⁹. A hipocrisia, né? Falou a que nunca matou ninguém (CC, 2023, 19min59 a 20min17, grifo e acréscimo nosso).

⁹ A transcrição do riso foi desafiadora. Nos trechos selecionados, todos os risos foram suaves e discretos, próximos ao conhecido “riso de canto de boca”. Se fosse feita uma escala para medi-los, estariam do lado oposto da gargalhada. Para isso, usamos o termo “riso curto”.

Mais explícito do que no outro exemplo, esse posicionamento se articula com uma risada discreta e com a expressão “a hipocrisia, né?”. Esta última era bastante frequente em memes da internet na época do lançamento do podcast, principalmente na variante: “enfim, a hipocrisia”.

Destacamos também um trecho ao final do episódio de CC, em que um posicionamento político se insinua quando a apresentadora propõe uma reflexão sobre o caso pela perspectiva de gênero: “... comenta lá no post desse episódio a sua opinião sobre a grande questão desse caso: a Viúva Negra era uma mulher de coragem, que peitava os maridos abusivos ou foi um assassina fria e cruel?” (52min45 a 52min57)¹⁰.

¹⁰ A perspectiva de gênero também se faz presente em MO, ao longo de comentários mais sérios acerca das acusações sobre Hammer. Em mais de um momento, a noção de consentimento é convocada como critério para avaliar supostas violências sexuais cometidas pelo ator.

Se retomarmos às condicionantes para o estabelecimento do humor listadas ao início deste trabalho, entendemos que o posicionamento assumido pelos podcasts e podcasters diante dos fatos do mundo tem relação direta com a adesão comum a certas visões sobre o mundo. Logo, sem o compartilhamento dos valores expressos não será possível o humor.

O Prazer do Riso: Expressividades Sonoras

A partir desse mapeamento inicial a respeito das funções do humor no âmbito dos podcasts analisados e das cláusulas que parecem delimitar a cumplicidade humorística sugerida entre podcaster e ouvinte, esboçamos um conjunto de estratégias para o engendramento do humor que parecem se materializar na empiria analisada.

No plano verbal, por meio de interpelações, de jogos de palavras e da construção argumentativa propriamente dita

A seleção lexical é um dos principais modos pelos quais o riso é sugerido nesses podcasts. Um exemplo já foi dado quando o termo “filhão” é usado, no MO, para se referir a um dos membros da família Hammer.

Procedimentos semelhantes ocorrem no CC, que, além de ser apresentado por uma pessoa identificada como Dona Café, lança mão de “crimizeiras” para se referir às ouvintes do podcast que teriam sugerido o tema do episódio. Além desse uso específico, o termo é usado correntemente para designar o público fiel do podcast.

Mas as estratégias verbais para sugerir o humor vão muito além da escolha das palavras, como vemos no trecho a seguir do MO:

Numa reportagem da Variety de 2021, uma fonte próxima aos Hammer contou uma fofoca que rolava sobre o Michael: diziam que ele era do clube do esperma sortudo... Sim, você ouviu direito (riso curto). A fonte que não foi identificada disse que ele é bom mesmo pra gastar o dinheiro dos outros, mas que nunca construiu nada. Bom, como o Michael não está mais aqui pra se defender – né? –, vamos anotar essa opinião aí e vamos pros fatos (MO, 2023, 35min54 a 36min16, grifo e acréscimo nosso).

Nesse trecho, temos um exemplo em que o uso da expressão “esperma sortudo” não pode passar despercebido pois se articula com uma interpelação à ouvinte – “sim, você ouviu direito” – e com um riso. Esse procedimento típico da linguagem radiofônica, que fala frequentemente em segunda pessoa, ocorre em diferentes momentos e apresenta, por vezes, uma função fática, de chamar atenção e convidar ao riso.

A argumentação em prol do humor se dá também quando a condutora do CC reflete sobre o próprio episódio que está narrando, fazendo uma alusão a outro produto midiático: “Se isso aqui fosse um programa do Investigações Discovery, ele seria aquele “Até que que a morte nos separe” (CC, 1min26s a 1min31s).

Os mecanismos verbais humorísticos são variados englobando desde o uso pontual de uma palavra até construções argumentativas mais complexas. Mas, para poder explorar outras estratégias relevantes no *corpus* analisado, por ora, nos limitamos a esses exemplos.

Ênfase a aspectos insólitos das narrativas e a comportamentos caricatos ou estereotipados por parte de personagens

A ênfase dada à vida de celebridade e às excentricidades de Armie Hammer seria um exemplo dessa estratégia discursiva no MO. Em determinado ponto de um episódio, as apresentadoras fazem comentários em tom jocoso sobre um “trono do sexo” que o ator guardaria no depósito da Fundação Armand Hammer:

CAROL: ... uma representante do conselho da Fundação acabou confirmando que a cadeira existe. Ela disse a uma jornalista que eles não respondem perguntas sobre presentes de zoeira supernormais para alguém que acabou de se separar. Quando você se separou, *cê* fez uma cadeira assim? (risos curtos)

MABÊ: Naaa...

CAROL: Nada contra. Cada um tem suas (muxoxo)... seus fetiches, mas, né? Enfim...

MABÊ: Vindo dessa família, né? (MO, 2023, 44min25 a 44min47, acréscimo nosso).

No caso do CC, o “ódio aos homens” de Maria de Nazaré e o contraditório hábito de continuar se casando após cada morte seriam explorados de forma caricatural. A inserção reiterada do áudio de um meme em que a personagem diz “Tô com ódio”, com seu sotaque potiguar e seu timbre de voz já envelhecido, iriam nessa direção. Falaremos mais desse meme nos próximos itens deste trabalho ao mencionar o uso dos efeitos sonoros.

Inflexões vocais que insinuam comicidade

A abertura de CC é, sem dúvida, um convite evidente a uma conversa descontraída e até engraçada sobre casos criminais. A escuta do trecho revela o tom bem-humorado da fala da apresentadora:

Alô, olá, alô, vai tudo bem. Bem vindes ao Café com Crime, o podcast onde você pode ser o aficionado por crimes reais que você é, sem julgamentos. Eu sou a Ste Zorub ou, Dona Café, como preferir, e hoje vamos falar de uma assassina em série do Rio Grande do Norte. O seu nome é Maria Nazaré Felix Lima, mas ela ficou mais conhecida como a Viúva Negra do Sertão e se você não a conhece por

nome, talvez a conheça por meme [...] Sim, esse trechinho de uma entrevista com a viúva negra no Repórter em Ação acabou ganhando a internet, viralizando e virando o meme... “tô com ódio” (riso curto), mas a história por trás desse meme é bem cabulosa, cheia de polêmicas, romances, mistérios, contradições e confusões (CC, 2023, 0min03 a 1min01s, grifo e acréscimo nosso).

Os grifos destacam palavras que foram enfatizadas por Dona Café. O termo “assassina” é pronunciado de forma lenta, quase como uma separação silábica. Na primeira vez que o termo “meme” surge, há ênfase com aumento da intensidade da fala, seguida pela inserção do áudio com a voz de Maria Nazaré dizendo “Tô com ódio”. Na segunda, há uma pausa entre essa palavra e a citação “tô com ódio”, seguida por um breve riso.

Apesar de haver inflexões mais indignadas ou tristes ao longo do episódio, a locução sorridente acaba sendo uma constante ao longo de todo o episódio.

No caso do MO, a prosódia – na maior parte do tempo sorridente – também se mostra relevante. Essa característica da voz ganha intensidade em vários trechos, incluindo os já apresentados aqui: quando as apresentadoras usam o termo “filhão”, interpelam a ouvinte após falar do “clube do esperma sortudo” ou discutem sobre o “trono do sexo”.

Uso de elementos sonoros (trilhas musicais, inserção de áudios e efeitos sonoros)

Desde o início do episódio de CC, a trilha sonora tem papel importante para descontração. A música de abertura tem o andamento levemente acelerado, em torno de 122 bpms – *allegro*, em termos musicais –, é composta numa tessitura aguda, por timbres digitais que emulam uma clave de madeira e uma marimba. A música, que remete a um imaginário caribenho e festivo, sugeriria contradição em relação ao texto de abertura que introduz os feitos de uma assassina. A prosódia sorridente (como mencionamos no item anterior) parece dialogar com a alegria da música.

Essa discrepância entre o plano do conteúdo, com a gravidade dos fatos narrados, e o plano sonoro, com certa leveza ou mesmo alegria, seria um dos procedimentos pelos quais a ouvinte seria convidada ao riso.

A trilha sonora alegre do início, entretanto, não faz parte de toda a narrativa. Após os primeiros minutos, o podcast incorpora músicas e efeitos sonoros que remetem ao suspense, com andamentos lentos e o uso de notas longas em timbres sintetizados.

Esses recursos para sugerir a tensão narrativa ocorrem de forma paralela à locução sorridente, podendo sugerir em alguma medida um gesto satírico direcionado às narrativas de suspense. Nota-se, de forma geral, um esforço para que duas ou mais informações simultâneas (entonação, música e temática) se choquem entre si, sugerindo o riso. No encerramento de CC, a trilha alegre do início retorna com uma instrumentação ainda mais cheia e festiva. Reitera-se a alusão musical a um cenário tropical, quase que num convite à dança.

¹¹ A frase acaba surgindo uma quarta vez, mas na voz da própria apresentadora. “Ela que era tão vaidosa, ficou sem os dentes. Possessa de ódio, tô com ódio, esperou o melhor momento para contra-atacar” (CC, 43min48s a 43min57s). O uso do discurso indireto livre abre espaço, nesse caso, para uma ambiguidade enunciativa. Dona Café também estaria com ódio? Ou estaria ao menos inconformada com homens abusivos como aqueles que passaram pela vida de Maria Nazaré?

MO, por outro lado, conta com uma trilha mais típica do suspense desde o início do episódio, caracterizando-se pelo andamento *lento/largo* (48 bpm), em sonoridade próxima a das orquestras sinfônicas. O piano aparece em primeiro plano, acompanhado de um arranjo de cordas e pratos. Nesse caso, também há uma sobreposição pouco usual entre a locução sorridente e a música de mistério.

Algo que também merece destaque é o recurso da repetição. Ao longo do podcast de CC, o áudio do meme “Tô com ódio” acaba surgindo por três vezes¹¹ de modo a quebrar a tensão dramática. Usada como vírgula sonora, essa inserção não apenas reitera a fala da serialkiller, mas ressalta uma dubiedade da personagem. Afinal, o imaginário que poderia ser convocado pela voz cansada de uma idosa contrastaria com o histórico ameaçador de Maria Nazaré.

O Código Narrativo do Humor na Teoria do True crime

Uma vez mapeados os recursos humorísticos presentes no *corpus*, buscamos integrá-los no âmbito da teoria do crime desenvolvida inicialmente por Ian C. Punnett. O autor propõe que o estudo de exemplares do gênero seja realizado por meio de uma metodologia baseada em códigos narrativos¹² a partir de uma análise em duas etapas. A primeira delas consistiria na identificação do código Teleológico (TEL), que diria respeito ao caráter factual dessas narrativas. Desse modo, um exemplar do *True crime* deveria articular gestos de veridicção (reivindicação da verdade) e verossimilhança (parecerem verdadeiras) (Jáuregui e Viana, 2022a).

Uma vez cumprido esse código mais ligado ao plano da enunciação, o autor propõe sete códigos circunscritos ao âmbito narrativo propriamente dito: busca por justiça (JUS); subversão em relação às instituições oficiais jurídicas e policiais (SUB); cruzada por mudanças sociais (CRU); ênfase para aspectos da geografia (GEO); tomada de posição por parte do narrador (VOC); incorporação de elementos do universo forense (FOR) e caráter folclórico e pedagógico das narrações (FOL). A esse conjunto de operadores adicionamos – em trabalho anterior (Jáuregui, Viana, 2022b) – um oitavo código relacionado ao esforço que certas produções empreendem no sentido de compreender os mistérios da mente criminal: o código psicológico (PSI).

De modo semelhante, propomos, neste momento, a existência de um nono código ligado ao investimento humorístico que alguns exemplares do *true crime* podem comportar. É importante ressaltar que não temos condições de destacar uma prevalência desse código humorístico (HUM) no âmbito geral do *true crime*, apenas levantamos a hipótese de sua existência, ancorada em um conjunto de evidências.

Entendemos que tal hipótese aqui construída poderá ser testada em outras análises, com o objetivo de compreendermos em que tipo de relatos ela ocorre e qual a sua relevância nesse universo. Cabe destacar também que o estudo do código humorístico no *true crime* mostrou-se prolífico para a exploração dos componentes sonoros dos relatos sobre crimes reais.

Considerações Finais

Essa análise reflete sobre o papel desempenhado pelo humor em produções sonoras brasileiras conhecidas pelo rótulo do *true crime*. Para tanto, identificamos alguns procedimentos retóricos e expressivos responsáveis por esse efeito discursivo, de modo a construir um instrumental teórico-metodológico básico para o aprofundamento da discussão que, a nosso ver, ainda se encontra incipiente.

Uma intuição anterior a este estudo nos sugeria certa estranheza ou inadequação diante de qualquer investimento humorístico em podcasts sobre morte e violência. A análise, entretanto, mostrou que além da presença do humor nesse tipo de relato, por meio de variadas estratégias retóricas e expressivas, é possível identificar parâmetros que parecem nortear (ou regular) o riso possibilitado (ou permitido) pelo consumo desses podcasts.

Dentre eles, destacamos o enquadramento temático de tais histórias no universo do insólito, com ênfase aos aspectos misteriosos e estranhos. O que se propõe, portanto, é que o objeto do riso não seja o sofrimento das vítimas ou a violência em si, mas as “bizarrices” em torno dos casos narrados. As manifestações de apoio a valores progressistas, humanistas e até feministas¹³ (uma visão de mundo compartilhada) também jogariam a esse favor, permitindo que um amplo leque de recursos expressivos seja utilizado em prol do riso.

O uso frequente de interpelações às ouvintes convoca ainda o imaginário de companheiro ou amigo construído pelo rádio ao longo de sua história e, posteriormente, incorporado pela figura do(a) podcaster. A intimidade pressuposta na interação entre as “crimeiras” e apresentadoras “amigas” (Dona Café, Carol e Mabê) é provavelmente um elemento facilitador para o estabelecimento da cumplicidade humorística mesmo quando o tema for delicado e os casos forem

¹² A noção é tributária da semiologia narrativa de Roland Barthes (2011). Embora tenha recebido diferentes abordagens em sua obra, é possível tomá-la de saída pela sua acepção mais básica como: “mecanismo socialmente partilhado de atribuições de sentido” (Cassadei, 2012, p. 2). A partir daí, os códigos narrativos podem ser entendidos ora como um conjunto de operações e posturas que constituiriam os textos (e as figuras do autor e do leitor), ora como operadores metodológicos que permitem vislumbrar a estruturação de um texto, mesmo que esse não possa ser apreendido por meio de uma estrutura única e fechada em si (os códigos revelariam, inclusive, a sobreposição de possíveis estruturas).

¹³ Não podemos nos esquecer que o público do True Crime é majoritariamente feminino, que os dois podcasts analisados são produzidos por mulheres e que, nas duas histórias, questões relacionadas a gênero e sexualidade aparecem de forma relevante. Cabe lembrar também que em parte significativa das histórias de True Crime, as vítimas são mulheres e os agressores são homens (Murley, 2008)

chocantes. O assunto é grave e o riso pode ser controverso, mas se tal interação for considerada como uma “conversa entre amigas”, as margens de manobra para o humor podem ser alargadas. Vemos aqui a construção de uma certa legitimidade para que tais interlocutoras possam rir juntas.

A essa altura, cabe retomar a noção de alívio cômico, apresentada no início deste trabalho como um recurso que visa à distensão dramática das narrativas. Notamos que o que ocorre nesses podcasts é justamente uma subversão dessa estratégia. Ao se apresentarem de saída como entretenimento “descontraído” a partir de crimes, tais produções demandariam com certa frequência um gesto em direção contrária: o tensionamento. Assim, em um equilíbrio precário, articulam-se locuções sorridentes e bem-humoradas, com trilhas sonoras amedrontadoras e opiniões enérgicas contra o crime. De um lado, esse tipo de gesto teria o papel de conter o prazer promovido pelo riso ali presente, apresentando limites a esse humor; de outro, funcionaria como uma proteção, uma salvaguarda, uma mensagem de que é cômico, mas é trágico. Seria um remédio para atenuar os efeitos dos temidos julgamentos mencionados no *Café com crime*: um alívio dramático para o tom cômico ali proposto.

É nesse sentido que reiteramos um dos principais achados deste estudo. Mesmo que se prometa um entretenimento sem julgamentos, fica nítido que não faltam a esses podcasts esforços com o objetivo de regular o riso. Embora não tenhamos condições de nos aprofundarmos, por agora, num debate sobre os limites éticos desse humor, entendemos que é a partir desse ponto que tal discussão deverá ser realizada. Nos podcasts analisados, há sim a sugestão de limites para o humor, há sim um horizonte ético proposto por uma instância produtora do discurso para uma instância destinatária. Mas, em que medida e em que situações isso será válido ou legítimo?

De um lado, é preciso considerar o enquadramento discursivo dado às histórias, assim como os valores afirmados a partir da cumplicidade entre “as” podcasters e “as” ouvintes (elas riem juntas de como a viúva-negra se vinga de maridos violentos e da forma como um playboy agressivo é na verdade uma pessoa ridícula). De outro lado, é importante ressaltar que tal companheirismo não anula o caráter público de narrativas que podem ter uma circulação imprevisível, para além de um círculo que se propõe íntimo, apesar de incluir grandes audiências. O aprofundamento nessas contradições deverá marcar os futuros debates.

Agradecimentos

Agradeço às integrantes do grupo de estudos sobre *true crime* desenvolvido no âmbito do Grupo de Pesquisa em Jornalismo e Convergência (Ufop). Além do autor deste artigo, que coordena a pesquisa “Brazilian true crime codes: identidades sonoras e formas narrativas em podcasts brasileiros sobre crimes reais”, participam das discussões a prof^a. Dr^a Luana Viana e as estudantes de graduação Sofia Carvalhido Linhares, Sara Lambert Pereira, Beatriz Araújo de Oliveira, Laura Fernandes Delgado, Luzimara Fátima dos Santos, Nathalia Paes de Oliveira e Rebeca de Oliveira da Silva.

Referências

- Alberti, V. (2002). *O riso e o risível*: na história do pensamento. Jorge Zahar.
- Attardo, S. (Ed.). (2014). *Encyclopedia of Humor Studies*. SAGE Publications.
- Balsebre, A. (1994). *El lenguaje radiofónico*. Cátedra.
- Barthes, R. (2011). Introdução à análise estrutural da narrativa. In R. Barthes et al. (Orgs.), *Análise estrutural da narrativa* (pp. 9-43). Vozes.
- Battles, K., & Keeler, A. (2022). True crime and Audio Media. In M. Lindgren & J. Loviglio (Eds.), *The Routledge Companion to Radio and Podcast Studies* (pp. 188-197). Routledge.

- Boling, K. S. (2019). True crime podcasting: Journalism, justice or entertainment? *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 17(2), 161-178.
- Café com Crime. (2023, junho 31). [Podcast áudio]. <https://abrir.link/el6Qa>.
- Cassadei, E. B. (2002). As diferentes noções de código narrativo na obra de Roland Barthes: as translações de sentido em um conceito. *Estudos Semióticos*, 8(1), 1-14.
- Chabrol, C. (2006). Humour and the Media. *Questions de communication*, 10. <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8865>
- Charaudeau, P. (2011). Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments. In M. D. Vivero Garcia (Org.), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne* (pp. 9-43). L'Harmattan.
- Chartable. (2023). Spotify Brazil: Top Podcasts Podcast Charts. Top Podcasts. *Chartable*. <https://chartable.com/charts/spotify/brazil-top-podcasts>
- Ferraretto, L. A (2014). *Rádio: teoria e prática*. Summus.
- Huertas, C (2022). Os podcasts mais ouvidos de 2022, segundo o Spotify. *Meio e Mensagem*. <https://www.meioemensagem.com.br/midia/podcasts-mais-ouvidos-de-2022>
- Jáuregui, C., & Viana, L. (2022a). Relatos sonoros de um crime: O Caso Evandro pela ótica do True Crime. *Revista FAMECOS*, 29(1), e41123.
- Jáuregui, C., & Viana, L. (2022b). A mulher e a casa investigadas: notas sobre o "narrador detetive" em podcasts de True crime. [Apresentação de trabalho]. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, João Pessoa.
- Jáuregui, C., & Viana, L. (2022c). A análise psicológica no True Crime: um estudo dos podcasts Modus Operandi e Assassinos em Série. *INSÓLITA – Revista Brasileira de Estudos Interdisciplinares do Insólito, da Fantasia e do Imaginário*, 2(2), 27-44.
- Kischinhevsky, M. (2016). *Rádio e mídias sociais: mediações e interações radiofônicas em plataformas digitais de comunicação*. Mauad X.
- Maingueneau, D. (1997). *Novas tendências em análise do discurso*. Editora Unicamp.
- Meditich, E. (2010). A informação sonora na webemergência: sobre as possibilidades de um radiojornalismo digital na mídia e pós-mídia. In A. F Magnoni & J. M. C Carvalho (Orgs.), *O novo rádio: cenários da radiodifusão na era digital* (pp. 203-238). Editora Senac São Paulo.
- Modus Operandi. [1 junho 2023]. [Podcast áudio]. Globoplay. <https://abrir.link/HZIPX>
- Morreall, J. (2009). *Comic relief: a comprehensive philosophy of humour*. Wiley-Blackwell.
- Murley, J. (2008). *The rise of true crime: Twentieth century murder and American popular culture*. Prager.
- Pew Research (2023, junho 15). *A Profile of the Top-Ranked Podcasts in the U.S.* <https://abrir.link/A32hz>
- Punnett, I. C. (2018). *Toward a Theory of True crime Narratives: A Textual Analysis* [E-book Kindle]. Routledge.
- Vogler, C. (2015). *A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores*. Aleph.

Vozes femininas nos documentários *A Entrevista* (Helena Solberg, 1966) e *A Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967)

Clotilde Borges Guimarães

De nome artístico Tide Borges, é graduada (1984), mestra (2008) e doutora (2020) em cinema pela Escola de Comunicações de Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Desde 1982 trabalha com som para cinema, fez vários curtas, documentários, filmes para a TV, longas-metragens e séries, como técnica de som direto e como finalizadora de som. É sócia-fundadora (2000) da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC) e professora de som para os cursos de Cinema e Produção Audiovisual da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP/SP) desde 2010. É artista sonora e pertence à rede Sonora Músicas e Feminismos.
E-mail: tideborges5@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende reavaliar questões levantadas na minha dissertação de Mestrado sobre o uso polifônico da voz nos documentários brasileiros da década de 1960, nos quais foi usada uma nova tecnologia de gravação sonora com o equipamento portátil Nagra III. Polifonia é um termo usado pelo linguista Mikhail Bakhtin para definir a relação do autor com outras vozes no romance. Nessa reavaliação, vamos examinar o uso das vozes femininas em dois documentários realizados em 1966 e 1967: *A Entrevista*, de Helena Solberg, e *A Opinião Pública*, de Arnaldo Jabor. Pretendemos discutir a postura dos diretores ao realizarem essas entrevistas e como elas foram usadas no discurso desses dois filmes. Além do uso polifônico ou monológico dessas vozes nos documentários, o que mais pode-se observar sobre esses depoimentos?

Palavras-chave: voz, documentário, som direto, polifonia, mulheres.

Voces femeninas en los documentales *La Entrevista* (Helena Solberg, 1966) y *La Opinión Pública* (Arnaldo Jabor, 1967)

Resumen: En este artículo se pretende reevaluar cuestiones planteadas en mi tesis de maestría sobre el uso polifónico de la voz en documentales brasileños de la década de 1960, en la que se utilizó una nueva tecnología de grabación de sonido con equipos portátiles Nagra III. El término polifonía es utilizado por el lingüista Mikhail Bajtín para designar la relación del autor con otras voces de la novela. En este repaso, examinaremos el uso de voces femeninas en dos documentales realizados en 1966 y 1967, respectivamente: *La entrevista*, de Helena Solberg, y *La opinión pública*, de Arnaldo Jabor. Nos proponemos discutir la postura de los directores al realizar estas entrevistas y cómo fueron utilizadas en el discurso de estas dos películas. Además del uso polifónico o monológico de estas voces en los documentales, ¿qué más se puede observar sobre estos testimonios?

Palabras clave: voz, documental, sonido directo, polifonía, mujeres.

Female voices in the documentaries *A Entrevista* (Helena Solberg, 1966) and *A Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967)

Abstract: This article aims to re-evaluate questions about the polyphonic use of voice in Brazilian documentaries from the 1960s, raised in my Master's research, in which a new sound recording technology was used with portable Nagra III equipment. Polyphony is a term used by linguist Mikhail Bakhtin to define the author's relationship with other voices in the novel. In this reassessment, we will examine the use of female voices in two documentaries made in 1966 and 1967: *The Interview* (Helena Solberg, 1966) and *The Public Opinion* (Arnaldo Jabor, 1967). We intend to discuss Helena Solberg and Arnaldo Jabor's stance when conducting these interviews and how they were used in the discourse of these two films. In addition to the polyphonic or monological use of these voices in these documentaries, what else can be observed about these testimonies?

Submetido: 16/10/2023

Aprovado: 14/11/2023

Keywords: voice, documentary, direct sound, polyphony, women.

O recorte da minha pesquisa de Mestrado partiu do contato que tive com um gravador de som icônico para a década de 1960, o Nagra III. Eu ainda trabalhava com a tecnologia de gravação em fita magnética quando me graduei, em 1984 – usávamos o modelo Nagra IV, mais moderno do que o Nagra III. Em 1985, trabalhando no longa-metragem *A Marvada Carne* (dirigido por André Klotzel), acabei utilizando o Nagra III que estava disponível na sala de equipamentos da produtora. Fiquei muito impressionada com aquele gravador. Apesar de ter sido fabricado por volta de 1962, ele estava em perfeito estado de funcionamento. Descobri que pertencia a Thomaz Farkas e que era o mesmo gravador que havia sido utilizado nos famosos documentários produzidos por ele na década de 1960 – *Minha Escola de Samba*, *Subterrâneos do Futebol*, *Viramundo* e *Memória do Cangaço*. Enquanto o manuseava, me interessei em conhecer a sua história, que na verdade se confunde com a história do moderno documentário brasileiro.

A chegada desse gravador no Brasil, na década de 1960, criou condições para a gravação sonora de modo portátil em documentários, possibilitando a gravação de depoimentos e entrevistas em lugares que antes eram de difícil acesso para os antigos gravadores, que precisavam de rede elétrica e geradores para funcionar ou de caminhões para serem transportados, devido ao peso e tamanho desses equipamentos utilizados antes da existência do Nagra¹.

¹ Disponível em: <https://abcine.org.br/artigos/morre-stefan-kudelski-o-inventor-do-gravador-de-som-nagra/>.

O Nagra III revolucionou a maneira de gravar som para cinema por causa de sua qualidade de gravação e portabilidade, criando condições para a realização do sonho de muitos documentaristas: uma equipe pequena, com equipamento leve, que pudesse se deslocar rapidamente e filmar com som sincrônico, em qualquer lugar e com custos bem mais baixos.

O fim da década de 1920 e começo da década de 1930 foi o período de transição do cinema silencioso para o sonoro o que ocasionou uma grande discussão sobre o uso do som. É muito interessante notar o conflito de opiniões sobre o uso da voz sincronizada no início do cinema sonoro e a falta de questionamentos sobre o uso dos outros sons, como o som ambiente, efeitos sonoros e a música, que já eram utilizados e produzidos ao vivo nas salas de projeção desde o início do cinema. A palavra falada trazia uma proximidade com o teatro, indesejada por importantes cineastas, gerando manifestos como o dos russos Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov (Eisenstein, Pudovkin & Alexandrov, 2002, pp. 225-7). Apesar disso, o cinema falado revelou-se um grande sucesso de público e rapidamente foi adotado em todo o mundo.

Ao longo da história do cinema sonoro até os dias de hoje, Chion constata que o cinema é vococêntrico e, mais do que isso, verbocêntrico. Isto é, o elemento sonoro da voz, “enquanto suporte da expressão verbal” (Chion, 2011, p. 13) se constituiu como o elemento mais importante na hierarquia que se estabeleceu entre os outros elementos da trilha sonora. Segundo esse teórico, o cinema é verbocêntrico porque o ser humano também o é. Em meio a outros sons, nós também concentramos nossas atenções na voz, principalmente para entender o sentido das palavras. Seria inclusive esse o motivo por que grande parte do aperfeiçoamento tecnológico pelo qual o cinema passou nesse período se concentrou nos equipamentos de captação das vozes.

Mas, enquanto o cinema sonoro de ficção se aperfeiçoava no uso sincrônico da voz, para o cinema documentário, especialmente a escola inglesa criada por John Grierson na década de 1930, o uso semântico da voz só era interessante quando usado assincronicamente, quando contribuía criativamente numa perspectiva interpretativa. Grierson definia o documentário como “uma interpretação criativa da realidade” (Da-Rin, 2004, p.16).

O filme era considerado um produto artisticamente inferior e ligado mais ao cinema de atualidades (reportagens), enquanto o som sincrônico era usado em uma perspectiva de verossimilhança, como nas entrevistas, o que é perceptível nesse trecho do livro de Da-Rin:

E ainda havia outros obstáculos, de natureza conceitual, que mantinham os documentaristas presos ao princípio do assincronismo. É o que se pode depreender do depoimento de Edgar Anstey, destacado membro do grupo de Grierson: “. . . Não estávamos interessados em gravar diálogo ou comentário, ambos considerados não filmicos”. Paradoxalmente, Anstey seria uma vítima precoce deste preconceito contra os diálogos ao realizar em 1935, *Housing Problems*, uma das primeiras experiências do documentário inglês no campo da filmagem com voz e imagem registrados em sincronismo. . . . O próprio diretor, mais de trinta anos depois, embora reconhecendo a importância do filme, considerou que *Housing Problems* é, “em última análise, newsreel . . . sua pureza é a da autenticidade, não a da arte”. . . . Em *Housing Problems*, pela primeira vez no cinema inglês, os trabalhadores se expressavam com voz própria. Mas isso não parecia tão relevante: a “autenticidade” dos depoimentos das vítimas sociais do capitalismo era considerada artisticamente insuficiente. (Da-Rin, 2004, pp.99-100).

Uma mudança estética começou a acontecer no final da década de 1950, quando surge na Europa e nos EUA uma nova onda de documentários que pretendiam captar uma realidade cotidiana fora dos estúdios, sem voz do narrador, filmada com câmeras portáteis. A chegada do Nagra proporcionou que o tão desejado som sincrônico com equipamento leve fosse possível. A partir desse avanço tecnológico, surgiram vários movimentos de documentaristas que defendiam métodos diferentes de trabalho em relação a como lidar com o registro do real, como o *Candid Eye* e *Cinéma Spontané* (Canadá), *Living Cinema* (EUA), e *Cinéma Verité* (França). Criou-se inclusive uma polêmica entre esses grupos: os que defendiam que os equipamentos que proporcionavam a filmagem de imagens e sons sincrônicos tinham o poder de captar a realidade e que os cineastas não deveriam interferir nas filmagens, e os que defendiam que essa realidade, ao ser filmada, era transformada pela presença desse aparato e que essa interação deveria estar explícita no filme (Da-Rin, 2004).

Meu interesse na pesquisa de Mestrado era descobrir de que forma a introdução do gravador Nagra na década de 1960 afetaria a forma narrativa adotada nos documentários brasileiros até então: o modo de representação expositivo, como assim o classifica Bill Nichols (Nichols, 2012, p. 142). Nesse modo de representação, as imagens desempenham um papel secundário, elas ilustram o que a voz do narrador, geralmente masculina (Doane, 1983, p. 467), narra. Essa voz representa a instância narrativa, é ela que guia nossos julgamentos e conclusões a respeito do tema abordado. Nesse tipo de filme, a voz do narrador (denominada por vários teóricos de voz *over*) recebeu a alcunha de “voz de Deus”, já que não é possível visualizarmos a pessoa dona dessa voz e por ela ocupar um lugar de tudo saber, por ser a única perspectiva válida para a compreensão do tema.

Para realçar a onisciência dessa voz alguns critérios de tom, espaço e timbre foram estabelecidos: proximidade máxima do microfone (criando uma sensação de intimidade), presença e definição (para garantir o máximo de inteligibilidade) e ausência de reverberação (para que essa voz ressoe dentro de nós, como se fosse nossa). A voz *over* estabelece uma relação de poder entre as outras vozes do filme: é essa voz que detém informações privilegiadas sobre o tema, é a “voz do saber”. É ela que dirige a maneira de olhar do espectador sobre as imagens mostradas e os depoimentos, dando-lhes informações e juízos de valores como se fossem seus. Essa voz se apodera das imagens e fala no lugar do espectador (Bonitzer, 1975, p. 26).

Já a voz *on* (voz sincronizada) nos dá a impressão de fragmento da realidade. Outro fator que contribuiu para isso foi o registro da língua falada, da oralidade, com a riqueza de sotaques e modos diferentes de se expressar na mesma língua, acompanhados da respectiva expressão facial e corporal. Para Paul Zumthor, pesquisador francês que estudou extensamente a questão da performance oral, a parte auditiva da fala faz parte de um conjunto sensorial que engloba o gesto corporal e facial, as roupas e o lugar, num contexto de teatralidade (Zumthor, 1997, p. 216).

Com a introdução das entrevistas e depoimentos gravados *in loco*, um novo elemento sonoro é incorporado ao documentário brasileiro: a voz das pessoas envolvidas no tema do documentário. Qual o lugar e o tratamento que foi dado as

essas vozes? Percebemos que em alguns filmes a voz *over* permanecia e continuava sendo a voz que organizava e validava ou não as outras.

² Procedimento que constrói a imagem do ser humano em um processo de comunicação interativa.

Para Mikhail Bakhtin (1895-1975), linguista russo estudioso da prosa romanesca, com ênfase no dialogismo², existiam duas modalidades de romance: o monológico e o polifônico. No monológico

O autor concentra em si mesmo todo o processo de criação, é o único centro irradiador da consciência, das vozes, imagens e pontos de vista do romance O outro nunca é outra consciência, é mero objeto da consciência de um 'eu' que tudo informa e comanda. O monólogo é algo concluído e surdo à resposta do outro. (Bezerra, 2005, p. 192)

Já no polifônico, o autor trabalha com conceitos dialógicos de realidade em formação e inconclusibilidade, por meio da utilização de uma multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica. Ainda segundo Bezerra,

. . . o que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. . . . A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências eqüipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. (Bezerra, 2005, pp. 194-5)

Para Bakhtin, a polifonia ultrapassava os limites da prosa romanesca, por isso também utilizamos o termo na análise que fazemos do uso das vozes no documentário.

Consideramos a criação do romance polifônico um imenso avanço não só na evolução da prosa ficcional do romance, ou seja, de todos os gêneros que se desenvolvem na órbita do romance, mas, generalizando, também na evolução do pensamento artístico da humanidade. Parece-nos que se pode falar francamente de um pensamento artístico polifônico de tipo especial, que ultrapassa os limites do gênero romanesco. Este pensamento atinge facetas do homem, e acima de tudo, a consciência pensante do homem e o campo dialógico do ser, que não se prestam ao domínio artístico se enfocadas de posições monológicas. (Bakhtin, 2002, p. 273)

³ Consuelo Lins (2004), nas páginas 108 e 110 do seu livro sobre Eduardo Coutinho, já havia utilizado esse conceito de Bakhtin.

Por utilização polifônica³ da “voz do outro” entendemos o momento no documentário em que a entrevista ou o depoimento se torna um canal de expressão para o ponto de vista daquele indivíduo em relação ao seu lugar no mundo, que não precisa ser necessariamente o mesmo do autor ou autora. Para que isso ocorra é preciso que o cineasta estabeleça um canal de comunicação com o entrevistado, que ele queira escutar o que o outro tem a dizer. E por utilização monológica da “voz do outro” entendemos o uso da entrevista para afirmação das idéias e do ponto de vista do autor, que usa essas vozes de maneira retórica, para justificar suas ideias.

⁴ Crítico de cinema, ensaísta, professor, roteirista, escritor e diretor. Belga de nascimento, viveu em Paris até 1948. Chegou ao Brasil em 1949, radicando-se em São Paulo. Frequentou a Cinemateca Brasileira e nos anos 1950 começou a escrever no “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo* e em outros jornais e revistas. Foi um dos fundadores da Universidade de Brasília (UnB). Transferiu-se para a Universidade de São Paulo em 1968.

Alguns dos primeiros filmes documentários brasileiros realizados com a nova tecnologia de gravação sonora foram: *Maioria Absoluta* (1964), *Integração Racial* (1964), *O Circo* (1965), *Bethânia Bem de Perto* (1966), *Opinião Pública* (1966), *Memória do Cangaço* (1965), *Subterrâneos do Futebol* (1965), *Viramundo* (1965) e *Nossa Escola de Samba* (1965).

Maioria Absoluta (1964) foi um dos primeiros documentários brasileiros a registrar entrevistas e depoimentos em locações externas gravadas com o Nagra III. Despertou polêmica a declaração de seu diretor, Leon Hirszman, sobre a utilização do som direto: “Pretendia combinar um cinema documentário da realidade, com som direto, feito para que os outros tivessem voz” (Hirszman, 1995, pp. 29-30). A partir dessa declaração muito se discutiu sobre o uso de entrevistas no documentário brasileiro. Jean-Claude Bernardet⁴ dedicou-se a estudar as relações entre o autor e a “voz do outro” no seu livro *Cineastas e imagens do povo* (Bernardet, 2003).

Maioria Absoluta, um curta-metragem de dezoito minutos produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, filmado em 1963 e finalizado em 1964. Podemos assistir nesse filme os depoimentos de habitantes de classe média do Rio de Janeiro, de pessoas que se encontravam marginalizadas no mercado de trabalho e de trabalhadores rurais de plantações de cana-de-açúcar do interior da Paraíba e de Pernambuco. Essas pessoas são questionadas sobre a “crise brasileira”, o direito de voto aos analfabetos e suas condições de vida, intercalados com a voz *over* do poeta Ferreira Gullar, que estrutura e conduz a narrativa.

A estrutura narrativa de *Maioria Absoluta* se divide como em um discurso retórico: prólogo, exposição, prova e epílogo (Aristóteles, 1966). O prólogo é o começo do discurso, que nos informa sobre o assunto que vai ser tratado; a exposição é a narração dos fatos, cuja veracidade é atestada pelas provas, e o epílogo é a conclusão. O filme defende uma posição política e utiliza os recursos de um discurso retórico, como a empatia pelo narrador e por aqueles que a defendem, para convencer o espectador. Esse discurso possibilita ao espectador uma única leitura da realidade, a leitura que essa voz onipresente e sem corpo visível nos mostra como verdadeira.

Mesmo com o surgimento do som direto, momento em que os personagens poderiam ter registradas as suas próprias vozes, o comentário em voz *over* não é eliminado. A opção pelo uso da voz *over* no documentário mostra a vontade de Leon Hirszman em expressar o seu pensamento sobre o tema, de imprimir a sua autoria a despeito de existirem alternativas narrativas para o cinema documentário com som sincrônico no seu filme.

A existência de outras vozes no documentário não é garantia de seu uso polifônico. Mesmo com o uso de diversas vozes é feita uma utilização monológica da “voz do outro”, pois não se permite a expressão de outro ponto de vista, essas vozes são usadas para ilustrar a idéia do autor, a sua tese.

A decepção dos cineastas do Cinema Novo com o apoio da classe média ao Golpe de Estado de 1964 fez com que muitos dos seus filmes saíssem dos ambientes do sertão e favela e se voltassem para os centros urbanos e para a classe média, como *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, entre outros.

Arnaldo Jabor, cineasta ligado ao Cinema Novo, dirige *A Opinião Pública* (1967), um documentário de longa-metragem lançado na mesma época que *Terra em transe*, no qual é apresentado um inventário de comportamentos da classe média carioca e de seu perfil político e psicológico de apoio ao Golpe. Praticamente no mesmo ano (1966), Helena Solberg, cineasta do círculo do Cinema Novo, lança *A Entrevista*, documentário de 19 minutos em que, enquanto acompanhamos a rotina de uma jovem mulher no dia do seu casamento, ouvimos depoimentos de várias mulheres da classe alta carioca sobre sexo, emancipação, dúvidas sobre seus desejos e seu papel na sociedade. No fim do filme, a diretora, em cena, entrevista essa mulher, que é seguida de imagens de mulheres participando de manifestações a favor do Golpe de Estado de 1964.

Não caberia neste artigo analisar as razões dessa mudança de tema dos documentários brasileiros de cineastas desse grupo, nosso objetivo aqui é chegar às questões que nos interessam: como o uso da tecnologia portátil de gravação sonora, no caso do Nagra III, possibilitou a gravação das vozes femininas nesses dois filmes? Qual foi a postura de Helena Solberg e Arnaldo Jabor ao realizarem essas gravações, e como elas foram usadas no discurso desses dois filmes? O uso foi polifônico ou monológico? É possível dar voz a alguém? Ou é o caso de proporcionar uma escuta dessas vozes?

Vozes Femininas em *A Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967) e em *A Entrevista* (Helena Solberg, 1966)

Jabor não abdicou da utilização da voz *over* no documentário *A opinião pública* para também expor sua tese: a de que o apego à segurança e à autoridade que tinha a classe média urbana, os fracos, os filhos do medo, levou ao apoio ao Golpe de

1964. Algumas análises classificam o filme como somente expositivo, mas admitem que existem sequências observativas (Lins, 2003, p.130).

Na nossa análise ampliamos essas conclusões: Jabor mistura três modos de representação, definidos por Nichols (2012) como o expositivo, o observativo e o participativo. Para o modo expositivo, ele usa o recurso da voz *over* do comentário sobre imagens ilustrativas. Para o observativo, filma algumas sequências em que deixa as pessoas à vontade, com quase nenhuma interferência, como as cenas em que registra a intimidade dos moradores do prédio de classe média carioca em Copacabana, como se a câmera não estivesse lá: a conversa das meninas adolescentes sobre suas expectativas amorosas, a conversa dos adolescentes homens no bar, a mulher experiente que dá conselhos às mais jovens. Para o modo participativo, temos os depoimentos confessionais para a câmera ou somente para o microfone, como as preocupações da jovem universitária, as frustrações do funcionário público, da jovem dona-de-casa, da mulher que se separou do marido e das pessoas entrevistadas na rua.

Jabor e Dib Lutfi, o fotógrafo do filme, enfrentaram dificuldades técnicas para filmar com som direto em película 35mm naquela época: ter que usar um aparato grande e pesado para envolver a câmera Éclair Cameflex para deixá-la silenciosa, o que não permitia movimentação, e colocá-la em espaços pequenos. Foi José Antônio Ventura, que também trabalhava com fotografia e já tinha trabalhado como assistente de Dib em *Terra em Transe*, que gravou o som com o Nagra III e com dois microfones dinâmicos Beyer (o M66 e o M67, que muitas vezes aparecem em cena), mas só podia usar um de cada vez, já que o Nagra III só tinha uma entrada de microfone. Existia a possibilidade de usar uma outra entrada, onde era possível conectar um *mixer*, mas naquele momento esse acessório não estava disponível para o grupo de cineastas.

Os microfones Beyer M66 e M67 são dinâmicos, isto é, não precisam de alimentação, e por conta disso são menos sensíveis para fontes sonoras mais sutis e para os sons de fundo, como os sons ambientes; são cardióides, captam o som que está na frente dos microfones, mas têm um ângulo mais aberto do que os direcionais, mais ou menos 65º para cada lado do microfone.

A operação do Nagra III com a utilização de apenas um microfone era relativamente fácil: era necessário ajustar o volume de gravação e segurar ou esconder o microfone o mais próximo possível do que se queria gravar. José Antônio Ventura, atualmente morando no interior do Rio de Janeiro, declarou, em uma ligação telefônica, que em alguns momentos eles adaptaram uma vara de pescar para colocar o microfone na ponta.

Nessa época, no grupo que orbitava os cineastas do Cinema Novo, não existia essa compartimentação das funções dentro das equipes. As pessoas queriam participar das filmagens e se disponibilizavam a trabalhar em diversas funções, como o próprio Jabor, que gravou o som do documentário *Maioria Absoluta*. Só um pouco mais tarde é que esse grupo começou a trabalhar com profissionais de som, como Walter Goulart e Juarez Dagoberto.

Em *A entrevista*, de Helena Solberg, foi a própria diretora que operou o Nagra III e gravou os depoimentos (Tavares & Cunha, 2016) com o microfone Beyer M67, como é possível visualizar na única entrevista sincrônica do filme.

Na entrevista feita com Jabor, foi perguntado como ele conseguiu filmar com tanta intimidade as cenas no prédio. Ele responde: “eu fiquei morando neste prédio praticamente 2 meses, então eu ficava amigo das famílias, eu botava a câmera lá e ficava esperando acontecer alguma coisa” (Guimarães, 2008, p.165).

Os dois depoimentos confessionais – o da jovem universitária, o da mulher de 25 anos casada e mãe de quatro filhos e da mulher mais velha, divorciada do marido – são íntimos, em que essas mulheres estabeleceram uma relação de confiança com o diretor.

A mulher de apenas 25 anos, casada e mãe de quatro filhos, fala em off sobre as imagens dela servindo o almoço para a família:



Figura 1: Imagem do filme *A opinião pública* (1967)

. . . Eu acho que a mulher nasceu pra isso: pra ser de um homem só e tomar conta da sua casa. Mas também passear um pouco, né? Que ela não é escrava. Eu tenho vontade de viajar, muita, mesmo. Não sei, pode ser assim, mais tarde, se der certo. Qualquer coisa na vida que eu penso em fazer é uma coisa diferente, eu não sei o que que é ainda, uma coisa diferente. Acho minha vida chata demais: é cuidar dos filhos, cuidar da casa, uma praia de vez em quando, de manhã com os filhos, com os quatro, lavar, passar pro meu marido, fazer comida, levantar de madrugada quando ele chega das farras, botar comida pra ele. Você vê que isso não é vida, de maneira nenhuma. Estou com 25 anos, eu acho que quando eu chegar aos quarenta, eu acho que eu não sei . . . nem sei o que será de mim, não. Acho que não boto nem mais a cara na janela (risadas).
 Jabor pergunta: O que a senhora acha que deve ser a missão da mulher na sociedade?

R- Não sei . . . Não sei . . . (Jabor, 1967, 45'07")

Na pesquisa para o Mestrado, infelizmente não perguntei para Arnaldo Jabor em que condições ele fez essa entrevista, mas com certeza ela só foi possível devido à portabilidade do Nagra III. Talvez a entrevistada se acanhasse para falar para a câmera. Assistimos também – sob sua voz em off – imagens da entrevistada no apartamento, encostada na porta. Parece-nos que a mesma conduta foi adotada no depoimento da mulher mais velha, separada do marido, do qual também só ouvimos o som sobre imagens do pequeno apartamento decadente:

Homem sem responsabilidade, homem sem caráter, homem que sabe que amanhã ele tem 20 contos no bolso, ele sabe que amanhã é o vencimento de luz, gás e telefone, ele tem que pagar aquela conta, e ele vai e gasta em farra! No tempo de papai e mamãe quando éramos garotas, tínhamos 3 empregadas, eu estudei piano, pintura, balé, estudei em colégio de irmãs, mamãe era boníssima, muito educada, nossos vizinhos eram gente muito boa, eu tive um princípio belíssimo, mas como é que eu vou viver com um homem sem caráter? (Jabor, 1967, 46'27")

Já a maior parte do depoimento da jovem universitária (identificada como Ana Maria Mochcovitch Linhart) foi realizada com a imagem. Diferentemente do depoimento do jovem universitário, são poucos os momentos em que ela olha diretamente para a câmera (Figura 3):



Figura 2: Imagem do filme *A opinião pública* (1967)



Figura 3: Imagem do filme *A opinião pública* (1967)

A vida que a sociedade oferece à mulher é uma vida muito monótona, uma vida que tende a se fechar, a se isolar do mundo. Em que uma mãe de família lê o jornal e ela é incapaz de vibrar com as coisas que se passam o mundo. E essa vida, eu acho que as moças da minha geração já não se interessam mais por ela. Eu acho que a gente já quer tá voltada pro mundo, tá participando de toda a vida, (em off) tá participando também do trabalho. Saber que pode produzir alguma coisa. Mas isso é difícil, é muito difícil. É muito difícil conciliar isso também com a própria vida afetiva e com a própria vida do casamento, é muito difícil. (Jabor, 1967, 41'19")

Nos dois primeiros depoimentos as vozes das mulheres estão em off, não temos as imagens sincrônicas, não vemos suas expressões faciais. Talvez fosse difícil para elas fazerem essas declarações tão íntimas na frente de uma câmera, mesmo assim sabemos de quem são essas vozes, já que momentos antes assistimos cenas em que as visualizamos. Ficamos com a impressão de que seria mais fácil para Jabor conseguir esses depoimentos se eles fossem somente sonoros. Mesmo assim, existe algum grau de confiança para que essas mulheres deem esses depoimentos, ou uma necessidade de escuta, relacionada a uma disponibilidade de escuta do diretor.

Dois teóricos importantes, Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet, percebem fissuras no método adotado por Jabor para expor sua tese:

No excelente documentário de Jabor, *A opinião pública*, essas contradições vêm à tona. Ele usa a técnica da entrevista do cinema-direto, procurando fazer a classe média expor-se, confessar-se em público, mas a própria evolução do trabalho faz que o universo humano presente na tela escape aos limites da tese que preside a montagem. (Xavier, 2001, p. 63)

A observação feita por Xavier sobre o filme *A opinião pública* nos leva a refletir sobre esses três depoimentos. Apesar do filme tentar defender a tese da cegueira e da manipulação à qual a classe média se submete para explicar seu apoio ao Golpe de 1964, quando o modo de representação muda para o participativo, nas entrevistas com as mulheres selecionadas acima, nosso sentimento em relação àquelas pessoas muda de condenação para solidariedade, pois mostra a fragilidade daquelas mulheres, a injustiça da situação em que são colocadas.

Para Bernardet (2003), em *Opinião Pública* existe uma crise, uma dúvida sobre o método utilizado em outros documentários, como *Maioria Absoluta*: o método da generalização através de exemplos particulares, mostrados nas entrevistas e expressa pela voz *over* do comentário. Essa crise no método antes utilizado se deve, segundo Bernardet, ao fato do diretor pertencer à classe média e que isso dificultaria sua relação com o outro a ser analisado, já que “olhar no espelho perturba o método” (Bernardet, 2003, p. 60).

O filme é um pouco confuso na adoção de um modo único de representação e oscila entre o expositivo, observativo e o participativo (às vezes ouvimos a pergunta para a entrevistada, e às vezes não). Fazer documentário com som direto no Brasil e sobre a classe média era uma novidade para a época. Nessas entrevistas o denominador comum é a situação de insatisfação das mulheres com relação ao seu papel no casamento. Ao abrir a possibilidade para escutar essas mulheres, e até mesmo o funcionário público fracassado (aos 36:27 minutos), Jabor se depara com depoimentos confessionais, e a chave do modo expositivo muda para o participativo. Apesar de não escutarmos as outras perguntas, no caso da mulher de 25 anos, casada e mãe de quatro filhos ela está audível: “o que a Sra. acha que deve ser a missão da mulher na sociedade?”. Isso demonstra que havia uma interação com os entrevistados, era estabelecida uma conversa, em que o autor pergunta e escuta na resposta um ponto de vista diferente do seu. Essas vozes não são objetos que auxiliam a comprovação da tese defendida pelo filme, mas vozes com consciências independentes da voz do autor.

Para entender a situação dessas mulheres é importante esclarecer que somente em 1962, depois de uma longa luta dos grupos feministas, foi criado o Estatuto da Mulher Casada (Miranda, 2013), no qual as mulheres casadas passaram a ter direito sobre os seus filhos, compartilhando o pátrio poder e podendo requisitar a guarda em caso de separação. Antes disso, eram consideradas incapazes, precisavam de autorização do marido para trabalhar, viajar, abrir conta no banco e ter um estabelecimento.

O documentário *A entrevista*, de 19 minutos, filmado em 1964 e lançado em 1966, dirigido por Helena Solberg, era pouquíssimo conhecido até os anos 2010. Karla Holanda (2015), lamenta que esse filme não tenha sido analisado por Jean-Claude Bernardet em seu livro mais conhecido, *Cineastas e imagens do povo*, nem em estudos posteriores, embora o filme tenha sido lançado praticamente na mesma época que *A opinião pública* e que tenha tido repercussão na imprensa. O filme foi simplesmente ignorado pelos estudiosos do documentário brasileiro, e por volta de 2014 foi redescoberto pela pesquisa acadêmica voltada aos estudos de gênero. A ausência de qualquer texto crítico e o “desaparecimento” do filme durante tantos anos parece-nos fazer parte dos processos históricos de silenciamento e deslegitimação pelos quais as mulheres, inclusive artistas, têm passado ao longo dos anos (Cargnelutti; Alós, 2019).

Solberg, então com 26 anos, já casada e mãe de uma filha, grava com o Nagra as entrevistas no ano de 1964 (Holanda, 2017) com mulheres entre 19 e 27 anos,

pessoas do seu círculo de amizades e de classe social alta, como a dela. Somente em 1966 finaliza o curta-metragem. Foi a única mulher no círculo do Cinema Novo a dirigir um filme, que foi fotografado e roteirizado por Mário Carneiro e montado por Rogério Sganzerla. Nesse filme a maioria dos depoimentos é somente sonora – as mulheres entrevistadas não queriam ser reconhecidas –, a não ser o último, em que a moça que vemos se preparando para o dia do seu casamento, Glória Solberg, é entrevistada pela diretora do filme e as duas podem ser visualizadas no enquadramento.

Nos momentos em que escutamos os depoimentos em off percebemos uma multiplicidade de vozes, cada uma com pontos de vista diferentes sobre o que uma mulher pode ou não fazer: trabalhar, casar, sexo antes do casamento, e outros temas. Bem no final do filme surge uma voz *over* masculina nos informando sobre o apoio que entidades de mulheres deram para o Golpe de 1964, ao participarem da Marcha da Família com Deus pela Liberdade em março do mesmo ano. Sob essa voz e a voz de um homem que se dirige a senadores e deputados, vemos imagens dessas marchas e da noiva anteriormente entrevistada, mas agora sem voz.

Abaixo, uma seleção de algumas frases ditas em off por essas mulheres:

Por isso eu acho que a mulher deve saber línguas, deve ser socialmente perfeita, pro caso do marido ter obrigações sociais, ela deve estar sempre em dia com o que acontece no mundo; ela precisa ler muito, ter uma cultura muito grande. Mas ela não precisa se dedicar a uma coisa; ela pode encher a vida dela com aulas, com conferências, uma série de coisas, mas não se dedicar a um trabalho.

. . . Não sou contra a experiência sexual antes do casamento propriamente dito . . .

Eu acho que o sexo é muito puro, é muito bonito para estar sendo levado como está sendo levado . . . A gente vai ter muito mais respeito por ele, do que tem esse pessoal, que considera o sexo, sei lá, como uma coisa normal, comum, como beber um copo d'água. É normal como beber um copo d'água, mas você não vai beber um copo d'água sem ter sede, né?

. . . Mas pra mim, eu preferiria casar virgem, ter relação sexual já casada.

. . . Em muitas horas eu acho que pecar contra a castidade é uma obrigação.

Não sei se sou bastante conservadora, mas ainda acho que é melhor que a experiência [sexual] seja depois do casamento.

Entrevistadora: Por quê?

Porque, não sei, o que é mesmo convicção minha ou o que é da educação, né?

. . . Não sei . . . eu gosto muito de liberdade, e eu não teria essa liberdade no casamento . . . eu tenho horror de ser dominada por um homem

. . . Eu acho que a independência exagerada da mulher, da maneira que a mulher está querendo tomar, não dá certo porque, inclusive, têm mulheres que se destacam de tal forma que não deixam o homem numa situação muito confortável.

. . . Eu, se eu não tivesse casado, acho que estaria eternamente infeliz, não satisfeita comigo mesma.

Abaixo está o único depoimento sincrônico de Glória Solberg (cunhada de Helena), a moça que vemos se preparando para o casamento:

Era uma coisa que eu tinha que fazer aquilo. Não era mais possível . . . Evidentemente que eu sinto uma série de incoerências em minha vida, mas eu tenho impressão de que eu tenho mais consciência. Eu resolvi quase que aceitar minha ambiguidade e minha incoerência em determinadas coisas porque muitas vezes eu reconheço que não consigo agir exatamente do jeito que eu acho que devo. Tenho impressão de que nesse ponto há um mínimo de lucidez em relação à própria incoerência e à própria ambiguidade . . . (Solberg, 1966, 16'09")



Figura 4: Imagem do filme *A entrevista* (1966)

De um modo geral, os depoimentos que escutamos são de mulheres conservadoras, que tiveram uma educação muito rígida e católica em colégio feminino de freiras. Mas frequentaram a faculdade, onde pela primeira vez para elas a sala era mista. São preparadas para casar e ter filhos, mas não precisam fazer o trabalho doméstico, têm empregadas para isso.

Até o surgimento da voz *over* do documentário, Solberg usa múltiplas vozes, sem julgar, sem usar o método de generalizar usando exemplos particulares, sem defender uma tese. O que a voz *over* sugere é que muitas mulheres da classe mais alta apoiaram o Golpe de 1964.

O que é surpreendente no filme *A entrevista* é a adoção de um ponto de vista subjetivo da autora (Holanda, 2017, p. 199) já em 1966. O tema tem a ver com suas questões, questões de mulheres brancas da sua classe social, o que vai na contramão do documentário de cunho sociológico da década de 1960, como *A opinião pública*, em que a instância narrativa não se identifica como o indivíduo Jabor, mas sim como a instância unívoca do saber. Segundo Holanda (2017), no Brasil só a partir dos anos 2000 surgiriam documentários em que a autoreferência é totalmente adotada.

Conclusão

A expressão “dar voz ao outro”, primeiramente usada por Leon Hirszman, parece-nos equivocada quando se refere a gravar depoimentos ou entrevistas. Não é possível dar voz a ninguém, já que cada voz é única e somente um corpo pode produzi-la, pois cada emissão vocálica é um produto de um determinado corpo. Ao emitirmos sons vocais, expiramos, e é então que o ar pressiona as pregas vocais, fazendo-as vibrar. Essas vibrações passam pela garganta, pela cavidade bucal, palato, língua, dentes, lábios, nariz, movimentam a musculatura facial e ressoam nas cavidades ósseas da face, produzindo esses sons. Cada pessoa tem características anatômicas próprias que durante essas vibrações criam, além do timbre, vários índices corporais, que nos ajudam a identificar essa voz. São eles: sons guturais, de respiração, sibilâncias, cliques bucais, estalidos da língua, rumorismos.

Falar é relacional, implica sempre numa escuta (Cavarero, 2011, p. 204). Seria mais apropriado dizer que a gravação de uma entrevista em som direto pode oferecer uma disponibilidade de escuta. Por isso o documentarista Eduardo Coutinho chama suas entrevistas de “conversas”. Coutinho muitas vezes “indica apenas que está à escuta, retomando palavras do próprio entrevistado para que ele desenvolva seu pensamento” (Lins, 2004, p. 148-9).

No filme *A opinião pública*, apesar de Jabor tentar defender a tese do conservadorismo, cegueira e mediocridade da classe média urbana por ter apoiado o Golpe de 1964, o fato de ele mesmo pertencer à essa mesma classe perturba o método de comprovação de sua tese. Além disso, ao usar também o modo de representação participativo, como nas entrevistas com as três mulheres, alguma relação de confiança se estabelece entre Jabor e as entrevistadas e elas falam abertamente dos seus problemas relativos ao lugar que as mulheres da classe média ocupam num casamento.

Pelo menos com relação a essas três entrevistas, e não ao filme todo, consideramos que “essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos” (Bezerra, 2005, p. 194-5) e, portanto, somente aí o seu uso é polifônico.

Já em *A entrevista*, apesar do uso da voz *over* do comentário (masculina) nos últimos minutos do filme, essa voz não trata as outras vozes dos depoimentos em off como objetos de um discurso unívoco do saber, mas relaciona essas mulheres com o apoio dado ao Golpe de 1964 ao participarem da Marcha da Família com Deus pela Liberdade em março de 1964. Mas, ao mesmo tempo, essa voz *over* do comentário abafa a voz do depoimento sincrônico de Glória Solberg, e sua imagem, nesse momento sem voz, se mistura às imagens da Marcha e de outros protestos. A voz *over* do documentário cessa e ouvimos um tambor e voz de um homem pedindo a palavra para senadores e deputados. É um final no mínimo surpreendente para um filme que vinha se desenrolando como autorreferenciado, isto é, um filme que parte das experiências e vivências da diretora e de mulheres da sua classe social. Os depoimentos de suas amigas são contraditórios, mas não muito. São brancas, ricas, de formação religiosa católica, mas, igual às outras mulheres do outro filme, de classe social mais baixa, sofrem restrições por conta do casamento. Helena Solberg também consegue estabelecer uma relação de confiança com suas amigas e seus depoimentos transparecem sinceridade. Nesse momento do filme, não é usada a voz *over*, esses depoimentos não são objeto de um discurso generalizador.

Os dois filmes podem ser considerados híbridos, produtos de uma época de transformação para o documentário brasileiro com som sincrônico, em que eram feitas experimentações. Eles oscilam entre o modo expositivo e o participativo, e em *A opinião pública* isso é mais evidente pelo uso da voz *over*, que subordina a maioria das outras vozes como objetos de comprovação de uma tese de um discurso retórico, portanto monológico, que defende que a mediocridade e a falta de consciência da sua condição social como a causa do apoio da classe média ao Golpe de Estado de 1964. Mas, quando um pequeno espaço para a escuta se abre em alguns depoimentos como os dessas três mulheres, conseguimos perceber outros sujeitos, outras consciências, outros pontos de vista que não o do autor, é quando o discurso se torna então polifônico. São esses pequenos momentos de fissura que dão esse caráter híbrido a esse filme, viabilizado pela possibilidade de realizar entrevistas de modo portátil com o gravador Nagra III.

Em *A entrevista*, na maior parte do tempo o discurso é polifônico, tanto que ao longo do filme escutamos vários depoimentos de mulheres diferentes e com opiniões diferentes sobre a situação da mulher em relação ao casamento naquela época. Talvez a necessidade da autora se posicionar contra o Golpe de 1964 e fazer uma crítica ao apoio que algumas mulheres da sua classe social deram ao Golpe fez com que ela terminasse o filme de modo bem distinto de todo o resto. Aos 17 minutos, de 19 no total, a voz da entrevistada é silenciada por um som de tambor, em seguida uma voz *over* de comentário masculina nos informa da participação de organizações femininas conservadoras nas marchas realizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo contra as políticas realizadas pelo presidente João Goulart antes do Golpe de 1964, que chegaram a reunir mais de 500 mil pessoas, nos dando a entender que essas mulheres da classe alta também apoiaram o Golpe. Nesse momento o discurso se torna monológico, é a voz da autora que se impõe sobre as outras. Inclusive, aos 18 minutos e 30 segundos, ouvimos a voz de uma das mulheres entrevistadas: “eu acho que a política deteriora um pouco o homem”, nos sinalizando a falta de consciência política das mulheres dessa classe

social. Mas nesse momento essa voz é editada para defender uma tese, torna-se objeto de um discurso monológico, e não a voz de outra consciência que não a da autora. Isso de forma alguma desvaloriza o restante do filme, que é um marco e precursor do cinema documentário da subjetividade, somente demonstra esse momento de hibridismos e experimentações do documentário brasileiro com som sincrônico da década de 1960.

Finalmente, a diretora e o filme *A entrevista* encontraram seu lugar de destaque nas discussões teóricas sobre o documentário brasileiro da década de 1960, não sem luta das pesquisadoras sobre as questões de gênero e autoria feminina no cinema brasileiro.

Referências

Aristóteles. (1966). *Arte retórica e arte poética*. Ediouro.

Bakhtin, M. (2002). *Problemas da poética de Dostoiévski*. (P. Bezerra, trad.). Forense Universitária.

Bernardet, J.-C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. Companhia das Letras.

Bezerra, P. (2005). Polifonia. In B. Brait (Org.), *Bakhtin, conceitos-chave*. Contexto.

Bonitzer, P. (1975). Les silences de la Voix. *Cahiers du Cinema*, (256), 22-33.

Cargnelutti, C. M., & Alós, A. P. (2019). A mulher como o outro: uma história de deslegitimação e silenciamento. *Linguagens & Cidadania*, 21(esp). <https://doi.org/10.5902/1516849238791>

Cavarero, A. (2011). *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Ed. UFMG.

Chion, M. (2011). *A audiovisão*. Edições Texto & Grafia.

Da-Rin, S. (2004). *Espelho partido, tradição e transformação do documentário*. Azougue Editorial.

Doane, M. A. (1983). A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema: antologia* (p. 455). Edições Graal.

Eisenstein, S., Pudovkin, V., & Alexandrov, G. (2002). Declaração sobre o futuro do cinema sonoro. In S. Eisenstein, *A forma do filme*. (pp. 225-227). Zahar.

Guimarães, C. B. (2008) *A introdução do som direto no documentário brasileiro da década de 1960*. [Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo]. Biblioteca digital de teses e dissertações da USP. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-24042009-154141/publico/649661.pdf>

Hirszman, L. (Diretor). (1964). *Maioria absoluta* [Filme]. Leon Hirszman Produções.

Hirszman, L. (1995). *É Bom Falar*. Montagem de entrevistas por A. Lorençato e C. A. Calil. Centro Cultural Banco do Brasil.

Holanda, K. (2015). Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. *Revista Significação*, 42(44), 339-358.

Holanda, K. (2017). Helena Solberg: Entre o pessoal e o político. *Revista Devires*, 14(2), 184-203.

Jabor, A. (Diretor). (1967). *A Opinião pública* [Filme]. Sagitário Produções Cinematográficas.

Jabor, A. (2022). *A classe média pelas lentes de Arnaldo Jabor: Cineastas do Real / Entrevistado por Amir Labaki*. <https://www.youtube.com/watch?v=2bbee1iLq34>

Lins, C. L. (2003). Opinião pública (Arnaldo Jabor, 1966), retrato de classe (Gregório Basic, 1977) e Edifício Master (Eduardo Coutinho, 2002): a classe média vai ao paraíso. *Intersecções*, 1(1), 127-136.

Lins, C. L. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Jorge Zahar.

Miranda, M. G. G. P. (2013). *O Estatuto da Mulher Casada de 1962*. [Trabalho de Conclusão de Curso de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. Repositório Digital UFRGS. <http://hdl.handle.net/10183/90299>

Nichols, B. (2012). *Introdução ao documentário*. Papirus.

Solberg, H. (Diretora). (1966). *A entrevista* [Filme]. CAIC.

Tavares, M. R., & Cunha, E.J.L. (2016). O cinema documentário de Helena Solberg. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais*, 6(12), 126-140.

Xavier, I. (2001). *O cinema brasileiro moderno*. Paz e Terra.

Zumthor, P. (1997). *Introdução à poesia oral*. Editora Hucitec.

Memórias Sonoras: Deslocamentos da Vida Cotidiana em Minas Gerais, Paraíba e Pernambuco

Sheila Borges de Oliveira

Minibio: Doutora em Sociologia, mestra em Comunicação e especialista em História Contemporânea pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Graduada em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap) e Publicidade e Propaganda (UFPE). Professora Adjunta do Núcleo de Design e Comunicação da UFPE. Vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Inovação Social da UFPE e do grupo de pesquisa Observatório da Vida Agreste. Integra o Grupo de Pesquisa Convergência e Jornalismo (ConJor/UFOP). Pesquisa redes e tecnologias sociais, mídias sonoras, mídias digitais, educação popular, política e cultura participativa. É autora do livro *O repórter-amador: uma análise das disposições sociais motivadoras das práticas jornalísticas do cidadão comum* (2015) e uma das organizadoras dos livros *Projeto Conexões: os impactos das novas mídias na comunicação*, volumes 1 (2017) e 2 (2018). E-mail: sheila.boliveira@ufpe.br

Debora Cristina Lopez

Minibio: Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com estágio pós-doutoral na Universidad de Extremadura (Espanha). Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e da graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Bolsista Produtividade em Pesquisa Pq-2 (CNPq). Coordena o Grupo de Pesquisa Convergência e Jornalismo (ConJor/UFOP) e o projeto de extensão interinstitucional Memória Sonora. Coordena o Grupo de Pesquisa Rádio e Mídia Sonora da Intercom

Submetido: 14/10/2023

Aprovado: 01/11/2023

Resumo: Neste artigo, adotamos a metodologia da pesquisa-ação para discutir conceitos como memória e patrimônio sonoros. Analisamos práticas de um projeto de extensão, ensino e pesquisa que defende o som das cidades como protagonista da memória e da identidade local, apresentando experiências de quatro cidades: Caruaru, João Pessoa, Mariana e Ouro Preto, que compõem o projeto Memória Sonora com outras seis cidades brasileiras. Partimos da compreensão de que o som integra o patrimônio cultural e a identidade regional e que seu registro garante não só a perenidade deste bem imaterial, mas também seu enredamento com outras práticas de consumo características da sociedade contemporânea. Defendemos, portanto, a criação de um espaço com acesso público, em plataformas digitais, que registre os sons das cidades para permitir a compreensão da diversidade das memórias sonoras dos sujeitos, construídas, muitas vezes inconscientemente, em torno de seus múltiplos processos individuais e interações sociais.

Palavras-chave: memória sonora, identidade, patrimônio.

Memorias sonoras: desplazamientos de la vida diaria en Minas Gerais, Paraíba y Pernambuco

Resumen: En este artículo hemos adoptado la metodología de la investigación-acción para discutir los conceptos como memoria sonora y patrimonio. Analizamos las prácticas de un proyecto de extensión, enseñanza e investigación que defiende el sonido de las ciudades como protagonista de la memoria y la identidad locales, presentando experiencias de cuatro ciudades brasileñas: Caruaru, João Pessoa, Mariana y Ouro Preto, que integran el proyecto Memoria Sonora con otras seis ciudades brasileñas. Partimos del entendimiento de que el sonido forma parte del patrimonio cultural y de la identidad regional y que su registro garantiza no solo la permanencia de este bien inmaterial, sino también su imbricación con otras prácticas de consumo características de la sociedad contemporánea. Por lo tanto, abogamos por la creación de un espacio de acceso público, en plataformas digitales, que registre los sonidos de las ciudades para permitir la comprensión de la diversidad de las memorias sonoras de los sujetos, a menudo construidas inconscientemente en torno a sus múltiples procesos individuales e interacciones sociales.

Palabras clave: memoria sonora, identidad, patrimonio.

Sound memories: everyday life displacements in Minas Gerais, Paraíba and Pernambuco

Abstract: This action research discusses concepts such as sound memory and heritage. We analyze practices carried out within an extension, teaching and research project that defends the urban sounds as the protagonist of local memory and identity by presenting experiences in four cities: Caruaru, João Pessoa, Mariana and Ouro Preto, which make up the Sound Memory project alongside six other Brazilian cities. In understanding sound as part of cultural heritage and regional identity and that recording ensures both its perpetuity and interweaving with other consumer practices characteristic of contemporary society, we advocate the creation of a digital public access space that records the sounds of cities as a means to explore the diversity of sound memories, often unconsciously built around the subject's multiple individual processes and social interactions.

Keywords: sound memory, identity, heritage.

e preside o Conselho Diretor da Rede de Rádios Universitárias do Brasil (RUBRA). É autora de *Novo rádio, velhas narrativas* (2022) e *Radiojornalismo Hipermediático* (2010). E-mail: debora.lopez@ufop.edu.br

Norma Meireles

Minibio: Docente da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UFPB. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Jornalismo Audiovisual Expandido (JAE/UFPB) e do Grupo de Pesquisa Convergência e Jornalismo (ConJor/UFOP). Doutora em Educação pela Universidade Federal da Paraíba (PPGE/UFPB). Integra o Conselho Diretor da Rede de Rádios Universitárias do Brasil (RUBRA). Foi Diretora Regional Nordeste da Intercom. Pesquisa rádio, radialismo, radiojornalismo, educação superior, meio ambiente e gênero. E-mail: norma.meireles@academico.ufpb.br

O som compõe parte da identidade local. A música, como explica Lidskog (2016), tem potencial para manter e transformar identidades culturais e locais em contextos variados. O pertencimento e as marcas de formação de uma sociedade representam-se nos sons e nas experiências acústicas do cotidiano. Monclar Valverde (2010) fala em experiências no mundo da vida e experiências de vida, que se referem, respectivamente, às práticas e aos processos vividos e às interações dos atores e sujeitos com o ambiente. Neste sentido, Alves e Lopez (2021) indicam que as paisagens sonoras permitem o reconhecimento de deslocamentos da experiência, explorando os movimentos demarcados no tempo da narrativa, o que ocorre a partir dos níveis psicológicos e das emoções das experiências vividas pelos atores sociais.

Essa movimentação, lembram os atores, é corporificada nas dinâmicas de escuta cotidiana, possibilitando a construção de condições existenciais na narrativa, conduzidas por múltiplas realidades, oriundas destas experiências. “Considerando que corpo é esse lugar das afetações, é necessário romper com a imagem clássica do corpo como partes individuais; abstrair a perspectiva que trata os nossos sentidos como experiências isoladas” (Alves & Lopez, 2021, p. 9).

A experiência, como sabemos, se constrói contextualmente na relação entre os atores e as estruturas, uma vez que o social está no indivíduo e o indivíduo influencia o social. Ela aciona processos, memórias, diálogos entre movimentos de ser no mundo e de vir a ser que se representam no som. Para as identidades locais, a memória musical serve como uma forma de narrativa cultural, ajudando-as a formarem um sentido de identidade coletiva em torno de experiências e tradições compartilhadas.

A música e os sons de determinada localidade se tornam parte da “memória coletiva” (Halbwachs & Lasén Díaz, 1995) da comunidade, criando um senso de pertencimento e continuidade histórica. É por isso que a música local, as canções folclóricas e outras formas de expressão sonora são tão importantes para a preservação das identidades culturais e locais. A música e os sons servem como um elo tangível com o passado, ajudando as comunidades a se manterem conectadas com suas raízes culturais e a passarem essas tradições para as gerações futuras.

Mas não podemos compreender essa construção de identidade e memória como um traço exclusivamente vinculado à música ou às canções. Os registros sonoros, como nos lembra Meneguello (2017), não podem ser desassociados da formação de uma sociedade. Somos como soamos. E experienciamos escutas do cotidiano – tenhamos consciência desta escuta ou não. Os sons definem cenários e movimentos da experiência, formam ambientes (Schafer, 2011) que permitem (re)significar eventos e histórias.

Os estudos radiofônicos, como lembra Mozahir Salomão Bruck (2011), são o espaço da exploração do potencial sonoro. A complexidade do objeto sonoro, na sua materialidade digital e na sua multidimensionalidade (Lopez & Chagas, 2021), propiciam a exploração coletiva de identidades sonoras e a construção de espaços digitais de preservação da memória sonora. Este artigo deriva de um projeto que pretende reconhecer o caráter patrimonialístico dos sons da cidade e o seu lugar na construção e preservação de uma memória e de uma identidade cultural local manifestada acusticamente. De caráter interinstitucional, o projeto *Memória Sonora*¹ recorta fragmentos sonoros do mundo para recompor digitalmente um tecido imaterial que preserve esse potencial memorialístico. Para isso, consideramos que cada paisagem sonora, seja de uma cidade barulhenta ou de uma floresta tranquila, influencia nossa percepção e conexão com o espaço (Butler & Sarlöv-Herlin, 2019), assim como a urbanização e o desenvolvimento industrial podem alterar drasticamente essas paisagens sonoras, afetando, dessa forma, a identidade local (Tan et al., 2022).

Neste artigo, trazemos as experiências de quatro cidades: Caruaru (PE), João Pessoa (PB), Mariana (MG) e Ouro Preto (MG). Elas são vinculadas a um projeto interinstitucional que mobiliza oito universidades públicas (federais e estaduais) e privadas atuantes em dez cidades: Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop), em Mariana e Ouro Preto; Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em João

¹ O projeto *Memória Sonora* é financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) (Código de Financiamento 001) e tem apoio do Programa de Bolsas de Extensão (Probex/UFPB) (Código de financiamento PJ754-2023) e do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic/UFPE/CNPq).

² Participam do projeto, na equipe docente: Debora Cristina Lopez (Ufop), Bruno Leal (UFSJ), Helen Britto Fontes (UFF), Júlia Lúcia Albano (Fecap), Karen Kraemer Abreu (UFSM), Mirian Redin de Quadros (UFSM), Norma Meireles (UFPB), Roscéli Kochhann (Unemat) e Sheila Borges de Oliveira (UFPE). Nas três universidades apresentadas neste artigo, atuam os estudantes: Alice Gomes de França Silva (UFPE), Catarina Vernillo Pimenta (Ufop), Eduardo Severino da Silva (UFPE), Lívia Gariglio (Ufop), Nathália Paes (Ufop), Stefany Rayane Oliveira Santos (UFPE), Amanda Dos Santos Salviano Da Silva (Bolsista Probex UFPB), Ana Beatriz Soares Martins (UFPB), Azoka Jose Maciel Gouveia Filho (UFPB), Beatriz de Sousa Barbosa (UFPB), Beatriz Monte Fontenele Zacarias (UFPB), Bianca de Deus Rozalio (UFPB), Esther Larissa Barbosa de Queiroz Narciso (UFPB), Gisele Martins de Medeiros (UFPB), Guilherme dos Santos Costa (UFPB), Igor Emilio Silva de Lima (UFPB), Ivyson Sotero Silva (UFPB), Isadora Vieira Cavalcanti (UFPB), Lucas de Lima Santos (UFPB), Kaue Pereira Barbosa (UFPB), Leticia Cristina Bezerra de Oliveira (UFPB), Luciana dos Santos Mello Dias (UFPB), Marcelo Picado Schulze (UFPB), Marcio Antonio de Macedo Barrelli (UFPB), Melissa Neves de Araujo (UFPB), Pedro Henrique Marques Fernandes (UFPB), Yan Andrade da Fonseca (UFPB), Zuila Barbosa de Jesus (UFPB).

Pessoa; Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em Caruaru; Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói; Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado (Fecap), em São Paulo; Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ), em São João Del Rei; Universidade do Estado do Mato Grosso (Unemat), em Tangará da Serra e Rondonópolis; e Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), em Frederico Westphalen².

Para elaborar este projeto de investigação, colocando-o em prática concomitantemente nos diversos campi, construímos nossa abordagem metodológica a partir de uma pesquisa-ação, que busca discutir e compreender, por meio da avaliação das ações realizadas, o lugar do som na construção da identidade e das práticas comunicacionais nas cidades analisadas. Partimos da compreensão de que o som integra o patrimônio cultural e a identidade regional e que seu registro garante não só a perenidade deste bem imaterial, mas também seu enredamento com outras práticas de consumo características da sociedade contemporânea. Defendemos, portanto, a criação de um espaço com acesso público, em plataformas digitais, que registre os sons das cidades para permitir a compreensão da diversidade das memórias sonoras dos sujeitos, construídas, muitas vezes inconscientemente, em torno de seus múltiplos processos individuais e interações sociais.

O Percurso da Pesquisa-Ação

Esta investigação, que tem o objetivo de registrar a memória sonora de cidades em sete estados brasileiros, é um estudo qualitativo que adota a pesquisa-ação como metodologia, sendo aplicada por causa de sua finalidade descritiva e de seu nível. Ela busca propiciar reflexões acerca de processos e práticas de ensino, pesquisa e extensão no âmbito do projeto *Memória Sonora* a partir do diálogo da ação geradora do referido projeto com duas outras propostas replicadoras, que estão em estágios diferentes. Dessa forma, este trabalho sistematiza (e problematiza) experiências conduzidas por três professoras de instituições públicas de ensino superior distintas: Universidade Federal da Paraíba, Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal de Ouro Preto. Elas coordenam as atividades em quatro cidades, duas na Região Sudeste (Mariana e Ouro Preto, em Minas Gerais) e outras duas na Região Nordeste (Caruaru, em Pernambuco, e João Pessoa, na Paraíba).

Para Holliday (1996, p. 67), “o papel de fundo da sistematização, que na realidade é o problema de fundo para o conhecimento e a transformação da realidade, centra-se na vinculação entre a prática e a teoria”. Nesse sentido, a perspectiva reflexiva da investigação, no que concerne a práticas educacionais em sala de aula, no campo de pesquisa e/ou atividade extensionista pelas próprias docentes envolvidas, nos aproxima da pesquisa-ação participante, o que nas palavras de Stake (2011, pp. 175-176) “é o estudo da ação, quase sempre com a intenção de conseguir aprimorá-la, mas é especial por ser realizada pelas pessoas diretamente responsáveis pela ação . . . É uma autoavaliação”.

Embora todas as pesquisas envolvam aspectos quantitativos e qualitativos simultaneamente, uma vez que, como argumenta Stake (2011, p. 23), “todo pensamento científico é uma mescla dos pensamentos qualitativos e quantitativos”, o enfoque qualitativo se destaca nas pesquisas, assim como nas práticas de ensino e de extensão no campo das ciências sociais. É aplicada porque envolve a relação entre conhecimento e ação (Gil, 2008) e descritiva porque descreve “características de determinada população ou fenômeno ou o estabelecimento de relações entre variáveis” (Gil, 2008, p. 28). Neste trabalho, podemos considerar como variáveis as Instituições de Ensino Superior, a localização geográfica e a esfera de atuação na educação (ensino, pesquisa, extensão).

A metodologia da pesquisa-ação busca, a partir da identificação de um problema, aprofundar teorias por meio da observação de elementos de uma prática. Esse método é acionado, comumente, para se investigar fatores que tensionam o funcionamento do campo educacional. Isso porque, para Tripp (2005), é uma forma de se aprimorar as práticas pedagógicas por meio da interação entre docentes e discentes nas atividades educacionais do dia a dia. É esse duplo movimento que explica a essência do método, quando se analisa um quadro observado ao

mesmo tempo que se realiza o diagnóstico do problema estudado, objetivando, segundo Severino (2015), o aperfeiçoamento de práticas sociais.

Engel (2000) expõe as etapas desse processo metodológico, que une o aprofundamento do conhecimento teórico à prática cotidiana:

A primeira etapa é a identificação do problema, seguida do planejamento de uma solução, sua implementação e logo após o monitoramento das ações. Por último, deve-se avaliar a eficiência da solução proposta. Tais etapas são bastante genéricas e podem se referir a uma infinidade de processos. (Engel, 2000, p. 182)

A pesquisa-ação busca, assim, compreender o fenômeno social estudado para intervir de forma intencional na situação, a fim de modificar e resolver o problema observado. Nesse sentido, Tripp (2005) identifica os elementos que considera essenciais para diferenciar a pesquisa-ação de outros métodos: “pesquisa-ação é uma forma de investigação-ação que utiliza técnicas de pesquisa consagradas para informar a ação que se decide tomar para melhorar a prática” (p. 447).

Em nosso caso, a pesquisa-ação começa quando se reconhece a falta de um banco sonoro para registrar a memória sonora de manifestações culturais das cidades estudadas. Só após esse diagnóstico é possível planejar e implementar mudanças para melhorar uma prática por meio, por exemplo, do registro de paisagens sonoras. Dentro da complexidade desse duplo movimento, Tripp reconhece as limitações do método: “A pesquisa-ação ao mesmo tempo altera o que está sendo pesquisado e é limitada pelo contexto e pela ética da prática” (2005, p. 447). Stake (2011, p. 184) lembra que a parcialidade é inerente a toda pesquisa, cabendo aos pesquisadores reconhecê-la e controlá-la, ao mesmo tempo que precisamos “ajudar o leitor a enxergar as parcialidades com as quais estamos tentando lidar”. Por outro lado, para O’Brien (2003, p. 198), apesar dos riscos apresentados, em especial pelos receios de mudança, “o aprendizado será muito importante”, seja ele qual for.

Memórias Sonoras em Ouro Preto e Mariana: Identidades Plurais

As identidades plurais caracterizam os sons de Ouro Preto e Mariana, cidades históricas ancoradas em movimentos culturais diversos, mas que podem, como indicam Bechler e Pereira (2015), ser silenciados pelo processo de patrimonialização do barroco mineiro e de uma conseqüente visão unitária da história e da memória dos municípios. Como lembram as autoras, a mineiridade se integra à memória social, impregnando-se no cotidiano e manifestando-se “na culinária, na música, nos falares, nos jeitos, no humor, nas artes cênicas e visuais” (2015, p. 74). Dessa forma, as particularidades regionais – que se expandem para além do marco colonial – entrelaçam história e identidade na consolidação de uma multiplicidade de experiências nos espaços da região dos Inconfidentes. Em Ouro Preto e Mariana, portanto, “a admissão contemporânea de que a história não se efetiva sob narrativa única ou de que há memórias e histórias distorcidas, silenciadas ou negadas” (Bechler & Pereira, 2015, p. 74) revela a multiplicidade identitária que observamos nos sons do cotidiano.

Almeida et al. (2013) defendem que a espacialidade e, especialmente, a percepção do espaço-tempo demarcam expressões simbólicas culturais, dialogando com a compreensão plural de memória. Nesse sentido, a memória se comporia não de um traço predominante, como o marco colonial, mas do seu diálogo com as apropriações sociais, com os usos dos espaços, com o relevo, com a arquitetura e com as dinâmicas das cidades. Especificamente em Ouro Preto e Mariana, afetações como o trânsito temporal dos movimentos culturais, as fases da mineração e da conseqüente ocupação das cidades, as dinâmicas turísticas que incluem rotas gastronômicas, culturais e ecológicas, a religiosidade e a vida universitária e republicana (Souza, 2013) contribuem para a confirmação de um traçado identitário específico e múltiplo.

Observamos essa diversidade a partir do próprio conceito de patrimonialização. Para Paes (2009), trata-se de um recurso para a conservação de símbolos culturais

que devem considerar escalas do tempo e do espaço em formas de expressão locais ou globais, configurando uma “abordagem interpretativa que comporte várias dimensões” (2009, p. 1). Dessa forma, como explica a autora, o patrimônio permite compreender e articular dimensões aparentemente opostas, como material e imaterial, o sujeito e o objeto, ou o passado e o presente. Essa possibilidade de atribuir concretude a um universo simbólico nos move na abordagem do som como memória cultural. Ao olhar para os sons da cidade, a partir de múltiplos pontos de vista, buscamos construir gradativamente mosaicos sonoros que permitam representar e, em alguma medida, ressignificar experiências de memória e temporalidade.

A experiência de produção do projeto *Memória Sonora*, ancorado nessas perspectivas, partiu de pontos de vista múltiplos sobre a cidade. Inicialmente organizado pela docente coordenadora do projeto na disciplina Linguagem Sonora, ofertada no primeiro semestre de 2023 no curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto, apresentava-se como um desafio o estabelecimento de uma unidade de ação que permitisse compreender de que Ouro Preto ou Mariana falávamos. As primeiras reuniões e debates com os estudantes revelaram a multiplicidade que caracteriza a região. As experiências e o viver a cidade mostraram-se múltiplos e os sons não percebidos em um levantamento inicial, realizado pela docente, eclodiram das espacialidades percebidas pelos estudantes.

Nesse processo, destacam-se: 1. os movimentos no tempo, com os sons voltados para a convivência entre passado e presente nas cidades; 2. os tensionamentos entre sagrado e profano, com as manifestações de religiosidade e as festas populares, como o Carnaval, que coabitam espaços; 3. a vida universitária, que muitas vezes se impõe à cultura regional e às tradições locais; 4. a identidade construída para o turista, em espaços pelos quais pouco circulam marianenses e ouropretanos, mas que são pensadas para o visitante e para a sua experiência temporária e transitória nas cidades; 5. as cidades “fora da cidade”, nos distritos, com manifestações próprias que se impõem culturalmente e com cenários sonoros próprios, rurais, bucólicos; e 6. a mineração, ao mesmo tempo progresso e retrocesso em suas relações com as comunidades regionais, na afetação das relações econômicas e sociais e em suas representações sonoras dentro e fora das minas.

O processo de captação dos registros sonoros de Ouro Preto e Mariana revelou a diversidade dos espaços. O Carnaval, como manifestação integrada à cultura universitária e às práticas sociais locais, que contemplam e acolhem identidades múltiplas (Rezende, Alves, & Villaschi, 2018), configurou-se como um ponto de contato entre as cidades – seja na representação das experiências vividas, com a construção de percursos sonoros pela festa, seja no registro da interface da festa profana, com manifestações musicais características da cultura local, como o bloco do Zé Pereira (em Ouro Preto e Mariana) e o candonguêro.

A sociabilidade característica da vida universitária e da cultura republicana, apresentadas por Souza (2013), desvelam-se nos sons da cidade. Seja por meio do registro da cerimônia de escolha de moradores de uma república ou dos locais de socialização, como os bares ou os institutos da universidade, os distintos tempos e territórios da experiência e da vida universitária assumem seu espaço no mosaico identitário de Ouro Preto e Mariana, compondo o que o autor define como “um jogo da sociabilidade e das práticas socioculturais que produzem algumas ‘fraturas’ dos códigos sociais, da memória, do concebido” (Souza, 2013, p. 362). Os sons – já captados e a captar – representam o que Souza (2013, pp. 165-366) explica como uma cultura própria dos moradores das repúblicas, composta por ritos, apropriações espaciais (de espaços privados e públicos, como as ruas das cidades), mediações digitais e sociabilidades digitais e seus ritos, linguagens e iconografias que definem interações próprias entre repúblicas, cultura do consumo e boemia.

Ouro Preto e Mariana têm marcada em sua identidade cultural a religiosidade associada à tradição e à sua trajetória histórica (Pinheiro, 2006). Os sons do cotidiano, seja em diálogo com o eixo das cidades, do turismo ou do tensionamento entre sagrado e profano, ambientam as cidades. Eventos como a Semana Santa

(Gomes, 2008), as sineratas (Montanheiro, 2008) ou as celebrações transpassam identidades e memórias locais, desvelando valores e práticas compartilhados.

A experiência de representar a cidade a partir de suas manifestações sonoras, com o propósito de preservar a memória e reconstruir uma teia de relações possíveis, olhado a partir do conceito de patrimônio, ressalta a multiplicidade cultural de uma região marcada na história brasileira por uma identidade patrimonial predominante (Bechler & Pereira, 2015). A experiência permite, então, compreender como os sons revelam experiências, relações espaço-temporais e de vivência em um mundo. Estas construções sonoras, unidas e perenes, podem evidenciar também movimentos no tempo, evoluções identitárias e entrelaçamentos de memórias culturais locais.

As Memórias Sonoras em João Pessoa: a Cidade e o Mar

O diálogo da Universidade Federal da Paraíba com o projeto *Memória Sonora* se iniciou em março de 2023, após conversas que uma das autoras teve com sua tutora, que estava desenvolvendo o projeto em disciplina da graduação na Ufop, durante atividades de estágio em pesquisa em Mariana (MG). A docente da UFPB fez diversas captações naquela cidade. Inicialmente, a partir de sons da natureza nas caminhadas feitas para conhecer o cotidiano de Mariana. Em seguida, explorou as sonoridades características da Semana Santa, uma vez que lá o turismo religioso é forte, e registrou outros eventos culturais. A experiência despertou a vontade de replicar o projeto na instituição de origem, fato que se concretizou.

As inquietações acerca das identidades sonoras de João Pessoa já estavam presentes para a professora antes mesmo que discentes se integrassem às atividades e às produções. Dois dias após o retorno da pesquisadora à capital paraibana, a primeira captação, especificamente para o *Memória Sonora*, foi realizada de modo experimental. No dia primeiro de junho, em evento artístico no Espaço Cultural José Lins do Rego, ocorreu o show comemorativo dos 40 anos dos Titãs, e a captação foi feita com a perspectiva acústica da plateia na sua relação com a história e a arquitetura do lugar.

O projeto ganha musculatura com a participação de discentes nas atividades de ensino durante a disciplina Oficina de Áudio I, do curso de Radialismo, e de extensão, com o projeto *Memória Sonora – João Pessoa*, aprovado no Edital Probox 2023-2024. Na disciplina, o conceito norteador da prática foi o de paisagem sonora (Schafer, 2001) e discussões acerca de rádio arte (Costa, Ribeiro, & Araujo, 2013). Enquanto isso, os extensionistas iniciaram suas reflexões teóricas a partir da compreensão de paisagem sonora urbana como patrimônio, tendo Meneguello (2017) como suporte. É importante destacar que, para ambos os grupos, teoria e prática sempre estiveram lado a lado. Aliás, atividades de fruição sonora e experimentações sensoriais, associadas a exercícios de imaginação, vieram antes das leituras e das idas a campo para capturas de paisagens e percursos sonoros, sonoridades características da cidade.

Mas, afinal, o que caracteriza a capital paraibana quando pensamos em memória sonora? O que lhe confere identidade(s) sonora(s)? Essas questões motivaram a equipe de extensão, que percebeu a necessidade de trabalhar a partir de quatro eixos: urbano, ambiental, cultural e afetivo. A princípio, estabelecemos como urbano os sons típicos do cotidiano da cidade; como ambiental, os sons da natureza, inclusive as modificações de sonoridades específicas a partir da intervenção humana; como cultural, as atividades artísticas permanentes e/ou efêmeras; e como afetivo, as memórias de infância e adolescência dos sujeitos produtores do banco de sons em questão. Nenhum dos eixos é excludente, mas foram adotados para efeito prático no exercício de mapeamento inicial das memórias sonoras de João Pessoa.

Tanto na extensão quanto no ensino, todos tiveram liberdade para escolher seus objetos sonoros a serem registrados com memórias, arquivos de um presente/futuro. Como primeiros resultados, a equipe de ensino produziu um conjunto de 18 capturas, e a de extensão 13 registros sonoros. Todos foram realizados com os celulares dos envolvidos. Enquanto a primeira equipe encerra a participação no projeto, a segunda permanecerá em atividade até abril de 2024. Mais do que

números iniciais, nos interessa observar a materialidade da ação fruto da pesquisa pelas sonoridades e as experiências de ouvir compartilhadas.

As representações do cotidiano de João Pessoa tiveram destaque entre o primeiro grupo. Parte da equipe elegeu a própria UFPB para acionar suas memórias sonoras. Já a outra parte registrou trajetos sonoros capturados enquanto se deslocava pela cidade ou mesmo durante uma caminhada em feira agroecológica, dialogando com a perspectiva observada em Mariana e Ouro Preto, que indica que as experiências sonoras e a própria compreensão do que identifica acusticamente um local nasce tanto na memória coletiva quanto na individual. Em uma perspectiva de audição em movimento, quem cria o registro passa pelos sons que estão disponíveis no seu entorno. A maioria gravou a partir de um ponto fixo. Nesses casos, primeiro e segundo planos auditivos materializam-se na relação com o gravador; enquadram-se aqui capturas realizadas em praias e locais como supermercados, varandas de apartamentos e paradas de ônibus. Só uma pessoa se pautou pela cultura na sua escolha. É interessante destacar que sons da fauna urbana se fazem presentes em muitos registros, assim como diálogos e burburinhos, e, é claro, o ir e vir das ondas do mar.

Como parte dos processos de pesquisa-ação, foram realizadas em sala de aula a escuta e análise das produções com os seguintes procedimentos: 1. a exibição das capturas para todo grupo; 2. os discentes e as discentes, exceto quem elaborou a paisagem sonora, foram incentivados a falar sobre suas impressões acerca do registro em questão, inclusive com detalhes estéticos e técnicos; e 3. a docente avaliava aspectos técnicos e estéticos dos registros, buscando relacioná-los com paisagem sonora e identidade local. Dessa forma, na disciplina Oficina de Áudio I, houve avaliação por pares, a da docente e a autoavaliação.

As Memórias Sonoras em Caruaru: as Festas Juninas

Como criar um banco sonoro para registrar a pluralidade cultural do São João de Caruaru? Essa pergunta norteia, desde abril de 2023, a investigação realizada por pesquisadores do Centro Acadêmico do Agreste (CAA), campus da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) em Caruaru, cidade polo da Região Agreste daquele estado, que objetiva preservar a memória de uma das mais tradicionais festas de rua do Nordeste do Brasil. Essa festa popular, da forma como identificamos hoje, ocorre em Caruaru desde os anos 1970. O município é, inclusive, conhecido nacionalmente como a Capital do Forró.

Em 2023, com a decretação do fim da pandemia da covid-19 pela Organização Mundial da Saúde (OMS), os festejos juninos, suspensos em junho de 2020 para evitar aglomerações e, conseqüentemente, a disseminação do novo coronavírus, foram retomados presencialmente e voltaram a ser realizados em seu espaço convencional: a rua. DaMatta (1984) define rua como esse espaço em que se materializam tais festividades, estipulando uma cisão entre o significado dos ambientes da casa e da rua que, cada qual em sua simbologia para a vida social, direcionam posturas e comportamentos.

Há uma divisão clara entre dois espaços sociais fundamentais que dividem a vida social brasileira: o mundo da casa e o mundo da rua – onde estão, teoricamente, o trabalho, o movimento, a surpresa e a tentação. É claro que a rua serve também como o espaço típico do lazer. Mas ela, como um conceito inclusivo e básico da vida social – como “rua” –, é o lugar do movimento, em contraste com a calma e a tranquilidade da casa, o lar e a morada. (DaMatta, 1984, p. 15)

A rua é, portanto, palco da agitação que surpreende positivamente e negativamente. Essas relações sociais em momentos sazonais, geralmente ligados a datas ou períodos que simbolizam determinadas memórias de acontecimentos históricos ou religiosos, culminam em celebrações festivas que congregam vários aspectos da cultura do povo que ali convive, como aponta a pesquisa realizada por Ferraz (2022). Em nosso caso, o foco do trabalho é a captação de sons e a realização de entrevistas durante as festas juninas de Caruaru. Para a elaboração da pesquisa, o trabalho de campo está dividido em duas etapas.

Na primeira, ocorrida em junho de 2023, um estudante percorreu os polos urbanos e rurais criados pela Prefeitura de Caruaru para as festas juninas daquele ano. Com o apoio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic/UFPE/CNPq), começou a catalogar, com o gravador do próprio celular, os registros sonoros das manifestações tradicionais desse período, distribuídas em expressões culinárias, ornamentais, musicais e teatrais. A segunda etapa da coleta ocorrerá nos polos que serão criados para o ciclo em junho de 2024, para dar continuidade à catalogação sonora da festa popular.

Todos os elementos, junto com as adivinhações, elemento místico, típico do catolicismo popular da região, configuram a festa com uma dimensão lúdica enorme e de afirmação da identidade cultural nordestina, disponibilizando mais opções de entretenimento para a população local e impulsionando a realização de viagens e o estabelecimento da atividade turística na localidade, gerando impactos e o estabelecimento de variadas relações sociais, que acabam provocando mudanças na natureza da festa e na própria dinâmica das relações socioeconômicas e culturais das comunidades nas quais se realizam estas festas. (Marques, 2009, p. 2)

Os festejos do ciclo junino de Caruaru têm repercussão cultural não somente na esfera regional, mas também a nível nacional e até mesmo internacional. Surgidos como festa rural, segundo Ferraz (2022), eles foram ocupando os espaços urbanos que passaram em sua imagética a remontar a essa tradição oriunda da roça.

Uma série de fatores contribuiu para a dimensão que os festejos tomaram em Caruaru. Dentre eles, Silva (2010) destaca três aspectos. O primeiro deles é a música, que aludia à cidade em composições rítmicas que se legitimaram como tradicionais do período junino, tais como o xote, forró e baião, entoados, dentre outros, pela voz do cantor pernambucano de projeção nacional, Luiz Gonzaga. O segundo aspecto é a ampla cobertura dos eventos juninos feita pela mídia local e nacional. O terceiro aspecto é o tradicional concurso de quadrilhas e ornamentações das ruas, tendo se destacado a festa organizada pelas irmãs Liras desde os anos 1970, que se transformou no berço do atual modelo dessas festividades em Caruaru.

Os elementos dessa tradicionalidade, como os santos juninos, as fogueiras, os balões, as comidas, as danças, as bandeiras e, sobretudo, as músicas, podem ser preservados por meio da captação dos sons característicos dessa época do ano, feita a partir de uma metodologia específica para a elaboração de um banco sonoro, que será disponibilizado publicamente pelo projeto *Memória Sonora*. A investigação da etapa de Caruaru, em parte aqui descrita, também integra a pesquisa do “Inventário do rádio no Agreste: memória, atualidade e perspectivas”, que realiza desde 2018 uma cartografia das rádios comerciais, educativas e comunitárias ativas nos 71 municípios daquela região de Pernambuco.

A captação de paisagens sonoras e a memória sonora desempenham um papel significativo na preservação e compreensão dessas tradições culturais. Schafer (2001) considera como paisagem sonora “qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode se referir a ambientes reais ou a construções abstratas como a composição musical” (Schafer, 2001, p. 366). Já Pollak (1989) afirma que o conceito de memória coletiva define o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros grupos sociais. Além disso, essa memória fundamentará e reforçará os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais entre as sociedades.

Nesse sentido, esse projeto, que visa registrar a memória de um grupo social por meio da captação de som, ou, mais especificamente, de paisagens sonoras de uma manifestação cultural, como o São João de Caruaru, contribuirá para a memória da identidade local dos moradores da cidade com a elaboração de um banco de som que representa a produção de sentido dos festejos juninos para as pessoas que vivenciam a festa popular no Agreste pernambucano.

No contexto específico do São João de Caruaru, um dos maiores e mais tradicionais do Brasil, esse banco sonoro adquire uma importância ainda maior, pois,

“além de documentar os sons da localidade, tem papel importante em salvaguardar o ‘ambiente’ (ruídos, por exemplo, de fábrica, trem) e ‘atmosfera’ que sugere tonalidade psicológica, por exemplo, de mistério, alegria, tristeza, etc.)” (Balsebre, 2005, p. 333). Nessa festividade, podemos perceber elementos que emergem de crenças, costumes e hábitos de povos antepassados perpetuados por gerações até serem alçados às tradições de um local. Sendo assim, neste estudo, pretendemos preservar e compreender a riqueza cultural desse evento tão emblemático para os nordestinos.

Apesar de toda a efervescência e popularidade da festa, existe uma escassez de pesquisas científicas voltadas para a captação e preservação das paisagens sonoras desse evento, bem como para a memória sonora associada a ele que possa contribuir para a preservação das tradições culturais. A captação das paisagens sonoras do São João de Caruaru, portanto, mostra-se fundamental para a preservação da cultura e das tradições locais. Essas paisagens sonoras são compostas por uma diversidade de elementos, como músicas típicas, cantorias populares, batuques, fogos de artifício e os sons característicos das quadrilhas juninas, que, segundo Kaplún (2017)², assumem funções descritivas, expressivas, narrativas e ornamentais na definição de um espaço e, conseqüentemente, na construção de uma memória atrelada ao som captado.

³ A obra de Kaplún, traduzida para o português somente em 2017, foi originalmente publicada em 1978.

Nesse sentido, ao registrar e analisar essas paisagens sonoras, podemos atingir os seguintes objetivos: 1. tornar possível a compreensão da dinâmica do evento ao longo do tempo; 2. identificar influências musicais; 3. detectar mudanças nas práticas culturais; e, acima de tudo, 4. preservar a autenticidade dessa manifestação cultural do Agreste de Pernambuco. A memória sonora, por sua vez, desempenha um papel fundamental na transmissão e expansão de conhecimento e identidade cultural da tradicional festa de rua. Ao realizar a investigação e, assim, documentar a memória sonora do São João de Caruaru, será possível, para além de preservar e transmitir o conhecimento de gerações passadas e atuais, proporcionar a criação de um banco sonoro para que possamos comparar com mudanças futuras desta festividade.

Dessa forma, esta investigação contribuirá para a valorização e perpetuação dessa tradição, proporcionando a continuação de estudos neste campo de pesquisa. Nesse sentido, Pollak (1989, p. 10) defende: “A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementaridade, mas, também, as oposições irreduzíveis”. Além disso, compreender como a memória dessa manifestação é vivenciada e perpetuada pelas pessoas que participam do São João de Caruaru nos permite entender os significados e as emoções que estão intrinsecamente ligados a essa festividade.

Considerações Finais

A reflexão sobre o termo “memória” é fundamental para conseguir construir um acervo memorial do sonoro que contribua para a preservação histórica de determinada cultura ou manifestação. Isso porque, de acordo com Pollak (1989), a memória sonora reforça o sentimento de pertencimento:

a memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. (Pollak, 1989, p. 10)

Neste sentido, na pesquisa em questão haverá um recorte de tempo e espaço para realizar tal construção de forma delimitada e específica, com o objetivo de justificar e respeitar a importância da memória que se busca preservar, o que exigirá um trabalho que chamamos de enquadramento de memória. Mas há limites para enquadrar a memória de um grupo, visto que essa ação não pode ser realizada de forma arbitrária. Para Pollak (1989), esse trabalho deve satisfazer a certas exigências de justificação, como a que apresentamos neste artigo.

Dentro dessa perspectiva teórica, temos que ressaltar também as considerações de Gondar (2008). A memória comporta diversos sentidos, conforme a disciplina ou o pensador que dela se ocupe. Esta polissemia aparece também em noções correlatas, fazendo com que as concepções de memória individual e memória coletiva apresentem variações em diferentes saberes (Gondar, 2008).

Por isso, é importante entender como a memória individual das pessoas envolvidas nas experiências vivenciadas nos cotidianos das cidades aqui estudadas é construída e se comporta mediante a exposição das sonoridades que surgem nas manifestações sazonais ou diárias e são revisitadas no imaginário individual e coletivo, a partir da imersão que esta pesquisa proporcionará, por um lado, aos entrevistados, que participarem das fases de campo, e, por outro, aos próprios pesquisadores, na elaboração do estudo, que resultará na produção de um banco sonoro por meio da metodologia da pesquisa-ação.

Haye (2004) diz que o estímulo acústico é capaz de possibilitar uma multisensorialidade devido à capacidade criadora da própria experiência social. Ele permite que o princípio de visibilidade se desdobre ao “mostrar” sujeitos, objetos, situações e cenários à imaginação do ouvinte e, em nosso caso, também aos pesquisadores que vivenciam todos os aspectos multissensoriais da investigação em si. Assim, utilizar a mídia sonora como forma de ativar essa multisensorialidade aos que forem expostos às paisagens sonoras e às entrevistas, captadas por meio do banco sonoro que está sendo formatado, permitirá a ativação das memórias ligadas aos eventos passados e presentes das festividades e dos cotidianos das cidades de Mariana, Ouro Preto, João Pessoa e Caruaru.

Por conta disso, a realização desta pesquisa, que está em andamento e em diferentes fases nas instituições de ensino parceiras, confere grande importância para a preservação da cultura e do patrimônio local, uma vez que os processos, as interações e as memórias reforçam essa característica identitária de um grupo social enquanto coletividade por estar situado como aproximado geográfica, histórica e ideologicamente, e que, portanto, passa a refletir nessas ocasiões cotidianas e festivas os hábitos culturais impregnados em uma convivência intragrupal.

Não se trata somente de um inventário ou de um banco de sons, mas de como esta materialidade comunicacional permite desvelar identidades, compartilhar memórias e experiências, e conhecer, registrar, recordar e ressignificar acontecimentos. Trata-se também de reconhecer o lugar do som como patrimônio cultural imaterial, como protagonista de movimentos culturais e como demarcador de territórios e deslocamentos espaço-temporais.

Nas práticas do projeto, reavaliadas constantemente, podemos observar aproximações entre realidades distintas, como das quatro cidades apresentadas neste artigo, sejam elas materiais, logísticas ou formativas. Por um lado, a própria compreensão de memória sonora da qual partimos se altera e se complexifica a partir tanto das leituras quanto das definições realizadas coletivamente nas equipes locais, que indicam espaços, experiências e representações acústicas não previstas inicialmente. Por outro, a naturalização do som – e dos dispositivos de captação utilizados na pesquisa – no cotidiano dos estudantes de graduação possibilita a construção de um ponto de vista acústico, afetado por quem capta, por como esse sujeito compreende o lugar social do som, pelo que percebe como som merecedor de atenção e registro e pelos potenciais de captação sonora e imagética⁴ dos fenômenos memoriais.

Também é importante o potencial formativo dos estudantes, que passam a ter uma relação mais próxima com as representações sonoras dos acontecimentos, a escutar a cidade e perceber seus deslocamentos e a explorar a composição de paisagens sonoras em suas produções comunicacionais. No projeto, desenvolvemos movimentos de imersão em eventos, buscando conhecer os sons das cidades para compreender o que as representa acusticamente, de desafios das captações de sons diversos, como os da natureza, das festas, das cerimônias e das paisagens sonoras, que definem os movimentos do mundo permitindo visualizar enredamentos complexos do tecido cultural representados em sons. Esses enredamentos são

⁴Todos os sons registrados estão disponíveis, acompanhados de uma breve descrição e uma fotografia ambiental, no site do projeto, disponível no link <https://www.conjor.com.br/memoria-sonora>.

cruciais para a atuação do comunicador, do jornalista e do radialista que falam aos sujeitos e, mais importante, escutam a cidade. São também, como explica Paes (2009), estratégias para interpretar o mundo desde que reconhecidos como patrimônio, como articulações entre passado e presente, entre objeto e sujeito, entre memórias e acontecimentos.

Referências

- Almeida, S. A., Corrêa C. B., Carneiro, R. T., Lara, P., & Pidhorodecki, G. (2013). Olhares Sobre Ouro Preto/MG: espaço e ocupação ao longo de 300 anos. *Anais Semana de Geografia*, 1(1), 40-44.
- Alves, J., & Lopez, D. C. (2021). *Experiência, emoções e narrativa sonora no podcast Medo e Delírio em Brasília* [Apresentação de trabalho]. 19º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, Brasília, DF, Brasil. <https://tinyurl.com/y9cp8td8>
- Balsebre, A. (2005). A linguagem radiofônica. In E. Meditsch (Org.), *Teorias do rádio* (Vol. 1, pp. 327-336). Insular.
- Bechler, R. R., & Pereira, J. S. (2015). Ouro Preto de todos os tempos: sentidos e efeitos do patrimônio na condição histórica da cidade. *Revista História Hoje*, 3(6), 67-90. <https://doi.org/10.20949/rhhj.v3i6.157>
- Bruck, M. S. (2011). Um novo estatuto para a escuta radiofônica. *Logos*, 18(2), 18-30. <https://doi.org/10.12957/logos.2011.2284>
- Butler, A., & Sarlöv-Herlin, I. (2019). Changing landscape identity—practice, plurality, and power. *Landscape Research*, 44(3), 271-277.
- Costa, M. J. S. R., Ribeiro, A. G., & Araujo, P. A. (2013). As artes no rádio e a RadioArte no Brasil. *Polêm!ca*, 12 (4), 651-668.
- DaMatta, R. (1984). *O que faz o Brasil, Brasil?* (Vol. 1). Rocco.
- Engel, G. I. (2000). Pesquisa-Ação. *Educar*, (16), 181-191. <https://doi.org/10.1590/0104-4060.214>
- Ferraz, C. V. A. A. (2022). *Agreste na rua em tempos de pandemia: a cultura popular do Nordeste nas ondas do rádio* [Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de Pernambuco]. Repositório institucional da UFPE. <https://tinyurl.com/4av8ks7w>
- Gil, A. C. (2008). *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. Atlas SA.
- Gomes, M. E. (2008). A Semana Santa em Mariana, MG: estudo da relação entre patrimônio imaterial e turismo. *Revista Urutágua*, (15), 166-177. <https://tinyurl.com/ma3tfzeb>
- Gondar, J. (2008). Memória individual, memória coletiva, memória social. *Revista Morpheus*, 7(13). <https://tinyurl.com/tv7rxrxw>
- Halbwachs, M., & Lasén Díaz, A. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. *Reis*, (69), 209-219. <https://doi.org/10.2307/40183784>
- Haye, R. (2004). *El arte radiofónico: algunas pistas sobre la constitución de su expresividad*. LaCrujia.
- Holliday, O. J. (1996). *Para sistematizar experiências*. Editora Universitária UFPB.
- Kaplún, M. (2017). *Produção de programas de rádio: do roteiro à direção*. Insular.

- Lidskog, R. (2016). The role of music in ethnic identity formation in diaspora: a research review. *International Social Science Journal*, 66(219-220), 23-38. <https://doi.org/10.1111/issj.12091>
- Lopez, D. C., & Chagas, L. (2022). A multidimensionalidade do objeto radiofônico: caminhos para compreender o debate. *Esferas*, 1(23), I-XIII. <https://tinyurl.com/24stj94v>
- Marques, P. C. L. (2009). Que festa é essa? analisando as festas juninas de Caruaru e Campina Grande das revistas de turismo [Apresentação de trabalho]. 6º Seminário da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Turismo. São Paulo, São Paulo, Brasil. <https://tinyurl.com/3abef7rf>
- Meneguello, C. (2017). Das ruas para os museus: a paisagem sonora como memória, registro e criação. *MÉTIS: História & Cultura*, 16(32), 22-42. <http://dx.doi.org/10.18226/22362762.v16.n.32.01>
- Montanheiro, F. C. (2008). Quem toca o sino não acompanha a procissão: toques de sino e ambiente festivo em Ouro Preto. *Revista Brasileira de História das Religiões*, 1, 1-10. <https://tinyurl.com/43es4ued>
- O'Brien, R. (2003). Uma análise da abordagem metodológica da pesquisa-ação. In R. J. Richardson (Org.), *Pesquisa-ação: princípios e métodos* (Vol. 1, pp. 193-219). Editora Universitária UFPB.
- Paes, M. T. D. (2009). Patrimônio cultural, turismo e identidades territoriais: um olhar geográfico. In R. Bartholo, D. G. Sansolo, & I. Bursztyn (Orgs.), *Turismo de base comunitária: diversidade de olhares e experiências brasileiras* (pp. 162-176). Letra e Imagem.
- Pinheiro, F. A. D. (2006). *Confrades do Rosário: sociabilidade e identidade étnica em Mariana – Minas Gerais (1745-1820)* [Tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense]. Repositório institucional da UFF. <https://tinyurl.com/5dn8zm6b>
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), 3-15. <https://tinyurl.com/3ykyatym>
- Rezende, Y. A. E., Alves, K. S., & Villaschi, J. N. S. (2018). Corpos dissidentes na rua: Territorialidade e identidades acionadas no carnaval de Ouro Preto (MG). *Revista Periódicus*, 1(8), 213-237. <https://doi.org/10.9771/peri.v1i8.23884>
- Schafer, R. M. (2001). A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Unesp.
- Severino, A. J. (2015). *Metodologia do trabalho científico*. Cortez.
- Silva, J. D. d. (2010). *“Festas Bôas” de Caruaru-PE: Da Conceição à Capital do Forró (1950-1985)* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco]. Repositório institucional da UFPE. https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7874/1/arquivo833_1.pdf
- Souza, E. C. M. (2013). Cidade monumento, cidade universitária: usos do patrimônio histórico e sociabilidade juvenil em Ouro Preto/MG. *Século XXI*, 8(3), 912-947. <https://doi.org/10.5902/2236672537528>
- Stake, R. E (2011). *Pesquisa qualitativa: estudando como as coisas funcionam*. Penso.
- Tan, J. K. A., Hasegawa, Y., Lau S. K., & Tang, S. K. (2022). The effects of visual landscape and traffic type on soundscape perception in high-rise residential estates of an urban city. *Applied Acoustics*, 189. <https://doi.org/10.1016/j.apacoust.2021.108580>

Tripp, D. (2005) Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. *Educação e Pesquisa*, 31(3), 443-466. <https://tinyurl.com/4x2suszm>

Valverde, M. (2010). Comunicação e experiência estética. In B. S. Leal, C. Guimarães, & C. Mendonça (Orgs.), *Entre o sensível e o comunicacional* (pp. 57-71). Autêntica.

Notas sobre Expropriação, Alteridade e Legibilidade: Fotografias de Conflito, Imperialismo e Destruição

Marcela Barbosa Lins

Doutoranda em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).
E-mail: marcela.lins@gmail.com

Mariana Falcão Duarte

Doutoranda em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Arquitetura e Urbanismo da UFMG.
E-mail: melfalcao@gmail.com

Marianna Rungue de Oliveira

Graduada em Relações Públicas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
E-mail: mariannarungueo@gmail.com

Ângela Cristina Salgueiro Marques

Doutora e mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG.
E-mail: angelasalgueiro@gmail.com

Resumo: Este artigo busca tecer reflexões sobre expropriação, alteridade e legibilidade na fotografia de guerra contemporânea, a partir da análise de três imagens premiadas pelo prêmio Pulitzer 2023. Esse exercício é realizado por meio de um diálogo crítico com autoras como Ariella Azoulay, Marie-José Mondzain e Susan Sontag. Defendemos que, a despeito de uma potência da imagem de gerar conflito e produzir outras visibilidades, as imagens aqui apresentadas revelam pouca margem para rearticular relações de poder, alterar imaginários e desestabilizar formas consensuais de pensar a experiência.

Palavras-chave: fotografia de guerra, alteridade, sofrimento.

Notas sobre Expropiación, Alteridad y Legibilidad: Fotografías de Conflicto, Imperialismo y Destrucción

Resumen: Este artículo pretende reflexionar sobre la expropiación, la alteridad y la legibilidad en la fotografía de guerra contemporánea, a partir del análisis de tres imágenes galardonadas con el Premio Pulitzer 2023. Este ejercicio se lleva a cabo a través de un diálogo crítico con autoras como Ariella Azoulay, Marie-José Mondzain y Susan Sontag. Argumentamos que, a pesar del poder de la imagen para generar conflictos y producir otras visibilidades, las imágenes aquí presentadas revelan poco margen para rearticular relaciones de poder, alterar imaginarios y desestabilizar formas consensuadas de pensar la experiencia.

Palabras-clave: fotografía de guerra, alteridad, sufrimiento.

Notes on Expropriation, Alterity and Legibility: Photographs of Conflict, Imperialism and Destruction

Abstract: This article seeks to reflect on expropriation, alterity and legibility in contemporary war photography, based on an analysis of three images awarded the 2023 Pulitzer Prize. This exercise is carried out through a critical dialog with authors such as Ariella Azoulay, Marie-José Mondzain and Susan Sontag. We argue that, despite the power of the image to generate conflict and produce other visibilities, the images presented here reveal little scope for rearticulating power relations, altering imaginaries and destabilizing consensual ways of thinking about experience.

Keywords: war photography, alterity, suffering.

Este artigo busca tecer reflexões em torno da fotografia e do fotojornalismo de guerra. A partir das considerações de Ariella Azoulay (2008, 2019a; 2019b), nos questionamos se é possível inferir que há uma ontologia expropriatória no ato fotográfico no contexto das imagens de conflito. Esse ponto de partida ocorre porque Azoulay afirma que a produção de imagens fotográficas, em contextos nos quais a relação entre fotógrafos, fotografados e espectadores é marcada pela exposição vulnerável e pela ameaça de morte, altera a responsabilidade ética que orienta o olhar. Para ela, a expropriação confisca desses três agentes a possibilidade de operar a imagem como espaço comunicacional de encontro, conhecimento e consideração.

Ao comentar acerca da violência imperial que marca a produção de imagens ligadas ao processo de colonização, Azoulay ressalta que tal processo produziu imagens e narrativas que destruíram os mundos de símbolos, atividades e tecidos sociais existentes anteriormente, substituindo-os por um “novo mundo” de objetos, classificações, leis, tecnologias e significados. No caso dos contextos de guerra, ocorre algo semelhante, pois frequentemente aqueles que são fotografados passam a ser considerados como problemas ou soluções, oportunidades e obstáculos, e são designados para exercer papéis, espaços e funções específicas na imagem. Por meio desses processos, formas de vida são destruídas, corpos são extraídos de seus contextos de experiência para figurarem como corpos em sofrimento. Para explorar esses tensionamentos da produção fotográfica em contextos de guerra, apresentamos a análise de três imagens ganhadoras do prêmio Pulitzer 2023 na categoria Fotografia de Notícias, referentes à Guerra na Ucrânia.

Com esse propósito, movemos esforços para pensar também no Pulitzer como um objeto que traz à vista as mazelas da sociedade, de forma a premiar aqueles que as representam. Consideramos, junto com Azoulay (2019a; 2019b) e Marie-José Mondzain (2009), que as imagens não podem ser pensadas apenas como aquilo que representa ou documenta o que é construído narrativamente como “real”. A nosso ver, as imagens são operações que mobilizam todo um conjunto de elementos que interferem na elaboração de um regime de visibilidade e legibilidade do mundo. Isso significa que uma imagem coloca em relação o fotógrafo, o fotografado e o espectador, posicionando-os não apenas em um espaço relacional e ético, mas também interferindo na maneira como percebemos e avaliamos o mundo e a vida, sempre considerando as condições sociais, históricas e culturais que tornam possíveis ou não a consideração e responsabilização coletiva diante dos acontecimentos narrados.

Fotografar a Dor do Outro: Procedimentos Éticos, Políticos, Enquadramentos Consensuais e Dissensuais

Segundo Susan Sontag (2003), muitas fotografias clássicas de guerra, como as da Segunda Guerra Mundial, seguiram um roteiro de produção marcado por orientações de dramatização das situações, beirando até um exagero. O registro documental encenado caracterizou os primeiros registros de conflitos. Contudo, houve uma alteração nos regimes visuais subsequentes, que passaram a adotar uma perspectiva próxima àquelas do mundo da arte. Esse gênero fotográfico, voltado para o “documento” captado a partir do inesperado e do não premeditado, passa a questionar, ao combinar as estratégias artísticas aos fatos da vida cotidiana, o valor estético conferido à fotografia. Entre o final do século XX e início do século XXI, os fotojornalistas renunciam ao instante decisivo e ao furo jornalístico, diminuindo o interesse em fotografar o evento enquanto ele acontece, para dedicarem-se a conhecê-lo, compreendê-lo, refleti-lo e comentá-lo (Picado, 2014), inclusive permitindo ao fotografado o espaço para escolher a pose e a encenação.

Sontag (2003) denominou de “iconografia do sofrimento” a abordagem midiática das fotografias de conflito. Segundo ela, a cobertura de guerra se conectava com as exigências comunicacionais do apelo à representação do sofrimento humano na cobertura de catástrofes de toda espécie.

O costume de representar sofrimentos atrozos como algo para ser deplorado e, se possível, suprimido, ingressa na história das imagens por meio de um tema

específico: os sofrimentos padecidos por uma população civil nas mãos de um exército vitorioso e em furor. (Sontag, 2003, p. 39)

Veremos na discussão a seguir, sobretudo a partir das perspectivas de Azoulay e Mondzain, que a banalização das representações da violência não afeta, por sua abundância, os regimes de apreensão do real: não é o excesso de imagens de violência que bloqueia uma reação contrária do espectador à situação que expõe a dor do outro, mas a política em favor de imagens que não refletem os eventos ocorridos e que posicionam o espectador como observador sem agência. Essa seria a principal violência dos regimes de visibilidade do fotojornalismo de guerra.

Ao falar do que considera ser o “contrato civil da fotografia”, Azoulay (2008, p. 14) afirma que considerar a situação em que a fotografia foi produzida é um exercício cívico e ético que considera que “a cidadania não é apenas um status, um bem ou uma propriedade privada, mas antes um instrumento de luta ou de obrigação que nos impele a lutar contra os ferimentos infligidos aos vulneráveis”. O contrato por ela imaginado tem como objetivo redefinir a relação que se estabelece entre o fotógrafo, o fotografado e o espectador, de maneira a repensar a cidadania como prática do olhar que nos engaja a partir de uma responsabilidade moral. Tal responsabilidade se distancia da empatia, da pena, da compaixão e da misericórdia: ela deve elaborar uma negociação constante acerca da maneira como a esfera política governa as pessoas e coletividades por meio da imposição de quadros de sentido que desfiguram e silenciam. A fotografia pode produzir regimes de visibilidade que interferem “na compreensão de como algumas populações estão mais expostas à catástrofe do que outras” (Azoulay, 2008, p. 17).

A existência de um espaço civil no qual os fotógrafos fotografavam sujeitos que sofrem (e espectadores reconhecem que testemunham algo insuportável) é um arranjo capaz de regular as relações dentro de uma comunidade política que se forma em torno de uma outra possibilidade de apreender, ver e ler as relações que escapam ao controle dos governantes. Considerar a constelação de relações possíveis entre participantes dos atos fotográficos envolve uma aposta na capacidade de resistência dos fotografados em suspender o gesto de captura do poder soberano que reforça sempre a divisão entre “cidadãos e não cidadãos, fazendo assim desaparecer a violação da nossa cidadania” (Azoulay, 2008, p. 23).

A relação entre a fotografia, a cidadania e o jogo de negociação e conflitos entre enquadramentos possíveis para as imagens permite um exame do espaço cívico do olhar e aproxima, a nosso ver, as propostas de Azoulay e Mondzain. Ambas se dedicam a mostrar como os regimes de visibilidade da imagem dizem respeito não apenas às condições materiais de produção, mas, a partir de uma perspectiva política e temporal, abrangem as circunstâncias que presidem sua produção, sua inserção em circuitos de divulgação e sua interpretação.

Imagens podem ser definidas, de acordo com Mondzain (2009), como operações que dispõem e organizam as coisas de uma certa maneira, produzindo enunciados, discursos e formas de vida. Por isso acreditamos que uma imagem pode ser entendida de modo mais amplo que seus elementos visíveis: ao deslocarmos o olhar do sentido denotativo da imagem, é possível olhar para a imagem e perceber a figuração dos sujeitos: sua existência como seres humanos submetidos à dor, ao sofrimento e à precariedade já pressupõe o estabelecimento de possibilidades imaginativas, também alcançada (apesar de não só) pela cor e pela presença da figura humana nas fotos.

Segundo Mondzain, as imagens podem contribuir para construir visibilidades para trazer à tona realidades que precisam de signos concretos para serem imaginadas. Assim, elas não se reduzem ao visível, mas são operações que criam um sentido de realidade:

A imagem não produz nenhuma evidência, nenhuma verdade, e só pode mostrar o que é produzido pelo olhar que lhe dirigimos. A imagem alcança a sua visibilidade na relação que se estabelece entre aqueles que a produzem e aqueles que a olham. Enquanto imagem ela nada revela. Se mostra deliberadamente qualquer

coisa, ela comunica, deixa de manifestar a sua natureza de imagem, isto é, a expectativa de um olhar. É por isso que, no lugar de invisível, talvez devêssemos falar de “não visto”, daquilo que aguarda um sentido proveniente do debate da comunidade. (Mondzain, 2009, p. 34)

As relações que produzimos entre imagens e experiências nos ajudam a nos orientarmos para conferirmos sentido às nossas experiências e emoções. Sobre esse aspecto, Mondzain (2009) argumenta que as imagens têm uma agência: elas produzem e modificam um determinado regime de visibilidade. A agência das imagens estaria ligada, segundo a autora, à forma como elas podem fazer aparecer certos acontecimentos, elementos e realidades, sem desconsiderar sua circulação e apropriação em fluxos midiáticos. A imagem é principalmente uma operação, um processo de articulação de um dispositivo de visibilidade, a introdução de um visível no campo da experiência que reitera ou modifica o regime de visibilidade.

Uma imagem é sempre uma relação de imagens, uma dialogicidade e uma montagem que pode ser entendida em termos de um arranjo complexo de elementos que têm certo sentido de realidade. Assim, fazer imagens é criar um sistema que organiza e estrutura o que se dá a ver; olhando as condições em que algo pode ser visto. A imagem, enquanto operação que dispõe as coisas de uma dada maneira, pode tanto enraizar preconceitos e violências quanto fraturá-los.

Em momentos específicos – frequentemente ligados a acontecimentos de ruptura – a imagem pode se desprender da redução de um esquema naturalizado para liberar outras operações imaginárias, bagunçando a lógica da representação e desafiando certas normas de ordenamento. Mas geralmente as imagens são utilizadas para reafirmar imaginários, ideologias e esquemas de tipificação do real. Essa oscilação entre a ruptura e reafirmação de determinados imaginários, percepções e campos comuns de conhecimento é o que torna a imagem uma operação deslizante entre a representação naturalizante e a representação desestabilizadora. Mas, segundo Mondzain (2009, p. 47), a questão não consiste em deixar de fazer representações consensuais, pois este é um dos tantos recursos com os quais as imagens criam mundos, mas “o desafio consiste em afastar-se da lógica da relação de necessidade entre causa e efeitos”.

Nesse sentido, as imagens não representam simplesmente algo acabado, mas são um campo de exploração. O fato de as imagens estarem em contínuo processo de construção faz com que sua capacidade performativa atue sobre o mundo, sobre a percepção dos sujeitos e sobre a maneira como percebemos e compreendemos uma determinada realidade situada e contextualizada. O importante é buscar compreender o que faz as imagens funcionarem e a forma como elas afetam nossa experiência e nosso olhar.

As transformações promovidas pelas imagens configuram visibilidades que interferem na forma como algumas questões são percebidas e pensadas na sociedade. As imagens configuram, assim, uma operação crítica, que rearticula relações de poder, podendo alterar imaginários e desestabilizar formas consensuais de pensar a experiência. A imagem não é uma reprodução, mas um plano de conexão que demarca uma rede muito mais ampla do que sua materialidade deixa perceber. Em momentos específicos – frequentemente ligados a acontecimentos de ruptura – a imagem pode se desprender da redução de um esquema naturalizado para liberar outras operações imaginárias, bagunçando a lógica da representação e desafiando certas normas de ordenamento.

Mondzain (2009) e Sontag (2003) afirmam que uma imagem é política não porque expressa a injustiça ou o sofrimento, mas porque revela como o tecido significativo do sensível se encontra perturbado, a ponto de fazer com que indivíduos, palavras e objetos não possam mais ser inseridos no quadro definido por uma rede de significações, nem encontrem mais seu lugar no sistema de coordenadas onde habitualmente se localizam. As autoras destacam que a relação entre fotografia e política está no fato de a imagem ser originada em uma situação de escuta, de contato com a alteridade e suas demandas. Para elas, a dignidade do ser humano é

construída por meio de um olhar que escuta o rosto e responde a ele, construindo uma relação política, ética e comunicativa de acolhimento e hospitalidade a partir da precariedade comum que nos enlaça.

Expropriação, Conflito e Hospitalidade nas Imagens da Associated Press

A partir desse pensamento, analisamos a seguir as imagens do prêmio Pulitzer 2023, na categoria Breaking News. Em ordem, propomos um olhar crítico sobre as imagens de Evgeniy Maloletka, Felipe Dana e Vadim Ghirda, representantes da Associated Press na Ucrânia.



Figura 1: Iryna Kalinina, 32 anos, é evacuada de uma maternidade em Mariupol
Nota. <https://www.pulitzer.org/winners/photography-staff-associated-press-0>.

Na primeira imagem, funcionários do serviço de emergência e policiais ucranianos evacuam a grávida ferida Iryna Kalinina, de 32 anos, de uma maternidade que foi destruída por um ataque aéreo russo em Mariupol, na Ucrânia, em 9 de março de 2022. Sabe-se que, após o registro, de autoria de Evgeniy Maloletka, o grupo chegou ao hospital, o bebê nasceu morto e, meia hora depois, Iryna também foi a óbito.

Na cena, vemos cinco homens de preto, alguns com equipamentos de proteção (colete à prova de balas e capacete), carregando uma mulher grávida e aparentemente sem vida, numa maca improvisada. A mulher, de pele e vestimentas pálidas, contrasta com a cena em que é disposta, trazendo o foco para si. O olhar do espectador se fixa em Iryna e só depois deslumbra o entorno: carros destruídos e edifícios em ruínas, numa representação gráfica da destruição causada pela guerra. A fumaça que se eleva dos destroços sugere um recente ataque ou explosão. É um cenário de guerra em tons frios, sombrios, de dor. Ao congelar o momento, a fotografia nos faz refletir brevemente sobre um futuro que nunca vai existir: o de uma mãe com seu filho no colo, ambos vivendo uma realidade muito diferente da enfatizada e eternizada na imagem vencedora do Pulitzer.

Imagens como a de Maloletka têm o poder de perdurar na história a partir de caminhos distintos daqueles escolhidos pelos fotógrafos inicialmente. Além disso, por ser um texto visual, atinge os mais diferentes indivíduos de formas também muito distintas: um russo pró-guerra com certeza receberá a fotografia de maneira diferente de um ucraniano de Mariupol que esteve nos atentados. A fotografia cumpre um importante papel na construção da história. E, por conta desse fenômeno, ao longo dos anos diversos historiadores passaram a contestar a autenticidade de imagens como a fotografia *O soldado caído*¹, de Robert Capa, por exemplo. No caso em questão, muitos críticos passaram a descrever a forma como o miliciano cai. Isso cria um precedente para a contestação futura de imagens premiadas hoje. Esse fato não tira a força simbólica dos desastres da guerra, mas coloca em pauta um pensamento crítico sobre a divulgação de certas imagens de dor e sobre os processos por trás dessa divulgação.

¹ A célebre imagem captura o momento em que um miliciano é alvejado durante a Batalha de Cerro Muriano na Guerra Civil Espanhola.



Figura 2: Um cachorro fica ao lado do corpo de uma idosa morta dentro de uma casa em Bucha, nos arredores de Kiev, na Ucrânia, na terça-feira de 5 de abril de 2022

Nota. <https://www.pulitzer.org/winners/photography-staff-associated-press-0>

Na fotografia da Figura 2, de autoria do brasileiro Felipe Dana, é possível ver o corpo de uma mulher idosa no chão do que aparenta ser a cozinha de sua casa, ao lado da porta. O ambiente desorganizado sugere o uso constante do local. Ao seu lado, um cão completa a cena e nos aproxima da ideia de desamparo, de confusão. Afinal, por que uma mulher seria morta dentro da própria casa?

Nessa exploração do visível, o fotógrafo estabelece uma equivalência visual que nivela a humanidade da mulher à condição animal do cão. Essa disposição, intencional ou não, sugere de forma simbólica uma animalização do corpo da mulher, na qual ela é retratada não como um sujeito humano com direitos e dignidade, mas como um objeto, uma vítima, de forma semelhante ao animal ao seu lado. No entanto, é importante notar que essa interpretação não é uma acusação ao fotógrafo ou à fotografia em si. Em vez disso, é uma reflexão sobre as estruturas sociais e culturais que permitem e perpetuam essa violência e desumanização. A fotografia, nesse sentido, serve como um espelho que reflete a brutalidade de nossa sociedade, convidando-nos a questionar e desafiar essas estruturas que se mantêm, por uma via, mediante premiações como o Pulitzer.

Por outro ângulo, inferimos que nessa imagem, em comparação a anterior, é perceptível um cuidado maior com a identidade do fotografado. O rosto da mulher, agora oculto, sugere uma abordagem mais respeitosa e sensível à sua individualidade e dignidade, mesmo após a morte. Isso pode ser interpretado como uma tentativa do fotógrafo de preservar a privacidade e a humanidade da mulher, mesmo em meio à representação de sua morte violenta.

Com essa ambiguidade, reforçamos que a análise da fotografia é um exercício complexo e muitas vezes desafiador. A fotografia, em sua essência, é uma forma de linguagem visual ambígua, multifacetada e, às vezes, contraditória, o que gera no espectador uma mistura de sentimentos diferentes a cada vez que seu olhar crítico recai sobre uma imagem.

Susan Sontag afirma que a profusão e circulação de fotografias que retratam certos sujeitos capturados, feridos, mutilados, baleados ou mortos compõem uma

praxe jornalística, que é herdeira do costume secular de exibir seres humanos exóticos – ou seja, colonizados: africanos e habitantes de remotos países da Ásia foram mostrados como animais de zoológico, em exposições etnológicas montadas em Londres, Paris e outras capitais europeias, desde o século XVI até o início do XX. (Sontag, 2003, p. 62)

O que está em jogo na figuração de guerra é a promoção de um tipo de estruturação do pensável, envolvendo a construção de um regime de percepção, leitura e escuta por meio do qual elementos diversos se justapõem e entram em atrito, de modo a permitir um posicionamento violento do espectador, uma vez que interfere no

modo como apreendemos, percebemos e respondemos às demandas do outro e aos eventos do mundo.

O padecimento, elemento-chave da reflexividade da experiência, se torna o elemento de uma violência das imagens que, segundo Marie-José Mondzain (2009), não se restringe ao que é mostrado, mas envolve também o dispositivo de produção da imagem. Para a autora, a imagem pode tornar acessível uma dimensão da forma de vida de sujeitos em situação de vulnerabilidade que geralmente não são dadas a ver na superfície das fotografias que circulam entre nós cotidianamente.

Contudo, uma imagem, sobretudo em contexto de guerra, também pode confiscar o protagonismo dos sujeitos fotografados, deslocando-os de suas experiências para formatar o olhar e a posição dos espectadores que, muitas vezes, são colocados na posição de quem deve apenas se compadecer ou se indignar com o padecimento alheio.

Segundo Mondzain (2009), as imagens são operações que se servem de signos para tornar possível e concreto um mundo, uma sensação, um evento, dando corpo a visibilidades e sentidos, trazendo à vida aspectos antes não observados. Para ela, é importante compreender que uma imagem mantém relações com a violência, pois ela tem o poder de definir e redefinir o lugar que atribuímos ao outro, principalmente quando esse outro se encontra em um contexto de extrema exposição e vulnerabilidade.

Assim, a imagem pode nos ajudar a entender violência do visível, não em termos de seu conteúdo, mas em termos do dispositivo de visibilidade no qual ela se insere e do qual é produto. Ou seja, a violência do visível não se refere tanto às atrocidades mostradas na imagem, mas ao modo como conseguimos tematizar e questionar as forças e o complexo de disputas que realizam procedimentos de composição e relação entre sujeitos, instituições, veículos e narrativas.

Com relação ao aspecto ético, sabemos que “existem formas de visibilidade que mantêm os sujeitos nas trevas das identificações mortíferas, enquanto outras imagens, que podem estar cheias de conteúdos igualmente violentos, permitem construir sentido e valorização das existências” (Mondzain, 2009, p. 41). Aqueles que produzem imagens seguem certamente os roteiros consensuados pelos veículos de mídia aos quais se vinculam, mas seguem também preceitos éticos que formatam o olhar e tendem a estimular o espectador a ocupar um certo lugar previamente construído. Assim, para Mondzain, muitas vezes o espectador fica sem agência, caindo em uma armadilha simbólica que caracteriza a violência do visível, ou seja, o dispositivo que cola o espectador na imagem, retirando o distanciamento crítico necessário para construir a empatia diante da dor do outro.

Eis a razão por que é melhor distinguir, no coração do visual, as imagens das visibilidades, em função das estratégias que atribuem, ou não, um lugar ao espectador onde ele se possa mover. Fora do movimento, a imagem oferece-se ao consumo no modo da comunhão (Mondzain, 2009, p. 40).

Sontag (2003) nos leva a refletir também acerca do regime de visibilidade que ativa as paixões do espectador, reservando a ele apenas o papel de indignação e comoção diante do sofrimento alheio. O espectador é colocado diante da imagem sozinho com seu sobressalto, sua percepção atônita e seu olhar *voyeurista*, que não sabe qual ação tomar. Uma crítica da imagem, segundo Sontag, precisa de um compartilhamento do olhar, senão o espectador se torna apenas um avaliador moral de conteúdos, vidas e corpos: esse gesto que monta o olhar de tribunal coloca fim à liberdade reflexiva do olhar.

A força ética das imagens estaria ligada, segundo Sontag e Mondzain, à forma como as imagens podem fazer aparecer certos acontecimentos, elementos e realidades, ao mesmo tempo que interferem nos dispositivos de visibilidade que tendem a reduzir o valor das vidas. Nesse sentido, as imagens, como as analisadas neste trabalho, têm o poder de gerar violência ou de interrompê-la. No fotojornalismo de guerra, é mais complicado encontrar a capacidade das imagens de interromper

os fluxos midiáticos, de gerar conflito, de trazer outras visibilidades para o debate social, provocando polêmicas. Sua função principal é documental e, por isso, sua operação crítica é reduzida e tem pouca margem para rearticular relações de poder, alterando imaginários e desestabilizando formas consensuais de pensar a experiência, contribuindo para a manutenção das relações expropriatórias do corpo e da dor.

Mondzain (2009) e Sontag (2003) afirmam que a força da imagem é proporcional à potência das vozes que a habitam. No fotojornalismo geralmente predomina uma tensão entre a voz do fotógrafo e as possibilidades de apresentação da voz do fotografado. Como há tensões de poder envolvidas na elaboração do enquadramento, imagens de guerra, por exemplo, tendem a exacerbar a violência das situações de vulnerabilidade e sofrimento, mostrando como a gestão do visível retransmite discursos que formam olhares a partir da espetacularização. Quem produz a imagem é responsável pela construção do olhar do espectador e, justamente por isso, cada imagem espetacularizada coloca em jogo a liberdade do espectador em função do lugar que lhe é atribuído diante da imagem.

A imagem fotográfica, na medida em que constitui um vestígio (e não uma construção montada com vestígios fotográficos dispersos), não pode ser simplesmente um dispositivo de algo que não aconteceu. É sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir (Sontag, 2003, p. 76).

É nesse contexto que a crítica ao prêmio Pulitzer se insere. Essa tendência do Pulitzer de premiar imagens “espetacularizadas” pode ser vista como uma forma de compactuar com os dispositivos de visibilidade que Sontag e Mondzain criticam. Nem sempre o espectador pode tomar posição de maneira a considerar responsabilmente a dor de quem é exposto na imagem, pois esta direciona imperiosamente o olhar a partir de enquadramentos já naturalizados e que não respeitam a alteridade. Quanto mais esse lugar for construído no respeito pelas distâncias, mais os espectadores estarão aptos a responder, por seu turno, com uma liberdade crítica no funcionamento emocional do visível. É sem dúvida nesses termos que é necessário abordar a educação dos olhares (Mondzain, 2009, p. 44).

A questão consiste em refletir acerca das operações estéticas, éticas e políticas que tornam possível uma dada imagem. Sob esse aspecto, o problema não reside na validade moral ou política da mensagem transmitida pela fotografia documental, mas no próprio dispositivo que a configura. Sontag e Mondzain nos mostram que a violência das imagens de guerra está na pouca distância que ela proporciona para receber o olhar do espectador. Este é orientado pelo enquadramento a ver somente alguns aspectos, de um certo jeito, impedindo qualquer outra relação com a vítima que não seja aquela mediada pela compaixão, pelo horror ou pelo repúdio. O corpo morto no conflito de guerra é transformado em corpo abjeto, recusado, afastado de qualquer espaço de encontro ou escuta e rejeita experiências anteriores à da dor.

A boa distância ou o lugar do espectador é uma questão política. A violência reside na violação sistemática da distância. Aquilo que se cola aos olhos não é visto, aquilo que se cola às orelhas não é ouvido; é apenas na distância que se mede a oportunidade oferecida aos olhos e às orelhas de ver e ouvir qualquer coisa (Mondzain, 2009, p. 47).

O fato de as imagens estarem em contínuo processo de construção faz com que sua capacidade de agência atue sobre o mundo, sobre a percepção dos sujeitos e sobre a maneira como percebemos e compreendemos uma determinada realidade situada e contextualizada, assim como dito anteriormente neste texto. Para Sontag (2003), o fundamental da operação de visibilidade das imagens é que ela não é o reflexo necessário de uma realidade, mas colabora na conformação de uma realidade específica. O importante é buscar compreender o que faz as imagens funcionarem, como dão vida a uma visualidade distinta e a forma como elas afetam nossa experiência e nosso olhar.

O cachorro que vela sua dona, os objetos dispostos em cima da mesa, o ambiente doméstico, por mais que nos convidem a pensar sobre essa existência e suas

condições de sobrevivência ou exposição à precariedade, há algo no processo de produção da imagem que gera empecilhos para o encontro do espectador com o retratado. Suas vozes são silenciadas porque são “orientadas” por um *script* invisível, são coordenadas pela lógica do espetáculo e de um regime de visibilidade que privilegia a crença da incapacidade de agir diante da morte inevitável do outro. O terror paralisante diante da violência corresponde à violência do visível que reduz os espaços de expressão e encontro das vozes e olhares dos sofredores com as vozes e olhares dos espectadores. O horror que paralisa e, ao mesmo tempo, delicia o olhar (Sontag, 2003) pode fazer com que a dramaticidade da linguagem do fotojornalismo amplie seu poder de impor imaginários e controlar o olhar, os afetos, as avaliações e as decisões dos espectadores.



Figura 3: *Corpos sem vida de homens, alguns com as mãos amarradas nas costas, jazem no chão em Bucha, Ucrânia, domingo, 3 de abril de 2022*

Nota. <https://www.pulitzer.org/winners/photography-staff-associated-press-0>

Na imagem, de Vadim Ghirda, vemos, indiscriminadamente, corpos de homens mortos ao chão. Os homens são apresentados como vítimas sem nome, sem identidade, reduzidos à sua morte violenta, e há um nítido efeito de apagamento de suas individualidades. A força dessa imagem revela o que Benjamin Picado (2014) chama de força testemunhal da imagem fotojornalística. Para ele, o registro da imagem posiciona o espectador no lugar de uma testemunha visual da brutalidade da guerra, mobilizando suas emoções e seu julgamento moral. Assim, o fotojornalismo de guerra não produz apenas enunciados, mas também cria situações e cenas nas quais o espectador é implicado para tomar posição diante do que vê. O que a imagem manifesta é, assim, um conjunto de operações por meio das quais um regime de legibilidade da guerra é apresentado ao espectador e o envolve como participante de uma situação de sofrimento e luto. Há um engajamento emocional e sensorial (ver o corpo flagelado do outro, sentir com o olhar o desfazimento de um cadáver, colocando a morte como algo concreto a ser observado) do espectador, criando um tipo de apelo que é próprio das imagens de guerra. Picado concorda com Sontag quando ela diz que o apelo estético das fotografias de guerra apresenta um recorte de uma situação real que não recusa elementos de *mise en scène* da arte e da ficção:

Na fotografia de atrocidades, as pessoas querem o peso do testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça. Fotos de acontecimentos infernais parecem mais autênticas quando não dão a impressão de terem sido “corretamente” iluminadas e compostas porque o fotógrafo era um amador ou – o que é igualmente aproveitável – adotou um dos diversos estilos subitamente antiartísticos. Enquanto uma pintura ou uma descrição em prosa jamais podem ser outra coisa que não uma interpretação estritamente seletiva, pode-se tratar uma foto como uma transparência estritamente seletiva. Porém, apesar da presunção de veracidade que confere autoridade, interesse e sedução a todas as fotos, a obra que os fotógrafos produzem não constitui

uma exceção genérica ao comércio usualmente nebuloso entre arte e verdade. Mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência. (Sontag, 2004, p. 65)

Picado destaca que a forma performativa da imagem fotojornalística envolve o registro de um evento que marca o encontro entre fotógrafo, fotografado e espectador, mas que também é um acontecimento em si: há um encontro que ressalta a vivacidade das imagens, que acentua a experiência testemunhal e mostra como inscrever o olhar que, por sua vez, é forjado pela força do instante capturado. Sontag também avalia esse encontro como característica central da fotografia e acentua que ela produz um lugar para o espectador, que deverá completar o acontecimento a partir de sua apropriação e do olhar que o convida a se posicionar entre uma e várias imagens ao mesmo tempo.

Uma fotografia não é apenas o resultado de um encontro entre um evento e um fotógrafo; tirar fotos é um evento em si, e com direitos cada vez mais peremptórios – interferir, invadir ou ignorar o que está acontecendo. Nosso próprio senso de situação é agora articulado pelas intervenções da câmera. A onipresença das câmeras sugere persuasivamente que o tempo consiste de eventos interessantes, eventos que valem a pena fotografar. Isso, por sua vez, torna fácil sentir que qualquer evento, uma vez em andamento, e qualquer que seja sua moral-personagem, deve ser permitido completar-se (Sontag, 2004, p. 87).

A imagem fotojornalística de guerra é documental e, portanto, captura situações reais e concretas. Contudo, o olhar do fotógrafo cria um enquadramento que interpreta a situação segundo uma série de variáveis que vão desde a subjetividade de sua experiência, prévia e local, os critérios de noticiabilidade jornalística e as variantes ideológicas do veículo que irá publicar as imagens, até os patrocinadores das (caras) missões fotográficas. Segundo Picado (2014), a apresentação do instante capturado e do instante interpretado deve conseguir trazer os espectadores para o tempo presente do acontecimento (e não apenas remetê-lo ao passado registrado). É como se o aspecto da imagem tivesse a força de levar o espectador, como testemunha, ao momento em que a ação se desenrola diante do olhar do fotógrafo que a captura.

Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos. Aquelas ocasiões em que tirar fotos é relativamente imparcial, indiscriminado e desinteressado não reduzem o didatismo da atividade em seu todo. Essa mesma passividade – e ubiquidade – do registro fotográfico constitui a “mensagem” da fotografia, sua agressão (Sontag, 2004, p. 89).

Compreender a força do registro fotojornalístico, argumenta Picado (2014), requer que saibamos questionar criticamente os roteiros previamente estabelecidos pelos veículos e pelas instituições premiadoras, para deixar mais evidente que o objeto do fotojornalismo é uma ação que se apresenta ao nosso olhar e que, ao mesmo tempo, constrói esse olhar. Seria importante repensar os estereótipos do sofrimento e da morte, tanto no plano estético quanto no plano moral de avaliação das existências, para que um outro discurso visual possa auxiliar a produzir legibilidades que escapem à violência da imagem como participante de operações de morte e de aniquilamento de vidas consideradas “descartáveis”.

A imagem que mostra os corpos de homens assassinados em Bucha enfatiza um enquadramento frontal, que localiza o espectador diante desses corpos. Trata-se menos de tentar construir uma cena que revela elementos de historicidade (relativos ao contexto preciso de sua origem) e mais de valorizar certos “vetores de imersão” (Picado, 2014, p. 179) que orientam e fabricam o olhar de modo a produzir uma experiência visual testemunhal. Valorizar a posição do espectador diante dos fatos faz com que a cena de exposição dos cadáveres nos revele algo além da ação ocorrida: ela “nos restitui às condições mais privilegiadas de sua visualização, tanto no espaço quanto no tempo, tanto em perspectiva quanto

no instante” (Picado, 2014, p. 181). Assim, a exibição frontal de catástrofes, do sofrimento e da morte na guerra cria uma narrativa que localiza o espectador diante dos fatos, como testemunha ocular dos eventos dentro de uma organização específica e calculada do contexto espacial. Há uma maneira de dispor as vítimas em cena que reforça a dramaticidade do quadro, posicionando o espectador em um lugar de indignação e comoção.

O corpo sem vida se coloca como o elemento frágil, precário, entregue ao acontecimento trágico que lhe tira a vida e, simultaneamente, mobiliza o espectador em sua semelhante atitude compassiva, pois o corpo, na catástrofe da guerra, é arrebatado pela dor da perda de seu comum. Trata-se de um dos modos de figurar o corpo no suplício que o afeta, pois está atrelado a diferentes formas de despertar a atenção do espectador. Segundo Picado (2014), quando as narrativas visuais do fotojornalismo trazem, ao primeiro plano, o sofrimento humano por meio da proximidade dos corpos inscrita pelo enquadramento ou o recorte dado pela disposição do espectador na angulação da cena, duas ordens entram em jogo: aquela que mostra um fato ocorrido (que representa o evento real), e outra que manifesta a relação atual do ver entre imagem e espectador. Essa dinâmica rompe o caráter da ação no qual o espectador apenas “acompanha” uma leitura das situações da vida real trazidas pelo fotojornalismo, para com ele testemunhar o sofrimento do outro. Essa expansão deriva do encontro entre o fazer próprio ao âmbito jornalístico e seus interlocutores.

Retomando a perspectiva de Marie-José Mondzain (2009), é raro que imagens posicionem o espectador em um lugar no qual ele não pode decidir imediatamente o que “sente” diante de imagens de corpos sem vida em contextos de guerras e catástrofes. Segundo ela, é sempre desejável refletir acerca das condições de produção das imagens, conectando-as com um regime político de gestos que constantemente reorganizam nosso olhar – a fórmula da repetição dos gestos em Warburg (2010)².

² Serva (2020) mostra como o movimento do corpo é capturado e representado na fotografia de guerra. Em sua obra *A fórmula da emoção na fotografia de guerra*, utiliza de conceitos como *Pathosformel*, de Aby Warburg, para evidenciar como os fotógrafos de guerra usam a linguagem corporal e o movimento para transmitir emoções e contar histórias. Isso envolve a análise de poses específicas, gestos ou expressões faciais e como elas contribuem para a fórmula da emoção. Warburg operava aproximando imagens de épocas distintas, elaborando um mapa movente de imagens: uma montagem que conferia ao espectador um trabalho protagonista. Aproximar, combinar e entrelaçar imagens heterogêneas permite que o olhar compare as imagens, que faça o percurso entre elas, percebendo o que acontece no intervalo, privilegiando o estranhamento, a aproximação e mesmo a inadequação de algumas relações. É um processo ético de tomada de posição em relação ao jogo de tensão que se estabelece entre as imagens, e entre as imagens e o espectador-montador.

A cenografia de uma imagem de guerra é dramática no sentido teatral, pois pode tanto reafirmar regimes de legibilidade que geram apenas compaixão quanto pode demandar ao espectador que acolha aquele que sofre. A nosso ver, há nas imagens de guerra aqui mostradas uma narrativa que interpela nossa capacidade de acolhimento diante da inospitalidade e da crueldade do padecimento dos corpos. O que é demandado do espectador é um deslocamento do lugar de testemunha sem agência para um lugar de desconstrução do olhar imposto por regimes de visibilidade espetaculares. Somos confrontados e colocados diante de tensões e contradições geradas pela morte brutalmente imposta a civis em um regime de inospitalidade que avança implacavelmente junto com governos de direita que constroem máquinas de morte capazes de reproduzir a desumanização e a desvalorização das vidas em todas as instâncias.

Somos, então, convidados a entender as tensões entre os regimes de visibilidade que caracterizam a relação instável entre hospitalidade e inospitalidade. A fabricação e a circulação das imagens de guerra demandam outra construção de nosso olhar, uma não expropriatória, que convoque o espaço ético do encontro com a alteridade como acolhimento à diferença.

Considerações Finais

Quando as imagens não se limitam a reproduzir algo, mas instauram dúvidas, trazem questionamentos e alteram o regime interpretativo até então vigente – elas desafiam regimes de visibilidade de forma positiva. Esse apelo é mais difícil de ser construído em imagens de guerra, pois elas são violentas não apenas por mostrarem corpos sem vida ou cidades devastadas, mas são violentas porque frequentemente nos impedem de pensar sobre as formas de vida que existiam antes e que agora precisam ser refeitas e reconhecidas em sua humanidade.

Entendemos que fotografias como as analisadas neste documento, em conformidade com a premiação, compactuam, em muitos aspectos, com esse olhar já segmentado sobre o corpo e a dor do outro. Nessa via, em que a realidade

é retratada a partir de recortes que, de forma alguma, são ingênuos e completos em sua representação, é crucial que fotojornalistas, fotógrafos, agências e canais de informação comprometidos com a mudança social estejam vigilantes quanto à reprodução das violências simbólicas, que marcam grande parte das imagens de guerra premiadas por agências.

Acreditamos que há um trabalho ético a ser feito quando questionamos os enquadramentos que nos posicionam diante das imagens que nos interpelam a partir da dor do outro e de sua morte. Nas imagens, aqueles que padecem, seus corpos, seus pertences e a materialidade de suas existências nos interpelam mediante sua sobrevivência, sua presença que oferece testemunho de uma catástrofe que precisa ser imaginada pelo espectador. Sob esse aspecto, a criação de uma fotografia vai além do momento em que o fotógrafo captura a imagem, pois envolve também as formas de circulação, apreensão e adesão (ou não) às expectativas dos espectadores. Uma fotografia cria, então, temporalidades e espacialidades liminares, nas quais pode haver aproximação, acolhimento e mesmo a possibilidade de reconfiguração do olhar e dos enquadramentos que geralmente conferem sentido às vidas no instante mesmo em que estão mais expostas à morte.

Referências

- Azoulay, A. (2008). *The civil contract of photography*. Zone Books.
- Azoulay, A. (2019a). *Potential history: Unlearning imperialism*. Verso.
- Azoulay, A. (2019b, 29 de outubro). Desaprendendo momentos decisivos. *Revista ZUM*. <https://bit.ly/3NA2gfS>
- Mondzain, M.-J. (2009). *A imagem pode matar?* Vega.
- Picado, B. (2014). *O olho suspenso do Novecento: Plasticidade e discursividade no fotojornalismo moderno*. Pensamento Brasileiro.
- Serva, L. (2020). *A fórmula da emoção na fotografia de guerra*. Sesc.
- Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. Companhia das Letras.
- Sontag, S. (2004). *Sobre a fotografia*. Companhia das Letras.
- Warburg, A. (2010). *Atlas mnemosyne*. Akal.

Interação no telejornalismo brasileiro: sentidos e reflexos do enfrentamento tecnológico

Mônica de Fátima Rodrigues Nunes Vieira

Doutora em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo. Professora e pesquisadora da Universidade de São Paulo vinculada ao curso de Jornalismo da Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP) <https://orcid.org/0000-0002-1733-9495>
E-mail: mnrnunes@usp.br

Patrícia Aparecida Amaral

Doutora em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), doutorando em Mídia e Tecnologia pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) e gerente de jornalismo na TV Integração, afiliada da Rede Globo em Minas Gerais <https://orcid.org/0000-0002-8217-3954>
E-mail: patyjorna@uol.com.br

Osvando José de Moraes

Professor e pesquisador vinculado aos Programas de Pós-graduação em Mídia e Tecnologia no Mestrado Profissional e Doutorado Acadêmico da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Campus de Bauru <https://orcid.org/0000-0002-9882-0159>
E-mail: osvando.j.morais@unesp.br

Resumo: Esta pesquisa visou entender, por meio do aplicativo WhatsApp, as características da interação entre audiência e telejornal da TV Integração, afiliada à Rede Globo e, ainda, como a produção do programa a utilizou. Para isso, realizou-se pesquisa bibliográfica e análise de conteúdo de 4.978 mensagens recebidas entre dezembro de 2021 e junho de 2022. Os resultados da investigação apontam que a comunicação feita pelo aplicativo entre o público e os jornalistas é uma interação mediada, e que a seleção e a veiculação da participação se apresentam como um novo formato da categoria informativa do telejornalismo, que rompe, de maneira discreta, o aspecto monológico da TV.

Palavras-chave: telejornalismo, interação, WhatsApp, internet.

Interacción en el teleperiodismo brasileño: significados y reflexiones de la confrontación tecnológica

Resumen: Esta investigación tuvo como objetivo comprender las características de la interacción entre la audiencia y el noticiero a través del WhatsApp de la TV Integração (Rede Globo), y, también, cómo la producción del programa la utilizó. Para ello, realizamos una investigación bibliográfica y un análisis de contenido de 4.978 mensajes recibidos entre diciembre de 2021 y junio de 2022. Los resultados de la investigación indican, entre otras cosas, que la comunicación a través de la App entre el público y los periodistas es una interacción mediada y que la selección y difusión de la participación se presenta como un nuevo formato en la categoría informativa del teleperiodismo, que rompe discretamente con el aspecto monologante de la TV.

Palabras-clave: teleperiodismo, interacción, tecnología, WhatsApp, internet.

Interaction in brazilian telejournalism: meanings and reflexes of technological confrontation

Abstract: This research aimed to realize how audience interaction takes place, using the WhatsApp application, on TV Integração (Rede Globo). It was also sought to corroborate how the program production selected and used this participation. For this, a bibliographic research and content analysis were carried out on 4978 messages received between December 2021 and June 2022. The results of the investigation point out, among others, that the communication carried out via the App, between the broadcaster’s audience and the production team, is a mediated interaction and that the selection and placement of participation are presented as a new format of the informative category of telejournalism, which discreetly breaks the monologic aspect of TV.

Keywords: telejournalism, interaction, technology, WhatsApp, Internet.

Em mais de setenta anos de funcionamento da TV no Brasil, esse meio de comunicação já passou por muitas transformações associadas ao avanço tecnológico: do ao vivo ao uso do videoteipe, das fitas U-matic, da Betacam e da DVCam ao cartão de memória, do analógico ao digital. O que não muda é o desejo do público da TV Integração de se sentir mais inserido, mesmo com as dificuldades de aceder e de entender a caixa preta das produções audiovisuais da TV. Flusser (2009) descreve que nas imagens técnicas há um fator que se interpõe entre elas e seu significado:

O complexo “aparelho operador” é demasiadamente complicado para que possa ser penetrado: é *caixa preta* e o que se vê é apenas *input* e *output*. Quem vê o *input* e ou *output* vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior da *caixa preta*. (Flusser, 2009, p. 15, grifo do autor)

Ademais, no caso da televisão brasileira foram poucas as possibilidades de aproximação e participação do público para efetivamente colaborar e opinar sobre as suas emissões. Mesmo com o desenvolvimento tecnológico, com telespectadores inseridos em sistemas computacionais e centrados no receptor, com a abertura de caminhos para outro tipo de mídia e a aceleração do processo de convergência midiática¹, ignorou-se o princípio da interatividade.

¹ Segundo Jenkins (2008, p. 30), trata-se de um processo tecnológico que une múltiplas funções dentro dos mesmos aparelhos, “onde as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis. . . . No mundo da convergência das mídias, toda história importante é contada, toda marca é vendida e todo consumidor é cortado por múltiplas plataformas de mídia”.

Nos primórdios desse veículo de comunicação, o contato entre o público e as emissoras costumava ser feito por meio de cartas, um hábito que da imprensa escrita desde meados do século XIX. Na TV, por muitos anos, as correspondências foram consideradas como termômetro para avaliar a programação, o desempenho dos seus contratados e os temas abordados em suas atrações.

Com a evolução tecnológica, o telefone ganhou espaço. Esse tipo de comunicação trazia mais agilidade e facilitava a participação do público. Um dos programas precursores a utilizar a participação da audiência por meio de chamadas telefônicas foi o *Você Decide*, da Rede Globo, exibido de 1992 a 2000. Tratava-se de um tipo de teledramaturgia onde a cada episódio eram encenados casos especiais, com dois desfechos para a história, em que se veiculava aquele que era escolhido pelo público.

Já no início do século XXI, o SBT lançou a *Casa dos Artistas*, em que o telespectador era convidado a votar em quem seria o participante eliminado da semana, mesmo modelo adotado pelo *Big Brother Brasil (BBB)*, da Rede Globo, e que anos mais tarde, com o avanço das tecnologias, passou a usar, também, os SMS (*Short Message Service*) para votação. Diferentemente das ligações que eram gratuitas, as mensagens tinham um custo, na época, de R\$ 0,60 por envio. Em seguida, o celular e a internet começaram a ser utilizados para a participação da audiência e, em 2014, com o lançamento do *Gshow*, o BBB passou a contar com a votação por meio do site e, a partir de 2019, o público só poderia dar a sua decisão pela web.

É importante salientar que, no final da década de 2010, a quantidade de lares brasileiros que contavam com internet era de aproximadamente 20% e, quase dez anos depois, ultrapassou 80% (Pnad, 2019). Tanto a informatização quanto o acesso à rede mudaram a forma como as pessoas passaram a se relacionar, a trabalhar e a viver em sociedade.

De maneira geral, os meios de comunicação estão cada vez mais presentes, por isso, “a mídia é, ao mesmo tempo, parte do tecido da sociedade e da cultura e uma instituição independente que se interpõe entre outras instituições culturais e sociais e coordena sua interação mútua” (Hjarvard, 2012, p. 55).

Segundo Cannito (2010), estamos vivendo uma era digital com uma obsessão pela interatividade na televisão, e isso é baseado em um padrão de qualidade que procura imitar a internet. A tecnologia, aos poucos, oferece mais possibilidades. Segundo McLuhan (2007), as extensões promovem muito mais que uma simples interatividade: proporcionam uma reação silenciosa, invisível e imperceptível.

A interação foi uma grande barreira para a realidade televisiva até a chegada da TV Digital. Porém, por ter se acostumado a ser um veículo de mão única,

o meio televisivo pouco se preparou para os novos desafios da comunicação que se impuseram no início deste século.

A TV por internet e o *streaming* mostraram ao consumidor que ele poderia fazer a sua própria grade de programação fugindo da lógica de fluxo (Willians, 2016). O telespectador passou a assistir aos programas quando melhor lhe conviesse, algo que nos canais abertos, até a década passada, era inimaginável.

Cientes de que o público se tornou mais exigente e que passou a receber maior oferta de material audiovisual, algumas emissoras de TV decidiram aderir às plataformas e disponibilizar a sua programação por meio desse sistema.

Os canais de televisão buscam, com o *streaming*, mais que uma experiência de programação personalizada, mas também a utilização de inserções comerciais mais assertivas como forma de elevar o valor da publicidade e aumentar o faturamento do setor.

Enquanto a TV 3.0 não é uma realidade nos lares brasileiros, algumas ferramentas são desenvolvidas para facilitar a interatividade e a interação. Uma delas é a abertura para o público participar mais ativamente de programas, inclusive os jornalísticos, onde há a possibilidade de enviar comentários sobre algo que acabou de ser veiculado e com a chance de ter sua mensagem exibida.

A TV Integração, em atividade em Uberlândia, no interior de Minas Gerais, desde o início das transmissões oficiais, em junho de 1964, contou com telejornais em sua programação. Essa emissora tem utilizado o avanço tecnológico para a comunicação com o público, sobretudo em seus programas de informação.

Para entender como se dá, na atualidade, a participação da audiência nos telejornais da TV Integração na área de cobertura de Uberlândia, por meio de interações mediadas pelo WhatsApp da redação, e como a produção dos programas seleciona e utiliza essa participação, realizou-se pesquisa bibliográfica e análise de conteúdo de 4.978 mensagens recebidas no aplicativo durante os meses de dezembro de 2021 a junho de 2022.

A Interação nas Trilhas do Digital

De acordo com Pierre Lévy (1999), um parâmetro fundamental para avaliar o grau de interatividade de um produto está na possibilidade de reapropriação e de recombinação material da mensagem por seu receptor. O autor classifica as possibilidades de interatividade em cinco categorias: personalização (a possibilidade de consumir o conteúdo de formas diferentes); reciprocidade (ferramentas que permitem a comunicação de um para um ou de todos para todos); virtualidade (a entrada e saída de mensagens em tempo real); implicação (a participação direta de espectadores, que têm o controle da versão de si mesmos a ser projetada) e telepresença (a participação de telespectadores a partir de espaços físicos diferentes e ou distantes de uma emissora).

De maneira geral, a interatividade é uma ação que provoca reação em cadeia, generalizada pelos usuários, pelos sistemas (computacionais) ativos e reativos. Aliado a isso, deve-se ter em conta que a interatividade afeta:

a informação e a comunicação nas modalidades estruturais mais importantes: o consumo, a programação, o armazenamento, os terminais e suportes, as redes . . . os textos, as imagens, os sons são produzidos e consumidos sob a forma de diálogo entre um sujeito e um programa. (Vilches, 2001, p. 237)

O conceito de interação comporta um diagrama de conceitos, em que um transmissor imaginário de informações, um *médium*, provoca ou estimula reações. Esse conceito está na origem da linguagem que é a imitação, um jogo com outro ou outros generalizados que povoa a mente, o imaginário, as relações entre as pessoas e os ambientes, imitando ainda os processos mentais. Com a internet, tudo mudou. Instalou-se uma nova realidade entre a vida cotidiana e poderes que travam uma

dialética com novas táticas de reação, de entendimento, que embaralharam as diferenças entre público e privado, entre sujeito e alteridade, reconfigurando novas subjetividades como resultados dos estranhamentos, da interação como vontade de dizer o que até então estava represado (Mead, 2010).

A comunicação fora de contextos de copresença, a partir de diferente sistema referencial de espaço e de tempo, simultâneo e/ou distinto, só foi possível a partir de meados do século XIV, com o desenvolvimento dos meios de comunicação, e o seu uso “está relacionado à criação de novas formas de ação e interação, novos tipos de relações sociais e novas formas de relacionamento com os outros e consigo mesmo” (Thompson, 2018, p. 19).

Ao desenvolver uma teoria interacional da mídia, Thompson (1998) inicialmente distinguiu três tipos básicos de interação: 1. Face a face, que estabelece uma comunicação dialógica, no mesmo espaço e tempo, de um para um; 2. Mediada, também dialógica, mas que envolve o uso de um meio técnico que permite o envio de comunicação com indivíduos estendida no espaço e no tempo, sendo orientada para um outro específico, isto é, entre dois pontos; e 3. Quase-interação mediada, de caráter monológico, no sentido de que o fluxo de comunicação é em grande parte unidirecional, voltada a um espectro indefinido de potenciais destinatários, de um para muitos.

À luz da revolução digital e de novas formas de comunicação em rede, o autor adicionou um quarto tipo: interação mediada on-line, que envolve a extensão das relações sociais através do espaço e do tempo, sendo orientada para uma multiplicidade de outros destinatários; é de muitos para muitos, e não de um para um (Thompson, 2018).

Em emissoras de televisão, em especial nas redações de telejornais, são muitos os tipos de ação e interação que tornam possível a comunicação. Atualmente, os jornalistas se comunicam por meio de interações face a face e interações mediadas por telefone ou aplicativo de mensagem on-line, participam de interações mediadas com telespectadores – por WhatsApp, e-mail e telefone –, e estabelecem uma interação quase-mediada na transmissão do telejornal, de um para muitos, de caráter monológico e unidirecional, onde se sabe pouco sobre os receptores.

TV Integração, Afiliada Rede Globo

A TV Integração foi fundada em 1964 por Edson Garcia Nunes, com o nome de TV Triângulo, sendo a primeira emissora televisiva do interior de Minas Gerais. Até 1970 a emissora teve dois perfis de programação: 1. Independente, local e ao vivo; e 2. Unidade de reprodução (após a aquisição de um videotape), quando passou a exibir um grande volume de programas comprados da TV Record, da TV Excelsior e da TV Tupi.

Em 1971, momento em que se estabelece uma indústria da cultural no país, com a inauguração da primeira rede nacional de televisão em 1969 (Bolaño, 2004), a TV Triângulo foi vendida para Rubens de Freitas, Renato de Freitas, Rubens Pereira Leite e Tubal de Siqueira Silva². Este último buscou a Rede Globo, emissora sediada na capital carioca, para uma parceria, uma vez que a emissora de Uberlândia passava por dificuldades para comprar programas de outros canais.

A partir de abril de 1972 a TV Triângulo passou a veicular, via Embratel, parte da programação da Rede Globo, segundo o jornal *Correio de Uberlândia*, em “transmissão direta e a cores do Jornal Nacional” (*Correio de Uberlândia*, 1972, p. 8). Duas décadas depois, em 1997, veio a mudança de marca e a concessão de Uberlândia alterou seu nome para TV Integração, em razão da ampliação da área de cobertura que passou a cidades que não pertenciam à região do Triângulo Mineiro.

Atualmente o sinal da TV Integração, sediada em Uberlândia, alcança 53 municípios, incluindo a cidade-sede, onde vivem 1.944.311 moradores. De acordo com pesquisa realizada pela Kantar Ibope Instar Analytics, em maio de 2022, os telejornais dessa emissora são o principal canal de informação do uberlandense, com 93 mil pessoas

² Renato de Freitas e Rubens de Freitas venderam suas partes na sociedade da TV Triângulo em 1973. Rubens Leite vendeu a parte dele para o empresário Luís Humberto Dorca, em 1978.

alcançadas no telejornal matinal, Integração Notícia, e 35% de *share*³, 142 mil no MG 1ª Edição e 42 de *share*, e 297 mil no MG 2ª Edição, com 50% de *share*.

Interação nos Telejornais da TV Integração

As possibilidades de participação do público nos telejornais da TV Integração foram se modificando ao longo do tempo e estão estreitamente relacionadas com o desenvolvimento das tecnologias.

De 1970 até 2009, os telespectadores que desejavam sugerir uma pauta, enviar comentários ou outro tipo de participação voltada aos telejornais da emissora precisavam enviar uma carta, fazer uma chamada telefônica, encaminhar um fax ou e-mail ou contatar pessoalmente as equipes de reportagens nas ruas.

A primeira década do século XXI marcou o início de uma nova forma de participação do público na TV Integração com o lançamento, em 2010, do aplicativo intitulado Vc no MGTV, que permitia o envio de fotos e vídeos para serem veiculados nos seus telejornais. Para isso, o usuário/telespectador precisava de um *smartphone* com conexão com internet (Figura 1).



Figura 1: Aplicativo Vc no MGTV

Nota. Material de divulgação do Aplicativo Você no MGTV da TV Integração para ser baixado em smartphones e tablets.

Segundo o diretor de jornalismo da TV Integração à época, Paulo Eduardo Vieira, a ideia desse aplicativo surgiu como uma alternativa para tentar resgatar parte do público que a emissora havia perdido. De acordo com Vieira, pesquisa encomendada ao Ibope, em 2010, apontava uma diminuição de audiência de aproximadamente 28%. Naquele ano, o MG 1ª Edição registrava 52,9% de *share* e 26,7 pontos de audiência. Em 2007, foram registrados 73,4% de *share* e 34 pontos de audiência. A pesquisa também revelou que a faixa de público em que mais se perdeu, nesse período, foi a das classes C, D e E.

Para Vieira⁴, o lançamento desse aplicativo visava “facilitar a vida desse telespectador que, para mandar um material para qualquer emissora na época, tinha que gravar as imagens ou fazer a foto, chegar em casa, baixar o material para o computador e, aí, anexar o material”.

É importante ressaltar que a TV Integração foi pioneira no oferecimento desse aplicativo nas emissoras e afiliadas da Rede Globo. Durante seu uso, a maior parte das mensagens enviadas pelos telespectadores e selecionadas pela equipe de jornalismo da TV Integração foi veiculada no telejornal da hora do almoço.

Entre 2010 e 2014 foram três versões do Vc no MGTV. A primeira foi desenvolvida pelo departamento de tecnologia da TV Integração, a segunda, por uma empresa sem especialização nesse tipo de tecnologia contratada pela departamento de tecnologia da informação da emissora, e a terceira versão foi realizada por uma empresa da Paraíba, a mesma que trabalhou no desenvolvimento do Ginga⁵.

O funcionamento do aplicativo Vc no MGTV era relativamente simples, e os conteúdos compartilhados por meio dele chegavam ao e-mail da redação. No entanto, para a sua veiculação, o processo de produção era semelhante ao de

³ *Share* significa o total de televisores ligados naquele determinado horário, enquanto ponto de audiência leva em conta a proporção de pessoas assistindo a um programa em relação ao número de participantes da pesquisa.

⁴ Entrevista concedida a Patrícia Amaral em Uberlândia, em 14 de março de 2022.

⁵ Trata-se de um *software* que era entregue na casa do público pela transmissão aberta em televisores digitais. O aplicativo permitia o acesso a informações secundárias durante a emissão dos telejornais da TV Integração.

uma reportagem. Após realizar o download do material, era preciso utilizar um programa interno chamado Bridge, localizado na página inicial dos computadores da redação e que estava diretamente ligado às ilhas de edição e, a partir daí, realizar o processo de finalização: um editor de imagens colocava uma arte, uma espécie de moldura, ao redor da foto ou do vídeo, para que ficasse com o padrão estético do telejornal. Na sequência, o transformava em um código, assim como as reportagens, e o encaminhava para o sistema para poder acessá-lo no *switcher*⁶ e colocá-lo no ar conforme o espelho⁷ do telejornal.

⁶ Uma equipe formada por um operador de áudio, operador de TV, operador de caracteres, playlist, diretor de TV, o coordenador do jornal, o coordenador de vivo e o que controla o teleprompter para a leitura do apresentador trabalham em conjunto para colocar o telejornal no ar.

⁷ Ou script é composto por laudas que apresentam a ordem de entrada das matérias, a divisão e passagens de blocos, chamadas e encerramentos.

⁸ Entrevista concedida a Patrícia Amaral em Uberlândia, em 14 de março de 2022.

O Vc no MGTV deixou de ser utilizado com a popularização do WhatsApp – um aplicativo multiplataforma que, por meio de conexão com a internet, permite o envio de mensagens instantâneas de texto, de fotos, de vídeos, de áudios e de documentos – o que facilitou a participação do público e permitiu o envio de colaborações. Inicialmente, o nome WhatsApp não podia ser pronunciado nos telejornais da emissora. De acordo com Paulo Vieira, diretor de jornalismo da TV Integração, entre 2002 e 2021

Você falava no ar assim: mande sua foto ou vídeo pelo nosso e-mail, pelo aplicativo ou pelo nosso telefone. Fica subentendido que era WhatsApp porque a Globo tinha o entendimento que ao falar WhatsApp você estava fazendo propaganda para um produto do Facebook, até aquele momento. Chegou uma época em que a Globo liberou a gente. Nós fomos a primeira. Eu tinha pedido isso tempos antes, explicando que era uma ferramenta muito útil, que todos os concorrentes estavam usando. Foi proibido. Um dia o Bodão [Marco Antônio Rodrigues, à época, responsável pelo jornalismo nas afiliadas da Rede Globo] me ligou e disse que tinham discutido lá e que resolveram liberar a gente⁸.

Em maio de 2021 a TV Integração adquiriu uma ferramenta de exibição, o WhatsTV, contratada por meio de pagamento mensal de uma licença, que agilizou o processo entre a recepção das mensagens do público e a sua veiculação. Com esse aplicativo, as mensagens enviadas pelos telespectadores são encaminhadas diretamente para o centro exibidor do telejornal, sem a necessidade de passar pela ilha de edição, acelerando o processo e permitindo que mensagens recebidas durante a transmissão do telejornal possam ser veiculadas na mesma edição.

Esse modelo de interação nos telejornais da TV Integração até 8 abril de 2022 esteve restrito apenas às edições do MG 1ª Edição e, a partir de 11 de abril do mesmo ano, foi estendido aos outros dois telejornais regionais, o Integração Notícia e MG 2ª Edição, veiculados das 8h às 8h30, e das 19h10 às 19h40, respectivamente. Isso foi possível porque esses dois noticiários deixaram de ser exibidos na área de cobertura das geradoras de Uberaba e de Araxá. Essa mudança ocorreu também visando maior aproximação com os telespectadores e, conseqüentemente, fidelizar a audiência dos programas jornalísticos da emissora.

A Participação dos Telespectadores nos Telejornais da TV Integração

O estudo da participação dos telespectadores de uma emissora possibilita traçar o perfil dos assuntos de maior interesse e reconhecer as técnicas utilizadas por ela para conquistar e aumentar a participação da audiência na produção de programas. É importante destacar que o envolvimento das pessoas com a mídia,

como os jornais e a TV, é uma forma de interação: quando se assiste à televisão ou se lê um jornal ou livro, não se está apenas recebendo ou consumindo um produto de mídia, mas penetra-se em um tipo distinto de interação social com outras pessoas que estão distantes no espaço e talvez também no tempo. (Thompson, 2018, p. 20)

Especificamente no caso dos telespectadores da TV Integração, a relação de alguns deles com a redação dos telejornais se dá, como relatado anteriormente, em interações mediadas pelas trocas de mensagens com os produtores por meio do WhatsApp, por e-mail ou por chamadas telefônicas, sendo a primeira delas, a mais utilizada.

Para entender a participação dos telespectadores do MG 1ª Edição, na área de cobertura de Uberlândia realizou-se pesquisa bibliográfica e pesquisa documental por análise de conteúdo (Bardin, 2011). A análise recai no cruzamento entre a base teórica e o levantamento das informações relativas às mensagens enviadas pelos telespectadores. Além disso, buscou-se entender como a emissora seleciona as mensagens veiculadas.

Para a análise da participação do público, foi realizado o recenseamento das mensagens enviadas para o WhatsApp da redação, e o levantamento ocorreu por meio de categorias temáticas, adotando-se um quadro de classificação de unidades. O levantamento das mensagens permitiu construir um banco de dados que reúne as seguintes informações: telejornal, assunto, mês, ano, tipo de mensagem e interações exibidas.

Como ainda não se faz necessário que os telespectadores realizem um cadastro para encaminhar as mensagens ao WhatsApp da redação de telejornalismo da TV Integração, nesta pesquisa não foi possível recensear informações sobre o público que participa, como o gênero e a idade, entre outros.

O levantamento das mensagens recebidas por WhatsApp incluiu 4.978 interações entre 1º de dezembro de 2021 e 30 de junho de 2022 que foram incluídas em um banco de dados. A escolha do período foi realizada com vistas a entender a dinâmica da participação dos telespectadores e verificar as diferenças e semelhanças na utilização das interações nos três telejornais analisados.

⁹ Esse tópico é relevante, uma vez que, dos 234 municípios da área de cobertura da TV Integração, menos de 20% recebem o sinal digital. A maioria que não tem essa cobertura são as cidades com menos de 50 mil habitantes.

O recenseamento das mensagens recebidas entre dezembro de 2021 e junho de 2022 permitiu o agrupamento em 22 assuntos principais: bom dia/boa tarde; mensagem estimulada pelos apresentadores (Natal, Ano-Novo, vacinação infantil para covid-19, Carnaval, Dia das Mães, Dia da Mulher, Dia dos Namorados e Campanha do Agasalho); denúncia; dúvida sobre a programação; problema de sinal⁹, sugestão de pauta; crítica; mensagens afetivas (pedido de “alô”, de feliz aniversário, declaração de amor para alguém da família); pedido de ajuda; reclamação de bairro; comentário sobre a reportagem que acabou de ir ao ar; dúvida sobre vacinação; outros (corrente de oração, *fake news*, vídeos motivacionais, pôr do sol, animal de estimação etc.), chuva, a morte de um ex-prefeito da cidade (Zaire Rezende).

¹⁰ Gerador de caracteres, usado para colocar o nome dos entrevistados, manchetes dos assuntos veiculados e reforçar números como os de telefone.

Durante o período de análise, a participação dos telespectadores deu-se de duas formas: espontânea e estimulada. No segundo caso, por meio de convite à participação feito aos telespectadores pelos apresentadores durante as emissões dos telejornais que falaram o número do WhatsApp da redação do jornalismo da emissora, com a sua inclusão por GC¹⁰ na tela (em diferentes momentos da edição). As solicitações feitas pelos apresentadores foram sobre os seguintes temas: Natal, Ano-Novo, vacinação contra a covid-19, Carnaval, Dia da Mulher, Dia das Mães, Dia dos Namorados e Campanha do Agasalho.

Dos 22 assuntos recenseados em sete meses de análise de mensagens encaminhadas por WhatsApp da redação da TV Integração, em ordem decrescente os temas foram: “bom-dia/boa-tarde”, contabilizando 25% das mensagens recebidas, seguido por “reclamação de bairro”, com 14%, “outros”, com 11%, “comentários sobre reportagens”, 9%, e “sugestões de pauta” e “mensagens afetivas” totalizaram 6% cada uma. Há assuntos que se repetiram ao longo de todo o período de análise e outros que foram pontuais, como chuvas e as campanhas de Natal, Ano-Novo, Agasalho, entre outros (Figura 2).

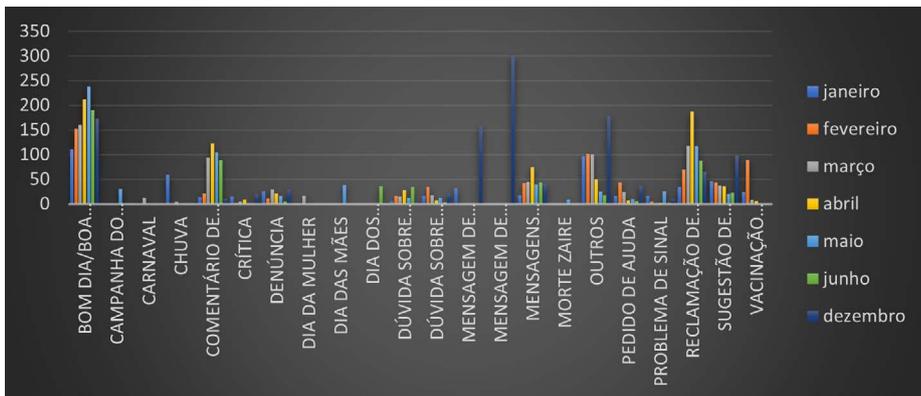


Figura 2: Quantidade de mensagens por assunto encaminhadas por WhatsApp à produção do telejornalismo da TV Integração, entre dezembro de 2021 e junho de 2022
 Nota. Elaborado pelos autores

O levantamento das interações por WhatsApp apontou que, embora haja um direcionamento por parte do emissor (telejornal), ou seja, por meio do convite dos apresentadores e de chamadas veiculadas durante a programação, a maior parte das interações enviadas pelos telespectadores foi espontânea, totalizando 3.778, representando um número três vezes maior do que as estimuladas, com 1.200 respostas (Figura 3).

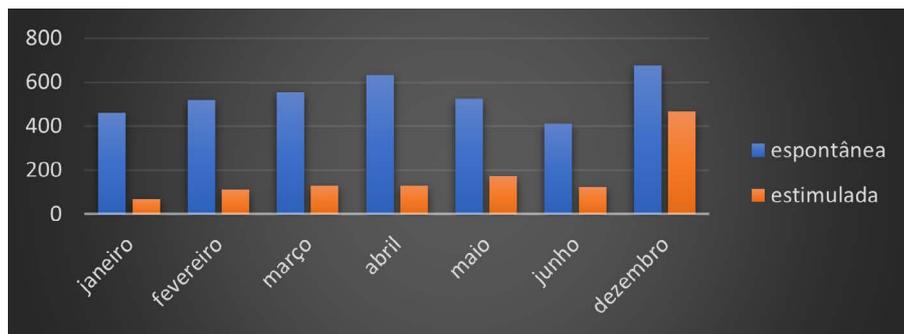


Figura 3: Quantidade de mensagens espontâneas e estimuladas encaminhadas por WhatsApp à produção do telejornalismo da TV Integração, entre dezembro de 2021 e junho de 2022
 Nota. Elaborado pelos autores

Esse tipo de participação do público, especialmente nos dias 16 e 17 de janeiro de 2022, indica a sua percepção como potenciais colaboradores do telejornal e uma tentativa de assegurar um espaço no noticiário para temas que julgam importantes. Nesse período, quando fortes chuvas provocaram uma enchente na cidade de Uberlândia, 59 telespectadores enviaram vídeos, por WhatsApp, que mostravam áreas danificadas. Durante as edições dos telejornais, esses conteúdos audiovisuais não foram exibidos no formato interação, mas a redação os utilizou na construção de reportagens sobre a cobertura das chuvas, o que dispensou a necessidade de imagens realizadas por cinegrafistas da emissora.

Outros exemplos da iniciativa espontânea do público que indicam o desejo de ver suas demandas veiculadas nas edições dos telejornais foi o grande número de mensagens sobre “reclamação de bairro” (678) e “sugestão de pauta” (302). Por meio do levantamento foi possível notar o aumento da participação de telespectadores, com envio de fotos e vídeos de seus bairros, sobretudo quando foram exibidas reportagens relacionadas ao tema.

¹¹ Parte da equipe foi contaminada pela covid-19, tendo que ficar afastada por duas semanas.

¹² Outro fator determinante para essa decisão foi o fato de o número de WhatsApp de Uberlândia não ser o mesmo da redação de jornalismo de Uberaba e isso poderia levar o público a se confundir.

Por outro lado, embora não seja possível saber a intencionalidade dos telespectadores que enviaram mensagens de “bom-dia/boa-tarde”, que representaram um quarto das interações no período de análise, elas podem indicar um desejo de aproximação com a equipe do telejornal. Também houve o envio de fotos em que as pessoas estão fazendo uma *selfie* com a TV (em geral com a imagem da apresentadora em tela) para mostrar que estavam assistindo ao telejornal.

É importante ressaltar que, ainda que as mensagens espontâneas sejam quantitativamente maiores, a análise também permitiu verificar que o público, quando convidado a participar do telejornal, foi ativo. Um exemplo significativo dessa participação ocorreu no mês de dezembro, quando a apresentadora do MG 1ª Edição sugeriu à audiência que encaminhassem conteúdos sobre o Natal – com a decoração típica da época e com mensagens para essa data do ano. Nas primeiras 24 horas após o pedido, no dia dois do referido mês, das 78 mensagens que chegaram no WhatsApp da redação do jornalismo, um terço delas era sobre o tema.

Durante o período analisado, dezembro foi o mês com maior número de interações recebidas, um total de 1.143 e, destas, 298 eram sobre o Natal. A quantidade expressiva de participação com mensagens natalinas é reflexo, entre outros fatores, do tempo de duração da campanha no telejornal, de 2 a 25 de dezembro de 2021, e permite entender a grande diferença de mensagens recebidas entre esse e os demais meses analisados: janeiro, 529 mensagens, fevereiro, 629, março, 685, abril, 761, maio, 696, e junho, 535.

A queda brusca do número de mensagens recebidas em janeiro de 2022 reflete a ausência de convites aos telespectadores durante as edições dos telejornais, em razão da redução do número de profissionais¹¹ envolvidos na produção do MG 1ª Edição, quando foi preciso unir e transmitir o mesmo telejornal para as praças de Uberlândia e Uberaba¹².

Faz-se necessário destacar que a audiência dos telejornais da TV Integração também participou de outros convites realizados pelos apresentadores, como as mensagens de Ano-Novo, de Carnaval e de vacinação infantil. E, ao longo do período analisado, foi possível entender a força de tais solicitações. Em dezembro e janeiro, por exemplo, não localizamos comentários de reportagens. Já em fevereiro foram 21 mensagens espontâneas recebidas no WhatsApp e, a partir de março, os apresentadores dos telejornais passaram a convidar a audiência para enviar suas opiniões sobre os conteúdos do telejornal, quando houve um grande salto quantitativo de mensagens desse tipo, com média de noventa por mês.

A Seleção e Emissão das Interações na TV Integração

Como aponta Zettl (2017), os telejornais muitas vezes são a principal atividade de produção das emissoras televisivas, e isso se aplica à TV Integração, emissora afiliada à Rede Globo, que tem cerca de 95% da sua produção (690 minutos semanais) voltada aos programas jornalísticos transmitidos em âmbito regional. Os outros 5% (45 minutos) estão voltados a dois programas de entretenimento veiculados aos sábados.

A organização do trabalho jornalístico em uma redação televisiva é realizada com a constituição de equipes, que executam diferentes tarefas com responsabilidades específicas. Trata-se de uma atividade fragmentada, realizada em etapas e que exige a participação de profissionais técnicos e não técnicos. Eles são responsáveis por transformar pautas, ou seja, assuntos de interesse público, em imagens.

A equipe de telejornalismo da TV Integração, em Uberlândia, é composta por uma diretora, uma gerente, quatro apresentadores-editores, sete produtores, dois editores-chefes, sete cinegrafistas, oito editores de imagem, seis repórteres e três estagiários, que são responsáveis pela produção e transmissão de três telejornais: Integração Notícia e MG 1ª e 2ª Edição. O início dos trabalhos na redação de telejornalismo acontece, em geral, às 6h30 e termina às 20h, após a transmissão da edição do MG 2ª Edição.

A estrutura dos telejornais da TV Integração segue o mesmo padrão: escalada (as manchetes), cabeça (texto lido pelo apresentador que introduz a notícia), passagens de blocos e encerramento. Os formatos utilizados para veicular as informações foram do gênero informativo, ou seja, os vídeos estiveram centrados na reprodução do real (Marques de Melo, 1994).

¹³ Notamos que os produtores, quando encontraram erros de digitação e/ou de concordância verbal, fizeram adequações ortográficas e gramaticais nas mensagens veiculadas.

No âmbito desta pesquisa, é possível afirmar que o tipo de interação que se estabelece com a comunicação entre telespectadores e produtores dos telejornais via WhatsApp é semelhante à realizada por e-mail ou carta, cujas propriedades de interação são as mesmas, ou seja, de interações mediadas.

A análise evidenciou que a utilização de um espaço específico para a reprodução das mensagens enviadas pelos telespectadores, a interação, configura-se como um novo formato dos telejornais atuais – com maior presença naqueles de cobertura local e regional –, veiculados em emissoras da Rede Globo, suas afiliadas e de outros canais de televisão. Trata-se de um formato da categoria informativa, já que a sua utilização está restrita ao relato puro e simples da audiência.

É preciso destacar que o formato interação, presente nos telejornais, só é possível quando os telespectadores enviam mensagens para a emissora, não havendo nenhuma forma de substituição. No entanto, como aponta Thompson (1998, p. 90) “os receptores podem controlar a natureza e a extensão da sua participação e utilizar a quase-interação para necessidades e finalidades próprias, mas têm muito pouco poder de intervir na quase-interação e determinar-lhes o curso e o conteúdo”. A presença do formato interação nos telejornais apenas assegura à audiência a possibilidade de suas respostas afetarem diretamente e imediatamente o conteúdo da quase-interação, já que a seleção das mensagens está restrita aos produtores dos telejornais.

Além da presença do formato interação, localizamos, nos telejornais da TV Integração, na emissão dos acontecimentos, a nota (seca ou coberta), a notícia, a reportagem, a entrevista, o indicador e ainda entradas de repórteres em links, especialmente, no MG 1ª Edição, para apresentar e atualizar fatos recentes, com grande ênfase na participação de entrevistados fora do estúdio.

O modelo utilizado para veicular o formato interação (nesse caso, participação enviada por aplicativo) variou a cada edição e telejornal, e esteve intrinsecamente relacionado ao tipo de conteúdo – vídeos, fotos e textos¹³ – com uso de uma tela *touch screen*, mas com um padrão visual estabelecido. No período analisado, não localizamos a veiculação de interações que foram enviadas exclusivamente no formato de áudio.

¹⁴ A quantidade de blocos no MG 1ª Edição depende da venda dos intervalos. Se não estiver totalmente vendido, o tempo do intervalo é utilizado para a produção do telejornal, aumentando o fade do noticiário.

As mensagens recebidas no WhatsApp da redação de jornalismo da emissora, antes da sua veiculação, passam por um processo de seleção realizado por um produtor, que fica no *switcher*, e as redireciona para o telão no estúdio (Figura 4). Essa seleção passa por diferentes filtros de interesse jornalístico, da linha editorial ao perfil da audiência de cada telejornal e ao fade, no telejornal, até a emissão do formato.

¹⁵ Vale ressaltar que a redação recebeu 59 vídeos de chuvas no mês de janeiro, mas eles foram usados na construção de reportagens e não no formato de interação.



Figura 4: Imagens da tela com aplicativo WhatsApp TV no *switcher* e da transmissão de interações do estúdio telejornal MG 1ª Edição da TV Integração, área de cobertura Uberlândia

Nota. Elaborado pelos autores

Ao analisarmos as mensagens recebidas e as veiculadas, verificamos que, das 4.978 enviadas à redação de 1º de dezembro de 2021 a 30 de junho de 2022, 1.164 foram veiculadas, sendo 1.016 no MG 1ª Edição, 107 no MG 2ª Edição e

41 no Integração Notícia; nestes dois últimos, os dados foram recenseados de 1º de abril a 30 de junho, como citado anteriormente.

A grande diferença da utilização das interações, para além do período temporal do levantamento, nos três telejornais analisados pode ser justificada porque eles têm formato e tamanho diferentes. Enquanto o telejornal Integração Notícia (três blocos, duração de 25 minutos), veiculado no início da manhã, tem notícias com perfil de serviços e factuais, o MG 1ª Edição (tem de três a quatro blocos¹⁴ e duração de 1h10), exibido entre o fim da manhã e o começo da tarde, apresenta um tom mais coloquial, “mais conversado”, oferecendo ao telespectador notícias de variados tipos e assuntos, que passam pelo factual, pela economia doméstica e pelo comportamento, e o MG 2ª Edição (com três blocos e duração entre 25 a 30 minutos) tem uma edição mais formal, com menor tempo para comentários e com maior espaço para notícias chamadas *hard news*.

As características, linhas editoriais e de público dos telejornais analisados resultaram em diferentes perfis de mensagens selecionadas e veiculadas. Enquanto o MG 1ª Edição apresentou um leque amplo de temas de interações (“mensagens afetivas”, 135, “reclamação de bairro”, 144, “campanhas estimuladas”, 539, “comentários de matéria”, 154, “Chuva”¹⁵, 2, “Zaire”, 9, e “outros”, 33) o MG 2ª Edição priorizou os “comentários de reportagens”, (84 interações, “mensagens efetivas”, 18, e “outros”, 5). Já o Integração Notícia seguiu a mesma lógica do telejornal da noite, com exceção da veiculação de seis mensagens de campanha do Dia das Mães. Os demais foram: “outros”, 16, “comentários de reportagem”, 13 e “mensagens afetivas”, 6.

Notamos que assuntos como “denúncia” e “sugestão de pauta” não são exibidos no formato interação, mas checados pela produção e, havendo interesse jornalístico, são apurados e se tornam reportagens.

Mensagens sobre “dúvidas de programação” e “vacinação”, “pedidos de ajuda” e “críticas” foram respondidos pelos produtores dos telejornais por WhatsApp. Já as mensagens sobre “problema de sinal” foram encaminhadas para o departamento de engenharia da emissora. É importante destacar que todos os contatos recebidos no aplicativo, durante o período analisado, foram respondidos.

Com a análise das mensagens selecionadas e veiculadas fica clara a priorização (veiculação), nos três telejornais, daquelas estimuladas pela produção do programa (em geral, por meio dos apresentadores e como texto na tela). Das 1.164 mensagens veiculas no período analisado, 796 foram estimuladas e 368 espontâneas.

Tal comportamento mostra que, ainda que a emissora dependa da participação do público, a seleção indica que os espaços abertos para as interações em seus telejornais são aqueles que têm relação com o espelhamento do telejornal, por exemplo os comentários de reportagem que foram veiculadas naquela edição. Por outro lado, há uma expectativa por parte do público que envia mensagens, quando há convites dos apresentadores, para que elas sejam exibidas (inclusive, muitos questionam os produtores quando as suas interações não são veiculadas).

A análise das interações por WhatsApp assinala que os critérios utilizados para a seleção das interações foram semelhantes aos utilizados em outros conteúdos do telejornal. Como aponta Traquina (2005, p. 146), a seleção das notícias tem o “propósito de fornecer relatos dos acontecimentos julgados significativos e interessantes”. Além disso, a escolha do que é veiculado é baseada em juízos de valor e depende da experiência, atitude e expectativas do *gatekeeper*, passando por dois critérios principais: (1) rejeição do incidente devido à sua pouca importância; (2) seleção a partir de muitos relatos do mesmo acontecimento (Traquina, 2005, p. 150-151).

Na seleção das interações deve-se incluir um terceiro critério fundamental: a exclusão de mensagens inapropriadas, para que não se corra o risco de exibir desinformação, cacófatos, pornografia, xingamentos, entre outros.

Devemos ressaltar que, como emissora comercial e de cobertura regional, há a busca por maior proximidade com os telespectadores, com a finalidade de aumentar a audiência, visando incluir nos noticiários “acontecimentos que julgam ser de maior interesse para o maior número de público” (Traquina, 2005, p. 158-159). Um exemplo é o grande número de reclamações de bairro recebidas pela redação e veiculadas nas interações. Também foi possível notar a utilização delas como referência para a construção de reportagens.

A seleção e os formatos utilizados na construção das notícias em um telejornal dependem de uma vasta variedade de fatores, como o tempo disponível, as pessoas (técnicas e não técnicas), os equipamentos, as imagens, o contato com as fontes envolvidas no acontecimento etc. Além disso, “não é possível ‘ir a todas’. É necessário tomar decisões em relação aos acontecimentos que serão cobertos, isto é, que serão agarrados pela empresa jornalística e transformados em notícia” (Traquina, 2005, p. 159).

Na ordenação das notícias dos telejornais analisados, percebe-se que o espaço para o formato interação depende da quantidade de pautas a serem veiculadas nas edições. Quando há muitos factuais, ou algum acontecimento de relevância com desdobramentos, como acidentes graves, operações do Grupo de Atuação Especial de Combate ao Crime Organizado (Gaeco) ou problemas em postos de saúde ou transporte público, ele pode ser suspenso ou reduzido.

No contexto atual, com o avanço da internet e o lançamento de *smartphones* capazes de captar imagens com qualidade, bem como a possibilidade de recebimento delas (encaminhadas por pessoas externas à instituição jornalística na forma de interações), tem sido comum em telejornais a sua utilização de forma a contornar, ainda que de maneira limitada, a falta de profissionais e de equipamentos, e de diminuir distâncias geográficas, como a cobertura das chuvas realizada pelo MG 1ª Edição, em janeiro de 2022.

Se, por um lado, algumas dinâmicas permitem contornar a falta de equipamentos e pessoas na produção externa, por outro, uma equipe extremamente reduzida na redação impacta a utilização de alguns formatos, entre eles a interação, por exemplo quando muitos jornalistas tiveram que se afastar do trabalho por problemas de saúde.

Considerações Finais

O desenvolvimento das tecnologias, especificamente da TV Digital, propiciou novas formas de consumo e de produção audiovisual e “não afetam só os formatos, quantidade, complexidade e qualidade do fluxo informativo; também instigam sutis e profundas mudanças estéticas, simbólicas e sociais” (Vilches, 2001, p. 236).

A abertura de formatos como a interação rompe, de maneira discreta, o aspecto monológico da televisão, em um fluxo predominantemente de sentido único, para um que abre oportunidades ao público de colaborar diretamente para a construção dos telejornais, seja na participação por meio de interações mediadas como o WhatsApp ou por meio do envio de imagens, que são utilizadas na cobertura de reportagens. Trata-se, ainda, de discreta abertura. Forçada pela necessidade de aproximação com a audiência, que dispõe de novos meios e formas de consumo audiovisual.

O surgimento de formatos televisivos e, conseqüentemente, telejornalísticos, está diretamente relacionado aos recursos tecnológicos disponíveis pelas emissoras, ao *fade* dos telejornais, aos recursos financeiros e à quantidade de mão de obra disponível. Quanto maior a especialização dos profissionais, maior será o leque de formatos utilizados.

Embora os editores e apresentadores dos telejornais da TV Integração tenham demonstrado considerar importante a participação do público, a análise mostrou que o uso do formato interação justifica-se mais por ajudar a compor o tempo do telejornal – que aumentou ao longo dos últimos anos, mas sem modificações

no quadro de funcionários – do que por ser efetivamente um espaço para a participação da audiência.

A seleção e o uso das interações realizadas por WhatsApp nos telejornais da TV Integração, no período analisado, mostram a preferência por aquelas classificadas como estimuladas – quando apresentadores solicitaram aos telespectadores o envio de fotos e vídeos sobre temas específicos. No entanto, mesmo com o direcionamento por parte do telejornal, os telespectadores não ficaram totalmente sujeitos a elas, e enviaram mais mensagens espontâneas.

A análise também evidenciou que as mensagens enviadas por WhatsApp pelos telespectadores não estiveram restritas à sua exibição no formato interação, sendo utilizadas como ponto de partida para a construção de outros formatos telejornalísticos, como a entrevista, a notícia e a reportagem, além da constituição de narrativas visuais (imagens de cobertura).

A inclusão do espaço para o formato interação nos telejornais Integração Notícia e MG 2ª Edição não alterou quantitativamente a média de mensagens recebidas por WhatsApp. Já a utilização desse formato nos três telejornais analisados mostrou-se bastante diferente, com disparidades que passam pelos temas e tempo utilizados, e estiveram atreladas ao *fade* de cada um deles.

Faz-se necessário destacar que a inauguração da TV Digital no Brasil, em 2007, já permitia a utilização de formatos como a interação, com maior abertura para a participação da audiência em programas televisivos, mas foi a perda de parte importante da audiência para o *streaming* e a diminuição do faturamento que forçou o estabelecimento de mudanças nas atrações das emissoras de TV.

As modificações nos padrões da televisão e a proximidade da instalação da TV 3.0 facilitarão cada vez mais os modos de aproximação com o telespectador, pois ela passará a ser um sistema híbrido de transmissão com a utilização do tradicional sinal de radiodifusão e a tecnologia de canais transmitidos via internet, como o vídeo sob demanda.

Portanto, como afirma Ciro Marcondes Filho (2013), a internet propiciou que a televisão deixasse de ter o monopólio da distribuição da informação audiovisual. Essa tecnologia quebrou com o continuum midiático e iniciou uma guerra por espaços.

Os empresários da comunicação de TV aberta, nesse contexto de mudanças tecnológicas, diante do digital, da simultaneidade e de maior disputa pela audiência e pela publicidade estão se movimentando para propiciar maior aproximação com o público (que tem demonstrado o desejo de ser ouvido e de que sua opinião seja considerada) e têm investido em outras plataformas para agregar valor aos negócios.

Por fim, merece destaque o fato de que a internet se tornou uma repetidora de todos os demais meios e possibilitou uma nova forma de comunicação, em interações mediadas on-line, de muitos para muitos (Thompson, 2018). Ela tem exercido papel mais aglutinador do que de concorrente, inclusive por possibilitar novas especialidades e experiências no campo jornalístico, que são as rupturas nos processos, envolvendo a sequencialidade e as dimensões espacial e temporal, tanto no ato de comunicar e no de entender quanto na objetividade dos sentidos.

Referências

Bardin, L. (2011). *Análise de conteúdo*. Edições 70.

Bolaño, C. (2004). *Mercado brasileiro de televisão*. Educ.

Cannito, N. (2010). *A televisão na era digital*. Plexus.

Caparelli, S. (1986). *Comunicação de massa sem massa*. Summus.

Correio de Uberlândia. (1972, 17 de abril). *Clubes e sociedades*. Correio de Uberlândia.

Flusser, V. (2009). *Filosofia da caixa preta*: Ensaio para uma futura filosofia de fotografia. Sinergia Relume Dumará.

Hjarvard, S. (2012). Midiatização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. *Matrizes*, 5(2). <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v5i2p53-91>

Internet chega a 20,2% dos lares brasileiros, segundo Pnad 2007. (2008, 18 de setembro). *O Globo*. <http://glo.bo/3QNk6eg>.

Lévy, P. (1999). *Cibercultura*. Editora 34.

Marcondes Filho, C. (2013). *O rosto e a máquina*: O fenômeno da comunicação visto pelos ângulos humano, medial e tecnológico. Paulus.

Mcluhan, M. (2007). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Cultrix.

Mead, G. (2010). *Espírito, persona y sociedade*: Desde el punto de vista del conductismo social. Paidós.

Melo, J. M. (1994). *A opinião no jornalismo brasileiro*. Vozes.

Thompson, J. (1998). *A mídia e a modernidade*: Uma teoria social da mídia. Vozes.

Thompson, J. (2018). A interação mediada na era digital. *Matrizes*, 12(3). <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v12i3p17-44>

Traquina, N. (2005). *Teorias do jornalismo*: Porque as notícias são como são. Insular.

Vilches, L. (2003). *A migração digital*. Editora PUC-Rio.

Williams, R. (2016). *Televisão*: Tecnologia e forma cultural. Boitempo.

Zettl, H. (2017). *Manual de produção de televisão*. Cengage Learning.

Saúde Mental no Twitter: Análise de Manifestações por Meio de Mineração de Dados

Geovana Pereira Correia

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás (UFG).
E-mail: geovanacorreia@discente.ufg.br.

Rhayssa Fernandes Mendonça

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás (UFG) e mestre em Comunicação pela mesma universidade.
E-mail: rhayssafernandesrp@gmail.com.

Rosana Maria Ribeiro Borges

Pós-Doutorado em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em Geografia pelo Instituto de Estudos Socioambientais da Universidade Federal de Goiás (UFG) e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma universidade.
E-mail: rosana_borges@ufg.br.

Douglas Farias Cordeiro

Pesquisador pós-doutoral na Facultat d'Informació i Mitjans Audiovisuals da Universitat de Barcelona. Pós-doutorado em Jornalismo pela Universidade Fernando Pessoa, Portugal. Doutor em Ciência da Computação e Matemática Computacional pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás (UFG).
E-mail: cordeiro@ufg.br.

Resumo: Este artigo tem como tema central as manifestações relacionadas à saúde mental na rede social Twitter. O objetivo é estudar as publicações com uso da *hashtag* #saudemental, no período de janeiro de 2020 até junho de 2022. Para tanto, foi realizada uma pesquisa bibliográfica que permitiu embasar teoricamente as ideias apresentadas em uma análise dos conteúdos que circularam no uso da hashtag. O processamento dos conteúdos foi realizado com o instrumento metodológico conhecido como Descoberta do Conhecimento em Bases de Dados (KDD), que é uma solução para geração de informações e exploração analíticas com base em mineração de dados. As análises revelam a predominância de conteúdos vinculados às campanhas Setembro Amarelo e Janeiro Branco, a expressão individual de sentimentos, a associação à superação e a identificação de tabus e estereótipos.

Palavras-chave: saúde mental; processamento de linguagem natural; twitter; análise de conteúdo.

Salud mental en Twitter: análisis de manifestaciones mediante minería de datos

Resumen: Este artículo se centra en las manifestaciones relacionadas con la salud mental en la red social Twitter. Su objetivo es analizar las publicaciones que utilizan el hashtag #saudemental, en el período de enero de 2020 a junio de 2022. Para ello, se realizó una investigación bibliográfica que permitió fundamentar teóricamente las ideas presentadas en un análisis de los contenidos que circularon por uso del hashtag. El procesamiento de contenidos se realizó mediante el instrumento metodológico conocido como Descubrimiento de Conocimiento en Bases de Datos (KDD), el cual es una solución para generar información y exploración analítica basada en la minería de datos. Los análisis revelan el predominio de contenidos vinculados a las campañas Septiembre Amarillo y Enero Blanco, la expresión individual de sentimientos, la asociación con la superación y la identificación de tabúes y estereotipos.

Palabras clave: salud mental; procesamiento natural del lenguaje; Twitter; análisis de contenido.

Mental health on Twitter: analysis of manifestations via data mining

Abstract: This paper explores themes and manifestations related to mental health on Twitter through the hashtag #saudemental (mental health), from January 2020 to June 2022. Bibliographical research was conducted to establish the theoretical basis for analyzing the content ideas circulated by the hashtag. Content processing was performed using the Discovery of Knowledge in Databases (KDD) tool, a solution for generating information and analytical exploration based on data mining. Results revealed the predominance of content linked to the Yellow September and White January campaigns, the individual expression of feelings, association with overcoming difficulties and identification of taboos and stereotypes.

Keywords: mental health; natural language processing; Twitter; content analysis.

O mundo contemporâneo está submerso em diversas tecnologias que possibilitam a comunicação para além das barreiras geográficas. As transformações promovidas pelos constantes avanços tecnológicos atingem as práticas sociais dos indivíduos, que, ao se apropriarem de tais tecnologias, mudam sua forma de viver e sua cultura. Nesse cenário, é de grande relevância o estudo das redes sociais enquanto meios de manifestação sobre a saúde mental.

A partir dessa premissa, este artigo tem como tema a percepção de usuários do Twitter sobre saúde mental. O objetivo é estudar as publicações com uso da *hashtag #saudemental*, no período de janeiro de 2020 até junho de 2022. Metodologicamente, foi realizada uma revisão bibliográfica (Martins & Theóphilo, 2016), para a estruturação do corpo teórico e uma análise de conteúdo (Bardin, 2010) dos *tweets*. O instrumento metodológico que permitiu o estudo desses *tweets* foi o *Knowledge Discovery in Databases* (KDD), ou Descoberta do Conhecimento em Bases de Dados, em português (Fayyad et al., 1996).

O artigo está estruturado da seguinte maneira: primeiramente, são apresentadas discussões teóricas sobre as tecnologias, a cultura Digital e a cibercultura; em seguida, discute-se a internet, a comunicação e as redes sociais e sua relação com a saúde mental; e, por fim, são apresentados os procedimentos metodológicos e os resultados da pesquisa.

Tecnologias e Sociedade: a Cultura Digital e a Cibercultura

As tecnologias da internet causaram e ainda causam, no mundo, mudanças referentes ao seu uso para além do aspecto técnico, como a apropriação cultural, social e comunicacional por parte dos usuários. A internet oferece inúmeras possibilidades de interação, conexão, armazenamento e visibilidade. Essas inovações são temas recorrentes de estudos e discussões, visto que são fenômenos vigentes e em constante curso. A capacidade de transformação das vivências ocasionou, também, mudanças comportamentais relevantes.

As possibilidades proporcionadas pelo avanço tecnológico permitem que os indivíduos apresentem comportamentos e significações que perpassam pelo campo simbólico, ou seja, pela esfera da própria cultura e da afirmação de identidades em um universo de cultura digital (Levin & Mamlok, 2021). Segundo Passiani e Arruda (2017, p. 135),

. . . a cultura refere-se aos elementos simbólicos da vida social, ou seja, a um conjunto de representações, valores morais e ideais que institui e organiza a sociedade. Os aspectos simbólicos de uma dada organização social não existem acima dos indivíduos, como “estrutura estruturada”, mas a partir da ação dos próprios indivíduos uns em relação aos outros, sujeitas a mudanças, como “estrutura estruturante”.

Para Canclini (2005), a cultura representa um determinado conjunto de condições sociais que (re)produz, transforma e cria sentidos e valores, ou seja, a cultura se configura como um “. . . conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social” (Canclini, 2005, p. 34). Nesse sentido, observa-se a cultura como parte das práticas sociais no processo contínuo de conviver em torno das diferentes formas possíveis de significação, ação e interação.

Convergindo para o cenário do cibernético, a cultura virtual pode ser descrita como um conjunto de práticas sociais que acontecem especificamente no espaço social digital, no qual “o termo digital estaria representando uma forma particular de vida de um grupo ou de grupos de sujeitos em um determinado período da história” (Bortolazzo, 2016, p. 11). Assim, é importante destacar que o meio digital provocou alterações na dinâmica da organização social, ou seja, as relações culturais quanto às trocas entre sujeitos e mídias e comunicação, uma vez que as redes sociais permitem que os indivíduos estejam imersos em uma cultura de convergência (Jenkins, 2022).

A cultura de convergência pode ser entendida como uma alteração na maneira como as pessoas interagem com conteúdo midiático, estando diretamente associada à evolução das tecnologias digitais e a centralização da mídia em plataformas integradas, o que é visto, por exemplo, por meio da internet (Sruthidevi & Thomas, 2017). Nesse contexto, as redes sociais surgem como um ambiente democrático que possibilita, às pessoas, consumir, criar e compartilhar conteúdos de diferentes formas por meio de dispositivos tecnológicos, individual ou colaborativamente. Assim, a cultura digital está relacionada às formas de comunicação em uma visão universalizada e transmidiática, a qual, por meio das redes, disponibiliza conteúdos à sociedade (Castells, 1999; Ugarte, 2008).

Se, por um lado, a cultura digital promoveu uma reestruturação social, por outro, a hiperconectividade associada a ela tem construído, de forma contínua, um ambiente de conexão descentralizada e ilimitada entre indivíduos, gerando, conforme abordado por Gabriel (2013), uma nova composição social. As novas conexões sociais decorrentes do uso das novas tecnologias sedimentaram o conceito de cultura digital, o colocando em uma constante mutação, a qual se atrela às dinâmicas informacionais e sociais construídas diariamente. Todo esse cenário orbita os conceitos de cibercultura.

Isso posto, as redes sociais se destacam como instrumentos eficientes para a promoção da comunicação, sendo a cibercultura, conforme debatido por Martino (2014), uma das responsáveis por esse movimento. O conceito de cibercultura foi criado por Lévy (1999), que a define como um “conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atividades, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço.” Por sua vez, o ciberespaço é “o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores.” (Lévy, 1999, p. 17).

A cibercultura tem especificidades distintas, podendo ser compreendida por sua produção material, simbólica ou intelectual (Martino, 2014). Os ambientes virtuais permitem que pessoas passem a ser parte de uma rede não apenas por meio de comunidades individuais, mas também por relações personalizadas (Recuero, 2009).

A cultura pode ser responsável por influenciar a forma que pessoas se relacionam e se expressam dentro das redes sociais, o que pode interferir, positivamente ou negativamente, na saúde mental dos usuários. Além disso, cabe ressaltar que as redes sociais podem tanto se revelar como espaço de compartilhamento de informações e orientações, quanto como ambiente que promova práticas de *cyberbullying* e o *trolling* (Galán-García et al., 2016).

No transcorrer do século XXI, a temática de saúde mental tem sido recorrente nas pautas mundiais, principalmente durante o período pandêmico. Segundo o resumo científico divulgado em 2022 pela Organização Mundial da Saúde (OMS), no primeiro ano da pandemia de covid-19, a prevalência global de ansiedade e depressão aumentou em 25% (World Health Organization, 2022), o que indica a relevância científica de pesquisas acerca dessa temática. Ao mesmo tempo, é válido destacar que existem diferentes ferramentas exploradas nos últimos anos para auxiliar pessoas com problemas de saúde mental. Em especial, pode-se ressaltar as redes sociais, inicialmente focadas em fomentar amizades, trocar imagens ou vídeos, que passaram a conectar pessoas dispostas a partilhar pensamentos, sentimentos e experiências, com o potencial de contribuir para a melhoria do bem-estar dos indivíduos que sofrem desses transtornos (De Choudhury et al., 2013). De acordo com a Organização Mundial de Saúde (OMS), a saúde mental pode ser definida como:

... um estado de bem-estar no qual o indivíduo está consciente de suas próprias habilidades, pode lidar com o stress normal da vida, pode trabalhar de forma produtiva e frutífera e é capaz de fazer uma contribuição para sua comunidade”. (OMS, 2007)

Atualmente, é notório que as redes sociais se tornaram um importante meio de interações sociais, já que a disponibilidade e a facilidade de uso possibilitam uma gama maior de usuários e que as interações aconteçam sem impedimentos

físicos e em questão de segundos. Assim, forma-se um conjunto de usuários que manifestam as suas intercorrências diárias e se agregam em comunidades virtuais, tal como é o caso da formação de grupos que manifestam seu estado de saúde mental nas redes.

Redes Sociais e Saúde Mental

A partir da consolidação da internet como possibilidade de viabilização da comunicação, a sociedade começou a reconstruir suas práticas sociais. De acordo com Nery e Temer (2009), a comunicação é uma ação realizada sobre o outro com intuito de tornar comum uma ideia. A manipulação das ideias é uma característica fundamental dessa ação (Nery & Temer, 2009). Logo, os avanços tecnológicos possibilitam novos modos de se comunicar e viver em sociedade, colocando as ideias em circulação.

Lemos e Cunha (2003) apontam que o fluxo da internet atinge a esfera da comunicação, ao liberar as pessoas das esferas espaço-temporais. Ela é uma incubadora de instrumentos de comunicação. Recuero (2012) afirma que os ambientes criados no ciberespaço são espaços conversacionais e a comunicação mediada pelo computador é “um produto da apropriação social, gerada pelas ressignificações que são construídas pelos atores sociais quando dão sentido a essas ferramentas em seu cotidiano” (Recuero, 2012, p. 24).

A apropriação do uso das redes sociais da internet pode ser notada na possibilidade de aproximação dos indivíduos geograficamente distantes, permitindo a interação e a comunicação entre eles. Um dos maiores indícios acerca da popularização das redes sociais é a estimativa de que mais de 3,2 bilhões de pessoas, o que equivale a cerca de 42% da população mundial, utilizam alguma rede social (Emarsys, 2019). Entretanto, é válido destacar que essa interação permite o reconhecimento dos padrões das conexões entre os indivíduos e a visualização de suas redes sociais, por meio dos rastros deixados por essas conexões. Nota-se que a rede social se tornou uma estrutura sem fronteiras, na qual os participantes representam seus valores e interesses de forma autônoma, possibilitando a união de partícipes de interesses em comum (Vieira & Cordeiro, 2023). Em consonância a isso, percebe-se que essas redes permitem que os indivíduos estejam permanentemente conectados. Sendo assim, as informações que percorrem são persistentes e capazes de serem buscadas, organizadas e direcionadas a audiências invisíveis e facilmente replicáveis (Rangel & Miranda, 2016).

Dessa maneira, para se compreender o contexto que as redes sociais estão imersas, é necessário o aprofundamento do estudo das dinâmicas sociais dos novos meios informacionais. Logo, é de suma importância entender o conceito “redes sociais”, que, de acordo com Amaral (2016), está mais relacionado com comunicação e sociologia do que propriamente com a tecnologia/técnica. Já na perspectiva de Wasserman e Faust (1994) e Degenne e Forsé (1999), a rede social é uma forma de observar os padrões de conexão de um grupo social, por meio das conexões estabelecidas entre os diversos atores. Corroborando esses conceitos, Recuero (2020) afirma que há um ecossistema na mídia social, ou seja, as diferentes mídias sociais permitem diferentes manifestações sociais para construção das redes.

Portanto, redes sociais são sistemas compostos por atores interligados e a cooperação se torna o processo formador das estruturas sociais (Recuero, 2006). Dessa forma, pode-se concluir que rede social é um sistema de comunicação que interliga indivíduos com laços comuns e promove uma estrutura dinâmica de relações interpessoais, da qual o indivíduo participa por meio da rede. À vista disso, percebe-se que as redes digitais representam hoje um fator determinante para a compreensão e ampliação de capital social em nossa sociedade (Costa, 2005).

Nesse contexto, faz-se necessário abordar a perspectiva de que as redes sociais podem funcionar como armadilha psicológica, pois facilitam a construção de relações rápidas, efêmeras e superficiais. Percebe-se que, na vida online, costuma-se buscar popularidade, por meio do crescimento do número de seguidores e curtidas, cuja consequência é a falsa sensação de segurança e felicidade, pois afasta

o receio de ser descartado (Silva, 2016). Por esse prisma, emergem plataformas que sustentam um modelo de consumo que estimula a exposição de corpo perfeito, ideais de felicidade e de sucessos balizados em recortes ou momentos de vida de determinadas pessoas, compartilhados em busca de aprovação social. O espelho que não espelha a vida real é gerador de frustrações, de modo que, de acordo com Abjaude et al.(2020), contribui com os índices de depressão, ansiedade e baixa autoestima nos sujeitos expostos desmedidamente nas redes sociais.

É válido evidenciar que a internet proporcionou acesso rápido e fácil a diversas informações, possibilitando a aproximação dos sujeitos, e se tornou indispensável ao convívio social. Um exemplo disso é a utilização das redes sociais durante a pandemia da covid-19, na qual foram a principal ferramenta para conectar pessoas, além de servir como fonte de informação e válvula de escape para se distrair e compartilhar sentimentos durante o período de isolamento. Entretanto, o uso descontrolado das redes pode ocasionar adicção pela internet, que se caracteriza pelo padrão desadaptativo, com prejuízos clinicamente consideráveis ou sofrimento emocional (Moromizato et al., 2017). Somado a isso, pode-se destacar que o uso das redes sociais é um hábito relativamente recente, porém já é possível identificar a influência que esse hábito tem na vida das pessoas (Abjaude et al., 2020).

Um levantamento, realizado pela empresa NordVPN, sobre os hábitos digitais dos brasileiros mostrou que a população do país passa, em média, quatro dias inteiros por semana totalmente conectada, que, somados, totalizam 197 dias por ano (Pinheiro, 2023). Usando como base a expectativa de vida no país, que é de 75,9 anos, pode-se totalizar 41 anos, três meses e 13 dias. Ou seja, 54% do tempo de vida seria gasto virtualmente.

A rede social investigada neste estudo é o Twitter, é válido, portanto, traçar como ele foi criado. O Twitter foi lançado em 2006 e funciona como um blog pessoal, no qual, em 280 caracteres, o usuário publica mensagens para todos os seus seguidores, os tão famosos *tweets*.

No ano de 2022, o Twitter foi vendido ao empresário Elon Musk pelo valor de US\$ 44 bilhões¹. Essa transação demonstra não só o seu valor de mercado, mas o seu valor enquanto ferramenta de comunicação. As mudanças promovidas desde então geram discussões sobre liberdade de expressão, desinformação e discurso de ódio, demonstrando como a rede tem relevância naquilo que permite a seus usuários durante o uso.

O Twitter costuma ser a rede social preferida para fazer desabafos, já que é um ambiente em que as conexões sociais entre os usuários são mais fracas (Park, Mcdonald & Cha, 2013). Segundo estudo realizado pela empresa de Mídias Sociais Semiocast², o Twitter, em 2022, já conta com mais de 500 milhões de pessoas registradas, sendo que os estadunidenses e os brasileiros são os usuários mais conectados no momento, totalizando, juntos, 141 milhões de usuários. Por sua grande quantidade de usuários, o Twitter é uma ferramenta em potencial para a análise de dados.

Somado a isso, a plataforma tem atraído a atenção para pesquisas na área da saúde, por possibilitar a captura de dados em tempo real e fornecer informações úteis sobre seu público (Sinnenberg et al., 2017).

Em 2020, o Twitter e a Associação Internacional para a Prevenção do Suicídio anunciaram a ampliação de verbas em prol da *#PrevençãoDoSuicídio*, que contou com mais de vinte parceiros de organizações sem fins lucrativos globalmente. Essa ação foi desenvolvida a partir da busca do usuário por termos associados ao tema. Assim, o primeiro resultado é uma notificação incentivando a procura por apoio, com os contatos do Centro de Valorização da Vida. Além disso, os usuários são incentivados a identificar casos de automutilação e suicídio e realizar denúncias na Central de Ajuda da plataforma. Portanto, é necessário estudar de que forma os usuários manifestam seu estado mental no Twitter, já que diversas pesquisas mostram que esses usuários se sentem mais à vontade para falar sobre emoções negativas nessa rede social do que nas demais (Jaidka et al., 2018).

¹ Recuperado de: <https://www.infomoney.com.br/mercados/elon-musk-financia-parte-da-compra-do-twitter-com-venda-bilionaria-de-acoes-da-tesla-tsla34/>
Acesso em: 08 dez 2022.

² Recuperado de: <https://ecmetrics.com/pt/o-brasil-e-o-segundo-colocado-em-numero-de-usuarios-do-twitter/>
Acesso em: 11 de out. de 2022.

Tendo em vista o exposto, faz-se necessário segmentar e especificar a relevância do Twitter para a estruturação das comunicações e aquilo que se pode inferir do que se comunica nessa plataforma. Para tanto, a seguir serão apresentados a Metodologia e os Resultados da pesquisa, que buscou compreender discursos sobre saúde mental no Twitter.

Metodologia

Para compreender os discursos ecoados no Twitter sobre saúde mental, este estudo segue um percurso quantitativo e qualitativo. Se traça uma análise quantitativa no sentido de perceber a presença da temática saúde mental dentro da rede social e, por outro lado, qualitativo no sentido de delimitar um olhar para aspectos que não podem ser quantificados, de modo a buscar uma compreensão da dinâmica das relações sociais e significados presentes (Fonseca, 2002).

A partir das observações sobre o termo saúde mental no Twitter, notou-se a necessidade de sedimentar o conhecimento por meio de um processo que sistematizasse e explicitasse os dados que seriam coletados e analisados. Inicialmente, utilizou-se o instrumento metodológico *Knowledge Discovery in Databases* (KDD), ou Descoberta do Conhecimento em Bases de Dados, em português.

Em primeira instância, é válido destacar que o KDD foi proposto por Fayyad, Piatetsky-Shapiro e Schmidt (1996), com intuito de gerar informações a partir de grandes volumes de dados por meio de soluções computacionais inteligentes. Assim, o KDD consiste em um processo iterativo e iterativo, composto por um conjunto de etapas que visa a identificação de padrões compreensíveis e úteis a partir de volumes massivos de dados (Weiss & Indurkha, 1998). Dessa forma, o processo de KDD corresponde à operação de uma série de etapas que podem levar à descoberta de informações pertinentes sobre as mais distintas massas de dados (Vieira et al., 2019; Cordeiro et al., 2022). O KDD é baseado em cinco etapas: seleção, pré-processamento, transformação, mineração de dados e interpretação/avaliação. A partir disso, considerando o contexto desta pesquisa, a Figura 1 apresenta a arquitetura proposta para o processo de geração e análise de resultados.

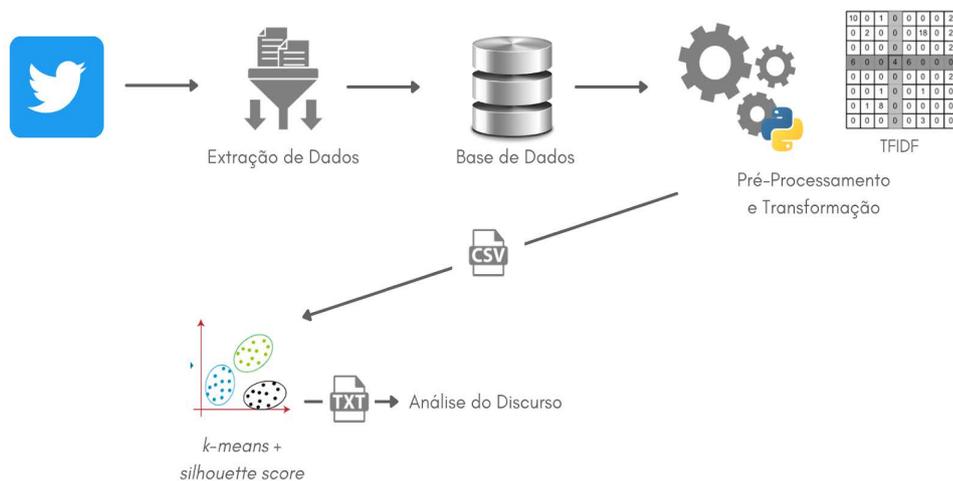


Figura 1: Processo de KDD adaptado

Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

A primeira etapa diz respeito à seleção do conjunto de dados a ser considerado para os propósitos de análise, ou seja, consiste na separação dos dados que serão utilizados ao longo de todo o processo de geração de informação do KDD. Este trabalho tem seu foco no estudo de manifestações dos usuários do Twitter quanto à sua saúde mental, levando-se em conta o período de janeiro de 2020 até junho de 2022. O conjunto de dados estudados é referente aos tweets contendo o termo “saúde mental”. Para cada registro, são contemplados os seguintes atributos: texto do tweet, data de publicação e identificação de usuário (código gerado para identificação de usuário de maneira anônima). Cabe ressaltar que a extração de dados foi realizada por meio da utilização da API do Twitter, ferramenta que

permite consulta e obtenção de dados da rede social de forma direta no formato estruturado *JavaScript Object Notation (JSON)*.

A etapa de pré-processamento compreende funções relacionadas à filtragem de dados, limpeza de dados, codificação dos dados e enriquecimento dos dados. Considerando as características relativas aos dados obtidos do Twitter, que podem apresentar variações na escrita, incorporação de links, *emoticons*, menções a outros usuários e *hashtags*, torna-se necessário o tratamento textual no sentido de preparação do corpus para as análises a serem realizadas. Para tanto, foram desenvolvidas rotinas baseadas no uso de expressões regulares (Fitzgerald, 2012), as quais possibilitam a identificação de elementos que não são de interesse e sua posterior remoção. Além disso, ainda nessa etapa, é utilizada uma estratégia para representação numérica dos elementos textuais, algo necessário para aplicação do algoritmo de agrupamento temático utilizado. Para tanto, aplica-se a técnica denominada *term frequency-inverse document frequency (TF-IDF)*, que realiza o cálculo estatístico da frequência dos termos que ocorrem no corpus textual, levando em conta tanto aqueles de maior frequência, quanto os considerados raros, registrando-os em uma matriz de valores que possibilita a mensuração de similaridade entre diferentes elementos textuais, neste caso, *tweets*.

Na etapa de transformação, há uma preparação dos dados visando à aplicação da Mineração de Dados, usando métodos de redução de dimensionalidade dos dados, por exemplo (Limiro et al., 2022). Para o estudo em questão, essa etapa está relacionada à transformação dos dados do formato JSON para o formato de valores separados por vírgula (CSV), mais adequado aos procedimentos realizados na mineração de dados (Fernandes & Cordeiro, 2016).

A etapa de Mineração de Dados é o núcleo do processo, na qual são aplicados os algoritmos para extrair padrões dos dados. É nessa etapa que realmente efetua-se uma busca por conhecimentos úteis ao contexto da aplicação e também são definidos os algoritmos e as técnicas a serem utilizadas no problema (Han et al., 2000). As principais tarefas dessa etapa estão relacionadas à classificação, associação e agrupamento de padrões (Fayyad, Shapiro-Piatetsky & Smith, 1996). Neste estudo, emprega-se uma técnica de agrupamento denominada de *k-Means*, que, com base nos valores de frequência dos termos, nomeadamente representados pelo TF-IDF, retorna grupos de *tweets* que tenham maior similaridade entre si. Por meio disso, foi possível identificar os *tweets* de maior representatividade em cada um dos grupos, sendo eles denominados de centróides, servindo como insumo para a realização da análise de discurso.

Por fim, a última etapa no processo é a interpretação dos resultados que consiste em validar o conhecimento extraído (Fayyad, Shapiro-Piatetsky & Smith, 1996). Dessa forma, o principal objetivo do processo KDD é extrair o conhecimento, a partir de informações não interpretadas com base nos dados que sejam úteis nas tomadas de decisões, com auxílio de métodos, algoritmos e técnicas de diferentes áreas científicas, incluindo a estatística, inteligência artificial, aprendizagem de máquinas e reconhecimento de padrões (Oliveira et al., 2021).

As análises do corpus textual foram realizadas pelo software Iramuteq, a partir da nuvem de palavras, que utiliza de recursos gráficos para agrupar e organizar as palavras em função da frequência. “É uma análise lexical mais simples, porém graficamente bastante interessante, na medida em que possibilita rápida identificação das palavras-chave de um corpus” (Camargo & Justo, 2013, p. 516).

A interpretação dos resultados obtidos por meio do processo de mineração de dados, amparado pelo KDD, é realizada usando a análise de conteúdo. Conforme Bardin (2010), é

. . . um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens. (Bardin, 2010, p. 42)

Ainda de acordo com a autora, o objetivo desta análise é enriquecer a leitura e ultrapassar a incerteza, observando se a leitura é válida e generalizável. É possível descobrir conteúdos e estruturas que procuram demonstrar o propósito da mensagem (Bardin, 2010).

A análise de conteúdo é realizada em três fases: a pré-análise; a exploração do material; e o tratamento dos resultados, inferência e interpretação. Na pré-análise, o objetivo é organizar os documentos. Assim, são escolhidos os documentos analisados, as hipóteses e os objetivos com a análise. A exploração do material é a fase em que ocorrem as codificações, as decomposições ou enumerações, a partir de regras previamente formuladas. Já no tratamento dos resultados e interpretação, podem se valer de operações estatísticas, simples ou complexas, para produzir representações visuais como quadros, diagramas, figuras, entre outros (Bardin, 2010).

Neste estudo, compreende-se que a análise de conteúdo permite identificar, por meio das frequências, as características que se repetem no conteúdo do texto. Conforme (Caregnato & Mutti, 2006), nesta análise, o texto é um meio de expressão do sujeito, em que o analista busca categorizar as unidades de texto que se repetem, inferindo uma expressão que as representem. “A AC trabalha com o conteúdo, ou seja, com a materialidade linguística através das condições empíricas do texto, estabelecendo categorias para sua interpretação” (Caregnato & Mutti, 2006, p. 683).

Dessa forma, os textos dos *tweets* identificados com centróides, por meio do uso do algoritmo de mineração de dados *k-Means*, são utilizados como referência para as análises realizadas, possibilitando se alcançar um vislumbre das características identificadas no conteúdo dos discursos ecoados sobre saúde mental no Twitter.

Resultados e Discussões

A partir dos conceitos e procedimentos metodológicos expostos, chegou-se a resultados sobre a manifestação dos usuários do Twitter quanto à sua saúde mental. Foram coletados 36.924 mil *tweets*, sendo 11.458 mil *retweets* (31.03%), no período de janeiro de 2021 a outubro de 2022. Com esses dados foi possível notar, primeiramente, uma análise quanto ao poder aquisitivo da população, já que, predominantemente, os usuários utilizam Android e Web (Gráfico 1).



Gráfico 1: Fonte da manifestação do Twitter

Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

³ Recuperado de: https://www.bain.com/contentassets/a9200a057a0241b8963c05a9b09e33fe/digital_impactos-do-android-no-brasil.pdf. Acesso em: 15 de abril de 2023.

O Android é quase onipresente nos celulares no Brasil, conforme pesquisa publicada pela Bain & Company, em parceria com a Google, em 2020. Isso se justifica pela variedade dos preços de smartphones com Android, oferecendo opções acessíveis, simples e baratas, e modelos mais sofisticados³. Assim, os usuários podem ser oriundos de diversas classes, não limitando o uso do Twitter estritamente à questão social.

Em segunda análise, é válido ressaltar o quantitativo de *tweets* no transcorrer dos meses (Gráfico 2), já que é possível se estabelecer uma análise quanto à influência

de conteúdos sobre saúde mental na significação que os usuários do Twitter fazem dessa temática.

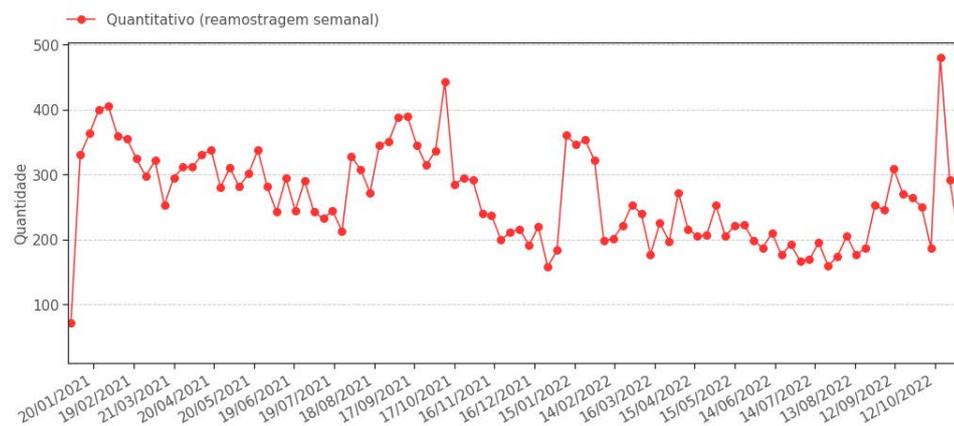


Gráfico 2: Distribuição de tweets por meses
 Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

A partir dessa breve explanação, percebe-se que os meses com mais tweets são outubro de 2021/2022 e janeiro de 2021. Para se ter um entendimento completo do gráfico, é necessário compreender o estabelecimento do Setembro Amarelo e do Janeiro Branco no Brasil. A campanha Setembro Amarelo foi adotada em 2015, no Brasil, pelo Centro de Valorização da Vida (CVV), o Conselho Federal de Medicina (CFM) e a Associação Brasileira de Psiquiatria (ABP), com o intuito de prevenir o suicídio, debatendo sobre o tema e disponibilizando informações e opções de tratamento para o público, a fim de reduzir o tabu que faz com que muitas pessoas evitem falar sobre suicídio e buscar ajuda. Já o Janeiro Branco tem como objetivo chamar a atenção da população para questões e necessidades relacionadas à saúde mental e emocional das pessoas e das instituições humanas.

A prevalência de postagens nesses meses pode evidenciar a importância do estabelecimento de meses para o auxílio no cuidado à saúde mental, contribuindo para o conceito de cultura apresentado por Canclini (2005). Todavia, o destaque para esses meses pode denotar a concentração das discussões como sendo vinculadas às campanhas de Setembro Amarelo e Janeiro Branco, indicando que em outros períodos do ano o tema não é tão abordado.

Em terceira análise, foram observadas as principais palavras que se relacionam com a hashtag #saudemental (Figura 2), com uso da nuvem de palavras. Os termos mais recorrentes foram: vida, pessoa, hoje, ajuda, ano e cuidar. A predominância desses termos demonstra a importância da construção de uma representação do cuidado com a saúde mental vinculado à própria sobrevivência, a partir dos termos “vida” e “pessoa”. Já os termos “ajuda” e “cuidar” evidenciam que a saúde mental é representada também pela assistência. Assim, a representação da saúde mental é objetivada na ajuda e no cuidado que garantem a vida das pessoas.

Outros termos, com frequência menor, mas significativa, auxiliam a entender as significações identificadas na hashtag #saudemental. São eles: ansiedade, pandemia, importante e depressão. As palavras demonstram a importância da discussão da saúde mental e sua vinculação às patologias, como a ansiedade e a depressão. Já o termo “pandemia” posiciona o momento pandêmico dentro dos fatores de impacto na saúde mental.

Cabe ainda destacar a presença de conteúdos que levam o usuário para outras plataformas, como: confira, saiba, acesse, leia, link e site. Esses termos, dentro da composição das unidades textuais, dão caráter mais institucional e informacional, ou seja, são provenientes de perfis de veículos de comunicação e empresas que publicam conteúdos sobre saúde mental. Prepondera o uso institucional nas publicações, demonstrando que o tema é dominado por conteúdos oriundos dessas fontes, ou seja, elas ocupam o espaço de fala sobre a saúde mental.

Grupo	Textos centrais
1	<p><i>Tweet 1:</i> Menos que nada. Loucura, paixão. Alucinações sem e com causas. Sentimento dedicados a pessoas erradas.</p> <p><i>Tweet 2:</i> Em tudo um aprendizado.</p> <p><i>Tweet 3:</i>Fala rapaziada! Pega visão galerinha! Hoje eu estou de boas! Apesar que nós passamos por situações negativas o tempo vai sarar essa ferida! TMJ!</p> <p><i>Tweet 4:</i>Fim de um ciclo. Espero que seja o início do fim de muitos. . .</p> <p><i>Tweet 5:</i> Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro</p>
2	<p><i>Tweet 6:</i> O nosso dia a dia é repleto de desafios e alguns problemas podem afetar a saúde mental. É importante que a mente receba o devido cuidado! Tenha momentos de descanso, relaxe, faça exercícios, hidrate- se. Se precisar de ajuda, procure um profissional!</p> <p><i>Tweet 7:</i> O Editorial do nosso último lançamento foi escrito por Walter de Oliveira, Editor Científico da revista. O texto contextualiza a problemática dos impactos dessas eleições para a saúde mental dos brasileiros. Vale a pena a leitura!</p> <p>Programas de saúde mental nas empresas geram retorno sobre o investimento em até 3 anos.</p> <p><i>Tweet 8:</i> A escolha do profissional de saúde mental deve ser feito com muita atenção e cuidado, porque esse profissional terá acesso a profunda subjetividade da pessoa.</p> <p><i>Tweet 9:</i> Esteja atento (a) aos sinais e sua intensidade. Cuide de sua saúde mental! Agende uma consulta.</p>
3	<p><i>Tweet 10:</i> Me diz onde é sua dor e lhe digo qual sentimento está relacionado.</p> <p><i>Tweet 11:</i> Lute por você e não deixe nunca de acreditar!</p> <p><i>Tweet 12:</i> Qual é o problema das pessoas que tem que por a música “alice no mundo da overdose” com o cooper?? Isso é pesado, isso dói, não deveriam estar fazendo isso.</p> <p><i>Tweet 13:</i> Conhecidos com coração de gelo os capricornianos são sérios e discretos. Na terapia eles podem ter dificuldades em expressar seus sentimentos e se abrir com seu terapeuta. . . .</p> <p><i>Tweet 14:</i> Assim como Deus renova os seus dias, assim Ele pode renovar a sua vida.</p>

Tabela 1: Textos centrais dos grupos

Fonte: Elaboração dos autores (2023).

No Grupo 1, pode-se destacar a variedade do conteúdo de cada tweet na manifestação sobre saúde mental. No *Tweet 1* é observado que o usuário utiliza sentimentos efusivos para se referir à saúde mental, “loucura” e “paixão”, dando um tom extremo ao discurso, algo que é graficamente visível no distanciamento entre os pontos da Figura 5, no grupo amarelo. O *Tweet 2* atribui uma ideia de superação aos problemas de saúde mental. Já o *Tweet 3* se dirige a um interlocutor e informa que está bem, assume um discurso de superação e atribui ao tempo a responsabilidade de curar a doença. Já o *Tweet 4* contém uma frase da canção “Sujeito de Sorte”, do cantor Belchior, que foi utilizada pelo também cantor Emicida, na música “AmarElo”, lançada em 2019, e que passa uma mensagem de superação.

Os textos do Grupo 1 apresentam construções ligadas às ideias de superação de momentos ruins e sintomas extremos associados à saúde mental. Somado a isso, é importante destacar que esses conteúdos podem indicar a existência de um tabu quanto à busca de auxílio no tratamento de problemas mentais.

No grupo 2, estão *tweets* ligados ao cuidado para saúde mental que podem se relacionar com as construções culturais que o Brasil tem estabelecido com os meses de Janeiro Branco e Setembro Amarelo. O *Tweet* 6 aborda a causa dos problemas de saúde mental a partir dos desafios e problemas vividos cotidianamente e indica que a mente deve ser cuidada por meio do descanso, relaxamento, exercícios físicos e hidratação e, caso a pessoa não fique bem, ela deve procurar ajuda profissional.

O *Tweet* 7 recorre ao respaldo científico para direcionar o usuário a outro conteúdo, fora do Twitter. A abordagem é sobre as eleições e o impacto causado na saúde mental dos brasileiros, fazendo uma associação direta do período eleitoral com momentos que prejudicam as pessoas. Os *Tweets* 8 e 9 apontam conteúdos institucionais sobre saúde mental e mostram que há uma tendência de discursos a respeito do oferecimento de serviços ligados à saúde mental.

No Grupo 2, os *tweets* reforçam a ideia de que os conteúdos são, em sua maioria, provenientes de discursos institucionais e demonstram que o tema é também utilizado por empresas que buscam clientes para seus tratamentos. Os verbos no imperativo se assemelham ao texto publicitário, cujo objetivo principal é atrair clientes.

Já no grupo 3, pode-se perceber uma unidade discursiva entre os *tweets*, já que nesse grupo se nota mensagens com o cunho de incentivo a acreditar na vida perante às circunstâncias, como no *Tweet* 11: “Lute por você e não deixe nunca de acreditar!”. Infere-se desse *tweet* uma estereotipização da saúde mental, em que as pessoas acometidas devem tratar a doença como combate. O imperativo do verbo lutar expressa, ainda, uma ordem ou conselho ao interlocutor, implicando a existência de uma responsabilidade ativa do sujeito. Por fim, o verbo acreditar aloca a doença como dependente de um sistema de crenças abstratas e não como uma patologia clínica, que requer cuidados médicos. O *Tweet* 10 relaciona dores a sentimentos, em tom explicativo e taxativo. Os *Tweets* 10 e 11 apresentam uma característica em comum, eles são escritos em modo imperativo, característica comum aos textos publicitários, demonstrando que o tema saúde mental pode ser transmitido como conteúdo de publicidade.

O *Tweet* 12 é uma crítica às publicações que usam a música “Alice no País da Overdose”, do músico Kamaitachi, que fala sobre o uso de drogas. A música é apontada como um gatilho pelo usuário. Já o *Tweet* 13 associa astrologia à saúde mental, atribuindo características de personalidade sem embasamento científico ao comportamento das pessoas em terapia. Por fim, o *Tweet* 14 associa saúde mental a Deus, colocando em crenças abstratas a solução para problemas de saúde mental.

O Grupo 3 apresenta unidades textuais cujo conteúdo associa à saúde mental ideias abstratas e crenças. Observa-se que há um tom de autorresponsabilização, quando se instiga a pessoa a lutar, ao mesmo tempo em que tira da pessoa o controle, atribuindo a saúde mental ao signo ou a Deus.

Conclusão

A partir das análises suscitadas ao longo deste artigo, nota-se a importância do estudo das manifestações sobre saúde mental no Twitter, já que é possível estabelecer análises que revelam dados relevantes sobre o tema em questão. A nuvem de palavras demonstrou que, em termos de frequência, a saúde mental é representada pelo cuidado e pela ajuda que mantêm a vida. Além disso, são elencadas também por doenças, como a ansiedade e a depressão, e por circunstâncias, como a pandemia. As publicações provenientes de empresas, instituições e de veículos de comunicação ocupam o espaço de fala sobre a saúde mental.

A análise dos grupos centrais demonstra que predominam temas como superação, sentimentos, emoções, tabus, estereótipos e crenças. Há uma linguagem imperativa, que se aproxima do discurso publicitário, demonstrando que os conteúdos das empresas e veículos de comunicação buscam clientes e leitores. Por fim, observa-se, ainda, que crenças e concepções abstratas, como os signos e Deus, permeiam os conteúdos.

Por fim, os resultados revelaram a influência das construções culturais no estudo sobre saúde mental e como é fundamental uma análise das práticas sociais exercidas nas redes sociais da internet para compreender a sociedade. Para estudos futuros, pretende-se investigar outras análises que permitam o aprofundamento do tema, considerando sempre que o uso das redes sociais e o impacto da cultura digital é primordial na compreensão da manifestação dos sentimentos dos indivíduos.

Referências

- Abjaude, S. A. R., Pereira, L. B., Zanetti, M. O. B., & Pereira, L. R. L. (2020). Como as mídias sociais influenciam na saúde mental? *Revista Eletrônica Saúde Mental Álcool e Drogas*, 16(1), 1-3. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1806-6976.smad.2020.0089>
- Bardin, L. (2010). *Análise de Conteúdo*. Edições 70, LDA.
- Bortolazzo, S. F. (2016). O imperativo da cultura digital: entre novas tecnologias e estudos culturais. *Cadernos de Comunicação*, 20(1), 1-15. <https://doi.org/10.5902/2316882X22133>
- Camargo, B., & Justo, A. M. (2013). Iramuteq: um software gratuito para análise de dados textuais. *Temas em Psicologia*, 21(2), 513-518. <https://doi.org/10.9788/TP2013.2-16>
- Canclini, N. G. (2005). *Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de la interculturalidad*. Gedisa.
- Caregnato, R. C. A., & Mutti, R. (2006). Pesquisa qualitativa: análise de discurso versus análise de conteúdo. *Texto & Contexto: Enfermagem*, 15(4), 679-684. <https://doi.org/10.1590/S0104-07072006000400017>
- Castells, M. (1999). *A sociedade em rede*. Paz e Terra.
- Cordeiro, D. F., Leal, M. R. C., Vieira, L. M., & Da Silva, N. R. (2022). Cartografando comentários e sentimentos no perfil de Jair Bolsonaro no Instagram acerca da Covid-19. *Galáxia*, 47, e56929. <https://doi.org/10.1590/1982-2553202256929>
- Costa, F. C. (2005). *Capital social e o Comitê de Bacia Hidrográfica dos Sinos: um estudo de caso*. [Apresentação de trabalho]. VIII Seminários Em Administração, Goiânia, Goiás, Brasil.
- De Choudhury, M., Gamon, M., Counts & S., Horvitz, E. (2013). *Predicting Depression via Social Media*. [Apresentação de trabalho]. 7th International AAAI Conference on Weblogs and Social Media, Cambridge, Massachusetts, United States.
- Degenne, A., & Forsé, M. (1999). *Introducing Social Networks*. Sage.
- Emarsys. (2019). *Top 5 Social Media Predictions for 2019*. Recuperado de: <https://emarsys.com/learn/blog/top-5-social-media-predictions-2019/>
- Fayyad, U., Piatetsky-Shapiro, G., & Smyth, P. (1996). From data mining to knowledge discovery in databases. *AI Magazine*, 17(3), 37-54. <https://doi.org/10.1609/aimag.v17i3.1230>

Fernandes, J. L. F., & Cordeiro, D. F. (2016). Avaliação de formatos de publicação de dados abertos governamentais através de indicadores de usabilidade. *Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação*, 9(1), 65-84.

Fitzgerald, M. (2012). *Introdução às expressões regulares*. Tradução de: Lúcia Ayako Kinoshita. Novatec.

Fonseca, J. J. S. (2002). *Metodologia da pesquisa científica*. [Apostila]. Universidade Estadual do Ceará.

Gabriel, M. (2013). *Educ@r: a (r)evolução digital na educação*. Saraiva.

Galán-García, P., Puerta, J. G., Gómez, C. L., Santos, I., & Bringas, P. G. (2016). Supervised machine learning for the detection of troll profiles in twitter social network: application to a real case of cyberbullying. *Logic Journal of the IGPL*, 24(1), 42-53. <https://doi.org/10.1093/jigpal/jzv048>

Han, J., Kamber, M., & Pei, J. (2000). *Data Mining: Concepts and Techniques*. Morgan Kaufmann.

Jaidka, K., Guntuku, S., & Ungar, L. (2018). *Facebook versus twitter: Differences in self-disclosure and trait prediction*. [Apresentação de trabalho]. 12th International AAI Conference on Web and Social Media, Palo Alto, California, United States.

Jenkins, H. (2022). *Cultura da Convergência*. Tradução de: Susana L. de Alexandria. 3. Aleph.

Lemos, A., & Cunha, P. (Orgs.). (2003). *Olhares sobre a Cibercultura*. Sulina.

Levin, I., & Mamlok, D. (2021). Culture and society in the digital age. *Information*, 12(2), 68. <https://doi.org/10.3390/info12020068>

Lévy, P. (1999). *Cibercultura*. Editora 34.

Limiro, R. M., Da Silva, N. R., & Cordeiro, D. F. (2022). Mineração de textos para agrupamento de teses e dissertações por meio de análise de similaridade. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, 18, 1-20.

Martino, L. M. S. (2014). *Teoria das Mídias Digitais: linguagens, ambientes, redes*. Vozes.

Martins, G. A., & Theóphilo, C. R. (2016). *Metodologia da investigação científica para ciências sociais aplicadas*. Atlas.

Moromizato, M. S., Ferreira, D. B. B., Souza, L. S. M., Leite, R. F., Macedo, F. N., & Pimentel, D. (2017). O uso da Internet e das redes sociais e a relação com os indícios de ansiedade e depressão entre estudantes de medicina. *Revista Brasileira de Educação Médica*, 41(4), 497-504. <https://doi.org/10.1590/1981-52712015v41n4RB20160118>

Oliveira, M. B., Zucchi, G., Lippi, M., Cordeiro, D. F., Da Silva, N. R., & Iori, M (2021). *Lead time forecasting with machine learning techniques for a pharmaceutical supply chain*. [Apresentação de trabalho]. 23th International Conference On Enterprise Information Systems, Online Streaming.

Park, M., Mcdonald, D. W., & Cha, M (2013). *Perception differences between the depressed and non-depressed users in twitter*. [Apresentação de trabalho]. 7th International AAI Conference on Weblogs and Social Media, Cambridge, Massachusetts, United States.

Passiani, E., & Arruda, M. A. N. (2017). Cultura. In A. M. Catani, M. A. Nogueira, A. P. Hey, C. C. C. Medeiros (Eds.). *Vocabulário Bourdieu*. (1a ed, pp. 135-137). Autêntica.

Pinheiro, G. (2023). NordVPN: pesquisa constata que brasileiros passam cerca de 92 horas por semana conectados à internet. *Mundo Conectado*. Recuperado de: <https://mundoconectado.com.br/noticias/v/32859/nordvpn-pesquisa-constata-que-brasileiros-passam-cerca-de-92-horas-por-semana-conectados-a-internet>.

Rangel, J. R., & Miranda, G. J. (2016). Desempenho Acadêmico e o Uso de Redes Sociais. *Sociedade, Contabilidade e Gestão*, 11(2), 139-154.

Recuero, R. (2006). *Memes e Dinâmicas Sociais em Weblogs: Informação, capital social e interação em redes sociais na Internet*. [Apresentação de trabalho]. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília, Distrito Federal, Brasil.

Recuero, R. (2009). *Redes Sociais na Internet*. Sulina.

Recuero, R. (2012). *A Conversação em Rede: comunicação mediada pelo computador e redes sociais na internet*. Sulina.

Recuero, R. (2020). *Câmaras de eco e circulação de informação em redes sociais*. [Apresentação de trabalho]. 1st Workshop on Media, Information and Data Science, Transmissão Online, Universidade Federal de Goiás.

Silva, J. H. M. (2016). A virtualização das relações e a liquefação dos laços afetivos sob a ótica de Zygmunt Bauman. *Pergaminho*, (7), 38-48.

Sinnenberg, L., Buttenheim, A. M., Padrez, K., Mancheno, C., Ungar, L., & Merchant, R. M. (2017). Twitter as a tool for health research: a systematic review. *American Journal of Public Health*, 107(1), e1–e8. <https://doi.org/10.2105/ajph.2016.303512>

Sruthidevi, C. T., & Thomas, P. E. (2017). Knowledge gap hypothesis in the context of the political participation of the youth with reference to social media users. *Amity Journal of Media & Communications Studies*, 7(2), 45-56.

Temer, A. C. R. P., & Nery, V. C. A. (2009). *Para entender as Teorias da Comunicação*. Aspectus.

Ugarte, D. (2008). *O poder das redes: manual ilustrado para pessoas, organizações e empresas, chamadas a praticar o ciberativismo*. EdiPUCRS.

Vieira, L., & Cordeiro, D. (2023). The dark side of anti-vaccination: analysis of a brazilian anti-vaccine Facebook group. *Revista FAMECOS*, 30(1), e43710. <https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2023.1.43710>

Vieira, L. M., Da Silva, N. R., & Cordeiro, D. F. (2019). *Análise descritiva das fake news da saúde através de mineração de textos no Portal da Saúde*. [Apresentação de trabalho]. XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, Goiânia, Goiás, Brasil.

Wasserman, S., & Faust, K. (1994). *Social Network Analysis: Methods and Applications*. Cambridge University Press.

Weiss, S. M., & Indurkha, N. (1998). *Predictive Data Mining: a practical guide*. Morgan Kaufmann.

World Health Organization. (2022). *Mental Health and COVID-19: Early evidence of the pandemic's impact: Scientific brief, 2 March 2022*. Recuperado de: https://www.who.int/publications/i/item/WHO-2019-nCoV-Sci_Brief-Mental_health-2022.1

Ativismo imigrante e estratégias emocionais para a deliberação on-line: o caso da página Brasileiras não se calam

Lucas Arantes Zanetti

Jornalista, Mestre em Comunicação e Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista (Unesp). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Membro dos grupos de pesquisa Deslocar – Interculturalidade, cidadania, comunicação e consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) e Comunicação Midiática e Movimentos Sociais (ComMov/Unesp)
E-mail:lucas.zanetti@unesp.br

Resumo: Este trabalho investiga a articulação entre as teorias da mediatização, a noção de esfera pública e deliberação a partir de um estudo empírico com vistas a compreender a narrativa pessoal enquanto estratégia discursiva emocional, que atua como dispositivo interacional voltado à deliberação on-line. Para isso, analisa-se como caso empírico a página do Instagram Brasileiras não se calam, organização ativista que denuncia casos de misoginia e xenofobia vivenciadas por mulheres brasileiras na Europa, especificamente a interação nos comentários a partir de um relato sobre assédio. Como resultado, aponta-se que o relato pessoal tem importante contribuição enquanto dispositivo interacional voltado ao debate público e para o desenvolvimento de ações concretas de cunho ativista contra situações de discriminação.

Palavras-chave: deliberação, esfera pública, mediatização, ativismo, imigração.

Activismo inmigrante y estrategias emocionales para la deliberación en línea: el caso de la página Brasileiras não se calam

Resumen: Este trabajo investiga la articulación entre las teorías de la mediatización, la noción de esfera pública y la deliberación desde un estudio empírico con el objetivo de comprender la narrativa personal como estrategia discursiva emocional, que actúa como dispositivo interaccional orientado hacia la deliberación en línea. Para ello, se analiza el caso empírico de la página de Instagram Brasileiras não se calam, una organización activista que denuncia casos de misoginia y xenofobia vividos por mujeres brasileñas en Europa, en concreto, la interacción en los comentarios de un relato sobre acoso. Como resultado, se señala que la cuenta personal tiene una importante contribución como dispositivo de interacción dirigido al debate público y al desarrollo de acciones concretas de carácter activista frente a situaciones de discriminación.

Palabras clave: deliberación, esfera pública, mediatización, activismo, inmigración.

Immigrant activism and emotional strategies for online deliberation: case of the webpage Brasileiras não se calam

Abstract: This paper investigates how mediatization theories, and the notion of public sphere and deliberation are articulated by personal narratives as an emotional discursive strategy and interactional device aimed at online deliberation. For this purpose, we examine the case of the Instagram page “Brasileiras não se calam,” an activist organization that denounces cases of misogyny and xenophobia experienced by Brazilian women in Europe. Specifically, we analyze the commentaries under a harassment report. As a result, we argue that the personal report is an important interactional device for fostering public debate and for developing concrete activist actions against discriminatory situations.

Keywords: deliberation, public sphere, mediatization, activism, immigration.

Este trabalho objetiva compreender o relato pessoal enquanto “dispositivo interacional” (Braga, 2011) para a deliberação on-line, tendo como pano de fundo o ativismo imigrante da página Brasileiras não se calam no Instagram. Buscamos articular conceitos da teoria da mídiatização (Braga, 2006, 2012; Fausto Neto, 2008) com os estudos em esfera pública e deliberação on-line (Maia, 2008; Sampaio, et al., 2012), em especial os que levam em conta as questões emocionais e sensíveis nos processos deliberativos (Maia, 2012). Especificamente, nos interessou investigar o processo deliberativo decorrente do relato de situações pessoais sensíveis publicadas pela página a partir dos comentários e interações dos indivíduos.

Ao contrário de outras páginas ativistas que apresentam uma estratégia racional para compreensão de suas demandas, com dados, análises de situações sob cunho político e afirmativo, a página Brasileiras não se calam foi escolhida por utilizar uma estratégia discursiva de apelo sensível, a partir do relato pessoal de imigrantes brasileiras na Europa em situações de xenofobia, machismo, racismo e intolerância. Trata-se de uma página gerenciada por mulheres brasileiras com objetivo de denunciar casos de machismo, misoginia e xenofobia. Ela conta com 58,4 mil curtidas e mais de 1500 publicações/depoimentos no Instagram¹. Além da publicação dos relatos, o perfil também se coloca enquanto “apoio emocional para mulheres imigrantes”, com reuniões de apoio psicológico semanais on-line.

¹ Dados coletados em 18 jan. 2023.
<https://bit.ly/3qgWB6j>

“Dispositivo interacional” é um termo cunhado por Braga (2011) para se referir a um núcleo conceitual que aproxima a pesquisa e os objetos da Comunicação a partir da interação entre sujeitos nos contextos das práticas sociais mídiatizadas. Os dispositivos interacionais levam em conta elementos estruturantes dessa interação, como a linguagem, os signos, as lógicas da empresa, os algoritmos, os processos socioeconômicos, institucionais e políticos, identificando que “resta sempre algum espaço produzido na singularidade da própria interação” (Braga, 2011, p. 12). Segundo o autor, cada dispositivo deve ser analisado de forma específica, compreendendo as ponderações mais relevantes em cada caso e a incidência de vários fatores que o compõem. Trata-se, portanto, neste artigo, de compreender o que de especificamente comunicacional ocorre nas interações que se sucedem a partir dos relatos publicados pela página e a relação com o processo deliberativo.

A questão do relato pessoal e sua articulação com o conceito de esfera pública foi objeto de estudo de Maia (2012). Ela aponta os elementos emocionais existentes na esfera pública e que foram por muito tempo negligenciados pelas teorias deliberativas. Ao adotarem os modelos da racionalidade discursiva de Habermas, acabavam por tratar elementos como a retórica, a emoção e as histórias pessoais como “indesejáveis” ao processo deliberativo. Segundo a Maia (2012, p. 17), “a apreciação do papel que a emoção e formas alternativas de comunicação exercem na deliberação, além do discurso racional, são essenciais para que se compreenda o funcionamento da esfera pública na sociedade contemporânea”. Considerar o relato pessoal passa a ser, portanto, indispensável ao tratar as conversações cotidianas nas redes sociais, ambiente em que razão e emoção se misturam em cadeias de sentido difusas e complexas. Tais articulações contribuem para o escopo da discussão sobre a esfera pública mídiatizada ao identificar dispositivos emocionais que ampliam os recursos cognitivos de entendimento mútuo no ato deliberativo. Young (2002) defende que é a partir das histórias pessoais que é possível dar vazão ao sentimento de indignação perante as injustiças da exploração, opressão e desigualdade, e que, portanto, é uma forma de contribuir para a noção de equidade necessária à reparação histórica das desigualdades que incidem na subjetividade.

Warren (2006) explicita a importância do “quem” em relação ao “que” está sendo dito nos casos de deliberação sobre questões sensíveis, como é o caso da questão migratória de mulheres brasileiras em Portugal, uma vez que toca em elementos profundos da própria identidade das mulheres vítimas de discriminação. Para Warren, a questão se torna sensível quando passa diretamente pela identidade do indivíduo, em que as relações de opressão e desigualdade são reproduzidas no processo deliberativo.

Nesse sentido, a questão migratória em Portugal, especialmente no que concerne às mulheres imigrantes, pode ser considerada de “cunho sensível”. Atualmente, o país

sofre com o aumento de casos de intolerância e xenofobia, a partir do crescimento de movimentos e partidos nacionalistas com pautas anti-imigração. Segundo o Relatório Estatístico Anual sobre os Indicadores de Integração de Imigrantes, produzido pelo Observatório das Migrações (Oliveira, 2020) com apoio do Governo Português, a discriminação por nacionalidade lidera o número de denúncias por discriminação no país (28,4%). Os brasileiros são a maior comunidade nacional de imigrantes e estão à frente no número de casos.

O relatório Experiências de Discriminação na Imigração em Portugal, produzido pelo projeto MigraMyths (Costa, & Paula, 2020, p. 19), coloca a mulher como sendo alvo preferencial das violências e discriminações contra o imigrante: “os estereótipos de gênero cruzam-se com muitos outros, na sua maioria ligados à ‘brasilidade’ e a ideia de um corpo disponível, hipersexualizado, legado de uma visão colonial e da objetificação das mulheres”. Assim, buscamos compreender a partir da ótica da comunicação elementos importantes dos fenômenos migratórios contemporâneos, sua relação com a esfera pública midiaticizada e suas características interacionais.

Dispositivos Interacionais e Deliberação na Esfera Pública Midiaticizada

As teorias da midiaticização são plurais e compreendem a relação das esferas sociais com a mídia a partir de óticas distintas. Há, pelo menos, três correntes conceituais fortes que utilizam o termo “midiaticização” na explicação dos fenômenos midiáticos (França, 2020). A corrente institucional (Hjarvard, 2014; Strömbäck, 2008), com epicentro no norte da Europa, é centrada na lógica das mídias e a sua influência em outras esferas que compõem o mundo, como a política e a economia. A corrente socioconstrutivista (Braga, 2006) dá enfoque às interações sociais e a dialética entre indivíduo, sociedade e mídia na construção de sentidos e práticas culturais e, por fim, a abordagem tecnológica se baseia na semiótica e antropologia estrutural para compreender a relação entre códigos, tecnologia e cultura (Hepp, & Krtoz, 2014).

Esta pesquisa busca compreender a midiaticização a partir de seu processo interacional, no modelo das teorias brasileiras e no esforço de articulá-las com as noções de esfera pública e deliberação. Defendo que tais noções são complementares, uma vez que a esfera pública habermasiana tem como estrutura a Teoria da Ação Comunicativa, com destaque às interações sociais, negociações de sentido e troca pública de argumentos que sustentam a formação da opinião e legitimam o exercício do poder (Habermas, 2008; Maia, 2008). Os estudos em midiaticização no Brasil se dedicam justamente a compreender o especificamente comunicativo (Signates, 2019) nos processos interativos das práticas sociais contemporâneas. Segundo Braga (2006, p. 27), “os sentidos midiaticamente produzidos chegam à sociedade e passam a circular entre pessoas, grupos e instituições, impregnando e parcialmente direcionando a cultura”.

Ora, se admitirmos que estamos nos referindo ao mesmo processo interativo tanto pela perspectiva da esfera pública quanto pela chave da midiaticização, é necessário reconhecer a existência de uma “esfera pública midiaticizada”, pensada a partir da contribuição das duas linhas e de seus autores. É precisamente esse esforço teórico que temos buscado desenvolver e o grande elo que aproxima tais correntes é a questão da interação e a dinâmica da circulação. A arquitetura comunicativa das sociedades em midiaticização pressupõe que os sentidos produzidos aconteçam por meio dos dispositivos tecnomidiáticos em moldes de circulação, com a criação, significação e ressignificação de sentidos complexos (Fausto Neto, 2020). Essa dinâmica diz respeito à forma com que as trocas argumentativas, a negociação de razões que caracterizam a formação da opinião ocorre no interior da esfera pública. Ou seja, a discussão que pretendemos levantar é a configuração contemporânea do espaço público enquanto virtualidade e as matrizes comunicativas e midiáticas destes fenômenos. Em sua noção de “circuitos midiáticos”, Braga (2012) explica como se dá o processo de circulação:

os ritmos da circulação se encontram modulados por articulações diversas possíveis entre as táticas da instantaneidade que procuram abreviar o tempo de acesso e de circulação; e as táticas de acervo, voltadas para a permanência e para a recuperação. O fato de que os circuitos em desenvolvimento tenham a

tendência assinalada, de “atravessar” os campos sociais estabelecidos – mesmo quando o ponto de origem de um circuito é um desses campos, como, por exemplo, o educacional –, leva a uma espécie de “recontextualização”. As referências habituais se encontram deslocadas ou complementadas por referências menos habituais – fazendo com que os próprios circuitos em desenvolvimento elaborem e explicitem os contextos requeridos para atribuição de sentidos aos produtos e falas que circulam. (Braga, 2012, p. 49)

O processo de circulação ocorre por meio de “dispositivos” de interação, que são espécies de pontapés de partida para que haja o processo de negociação de sentidos. A ação comunicativa que ocorre, para Habermas (1984), no mundo da vida, trata-se do esforço comunicativo entre sujeitos em busca da significação do mundo em um processo intersubjetivo de apreensão e interpretação da realidade. No entanto, o próprio autor assume que tais práticas estão subordinadas ao contexto em que ocorrem, uma vez que a interpretação está sujeita às condições e referências anteriores ao ato comunicativo. O mundo da vida, entendido por Habermas (1984) como o espaço social e tempo histórico composto pela sociedade, cultura e indivíduo, hoje, é o mundo da sociedade em mediação e, dessa forma, precisa-se pensar como se estabelece a ação comunicativa diante de novas arenas e dispositivos interacionais.

Nessa etapa da discussão, cabe trazer a contribuição da Psicologia Social para a noção de esfera pública, uma vez que a representação social do mundo é o que baliza o processo de interação. O centro da noção de esfera pública passa a ser as questões da intersubjetividade e a expressão do Eu em relação ao Outro, em processos públicos e comunicativos que pressupõem elementos subjetivos nas trocas que caracterizam as interações e construções simbólicas. É a partir dessas trocas que a comunidade “pode desenvolver e sustentar o conhecimento sobre si mesma” (Jovchelovitch, 2000, p. 64). Nesse sentido, é importante o reconhecimento das esferas públicas privadas enquanto distintas, mas que se conectam e se retroalimentam formando identidades individuais e coletivas a partir da relação entre Eu e o Outro. Segundo a autora, as representações sociais têm origem nas atividades simbólicas do ser humano que caracterizam as interações sociais ligadas ao desenvolvimento do Eu que compartilha uma realidade simbólica com o Outro, uma vez que “são as mediações sociais em todas as suas formas públicas que geram as representações sociais” (Jovchelovitch, 2000, p. 81).

Os processos interacionais da esfera pública mediada consistem exatamente nesse jogo entre o Eu e o outro, o indivíduo e a sociedade, o meio e a mensagem. A algoritmização do mundo da vida, em que as interações são determinadas pela lógica das *big techs* e seus interesses comerciais e de exercício do poder, significam também a algoritmização dos processos sociais e do que está culturalmente disponível a ser negociado em termos comunicativos. Essa característica da sociedade mediada é inédita e está sendo pouco a pouco explorada pelos trabalhos acadêmicos. Nesse sentido, as redes sociais constituem arena própria, cada uma com uma lógica comunicativa e interativa interna, definida pela apropriação de suas ferramentas pelos usuários e dos sentidos que ali se estabelecem.

Os dispositivos interacionais são abordados por Braga em três momentos (2006; 2011; 2018) e são definidos pelo autor como “sistemas de relações que viabilizam a interação, gerando compartilhamento de códigos e táticas inferenciais” (Braga et al., 2018, p. 131). O dispositivo interacional é um espaço amplo e aberto, configurado por redes de interações, meios técnicos, estratégias comunicativas que conferem sentido às práticas sociais agenciadas pela mídia. Entender a mediação enquanto dispositivo permite compreender qual mediação um sujeito traz em sua ação comunicativa, com qual representação ele está agindo e partindo de qual referência, além de avaliar o “sistema de resposta social” que se opera a partir da produção midiática.

Para este artigo, selecionamos a análise do “relato pessoal” enquanto dispositivo interacional e estratégia discursiva de cunho sensível, utilizada com o objetivo de grupos ativistas chamarem atenção para as causas que defendem e buscam promover na esfera pública. Para isso, escolhemos o Instagram como mídia social

e a página Brasileiras não se calam, que publica relato de mulheres vítimas de violência e discriminação machista e xenófoba na Europa.

Young (2002) é um dos grandes nomes responsáveis por incluir a questão das histórias e narrativas pessoais enquanto elementos discursivos desejáveis à deliberação. Ao citar a questão da inclusão das minorias no processo deliberativo, ela destaca o importante papel da identidade e das histórias de vida na qualidade do debate e na formulação de proposições. Para a autora, a articulação de elementos como a narrativa pessoal contribui para mobilizar o sentimento de injustiça e desigualdade e de formas de opressão e violência que acontecem no cotidiano. A história pessoal contribui para alteridade, na medida em que estimula a empatia e a capacidade de se colocar no lugar do outro (Maia, 2012). Por fim, a politização das situações cotidianas é de extrema importância, uma vez que estas ilustram questões estruturais de desigualdade e injustiça social. Young defende que as narrativas pessoais são essenciais para compreensão de situações particulares que o dado objetivo não é capaz, por si só, de ilustrar.

Por fim, convém destacar que as configurações da esfera pública on-line têm características próprias e distintas dos modelos face a face. Trata-se de uma outra faceta que caracteriza o espaço público midiático, esta com linhas de pesquisa e metodologias consolidadas. A internet é um território amplo de socialização e produção de sentidos (Delarbre, 2009) que cada vez mais se consolida como intermédio virtual entre atores sociais e as mais diversas esferas que compõem a sociedade, adquirindo linguagem própria e levando a mediação para outro patamar. Segundo Seridório e Luvizotto (2017), a deliberação que ocorre no espaço de internet pressupõe a interação entre os sujeitos (comunicação interpessoal), o papel dos meios de comunicação enquanto fornecedor de razões e argumentos e, diferenciando-se das outras modalidades de deliberação, é a sua mediação.

Metodologia

Tendo em vista compreender aspectos deliberativos da narrativa pessoal no contexto da esfera pública mediada, optamos pela metodologia de Sampaio et. al. (2012) de avaliação da deliberação on-line e dos procedimentos do Discourse Quality Index (DQI) (Steenbergen et al., 2003) com o objetivo de compreender elementos da interação nos comentários a partir do relato pessoal publicado pela página. Braga (2011) ressalta a importância, para o estudo dos dispositivos interacionais, de perceber a multiplicidade de lógicas que atuam sobre diferentes dispositivos, levando em conta sua complexidade.

O autor afirma que é necessário manter o diálogo com outros enfoques e abordagens do campo da comunicação: “nosso enfoque pode receber produtivamente proposições, problematizações e abordagens . . . sobre seus objetos específicos, que possam aqui ser vistos como componentes de um dispositivo interacional” (Braga, 2011, p. 7). Dessa forma, entendemos que a composição metodológica escolhida para este estudo está de acordo com as premissas tanto dos estudos em esfera pública e deliberação quanto das teorias da mediação, com articulações que demonstram a proximidade teórico-metodológica desses campos.

Em primeiro lugar, escolhemos uma postagem que julgamos ser de forte apelo sensível e com alto nível de engajamento e interações nas redes sociais. A partir dela, foram obtidos 93 comentários em uma publicação do dia 27 de abril de 2022. Selecionou-se apenas comentários que continham respostas e diálogos sobre a questão a partir do relato. Em seguida, classificamos os comentários como sendo de cunho “estritamente racional”, “estritamente emocional” ou “híbridos”, isto é, constituídos de elementos racionais e emocionais. Também classificamos os comentários de acordo com o seu conteúdo e nível de interação com o relato da postagem principal.

Para avaliar especificamente a narrativa pessoal enquanto dispositivo interacional voltado à deliberação, alguns critérios foram acrescentados. Segundo Mendonça (2011, p. 5), os autores que se desdobram a aprimorar metodologias que avaliem a deliberação já reconhecem “nova literatura teórica

de deliberação, mais atenta à retórica, às narrativas pessoais, às negociações políticas, ao auto-interesse e às disputas de poder”. Dessa forma utilizamos, como categoria de análise, três de cunho racional e três de cunho emocional (Tabela 1).

Justificação	Justificativa lógica, racional e moral do argumento na defesa de um ponto de vista.
Reflexibilidade	Consideração da perspectiva alheia na construção do argumento e capacidade de resposta.
Informação	Embasamento externo com fontes, estudos, dados estatísticos e referências externas.
Narrativas pessoais	O uso de novas histórias pessoais, vivências, narrativas e testemunhos de ordem particular.
Retórica e ironia	Retórica plebiscitária, ao contrário da retórica deliberativa, emprega o discurso com a finalidade de “vencer”, é desprovida de informação e, portanto, não é interessante à deliberação.
Apoio, acolhimento e empatia	Essa categoria foi adicionada após observação empírica. É importante discutir o papel dessas emoções no processo deliberativo. Trata-se de mensagem de apoio, identificação e capacidade de se colocar no lugar do outro.

Tabela 1: Critérios metodológicos de análise

Nota. Maia, 2012; Sampaio et.al., 2012.

Resultados e discussão

A página Brasileiras não se calam soma 58,4 mil seguidores no Instagram. A publicação analisada traz um relato publicado no dia 27 de abril de 2022 e conta com 80 curtidas e 134 comentários (Figura 1).



Figura 1: Postagem da Página Brasileiras não se calam

Nota. Instagram/Brasileiras não se calam (2022).

Uma vez eu estava num bar e dois homens seguiram a mim e uma amiga e entraram num bar atrás da gente. Eu fui pegar uma cerveja e um deles me puxou pelo cós da calça, pro colo dele. Ele tentou de toda forma me agarrar e eu pedindo socorro para os funcionários do bar, mas nenhum sequer me olhou, mesmo as mulheres fingiram que não viram nada. Foi péssimo. Saí da rua e eles

seguiram gritando. Aconteceu no Bairro Alto. Depois disso eu fiquei com tanto medo e ouvi tantos relatos de assédio, que deixei de frequentar a noite de Lisboa.

Esse relato foi escolhido por se tratar de um caso forte, com grande poder de produzir emoções e mobilizar afetos. Para fins de análise, selecionamos apenas comentários que renderam diálogos e interações entre usuários, uma vez que nosso objetivo é compreender a questão do dispositivo interacional e o processo deliberativo, o que não é possível com comentários “avulsos”. Os comentários e as respostas, bem como a categoria em que foram enquadrados, podem ser conferidas na Tabela 2.

Comentários e respostas	Elementos deliberativos
<p>Comentário: Levo sempre meu spray de pimenta (Pessoa 1)</p> <p>Resposta: Eu comprei em uma loja que vende produtos para acampamento (Pessoa 2).</p>	<p>Informação</p> <p>Reflexibilidade</p>
<p>Comentário: Daí aparece a Anitta...bela representação da mulher brasileira no exterior 😏 por essas “representatividades” é que muitos associam mulher brasileira com prostituição...acham que todas somos assim... 😞 eu vivo aqui já quase 25 anos...tenho histórias do arco da velha... 😞 (Pessoa 1)</p> <p>Resposta 1: você viu uma entrevista que ela deu para uma revista americana? Vergonha alheia total (Pessoa 2)</p> <p>Resposta 2: apagada pelo autor</p> <p>Resposta 3: exato. A mídia é dominada por cantores dos Estados Unidos que cantam as mesmas coisas ou até mais explícitas do que qualquer artista brasileiro (que nem possui a mesma visibilidade no exterior) e nem por isso as mulheres americanas são estereotipadas de forma negativa e sexualizada. Nunca ouvi falarem mal se nenhuma americana por causa da Cardi B por exemplo. Anitta é simplesmente uma artista como outras. O problema está na mente das pessoas, moldadas por um conjunto de questões históricas, raciais e políticas. (pessoa 3)</p> <p>Resposta 4: Vive aí há 25 anos e culpa a Anitta. Até parece que antes dela ser conhecida a mulher brasileira era muito bem vista e respeitada kkkkkk (Pessoa 4)</p>	<p>Reflexibilidade</p> <p>Informação</p> <p>Justificação</p> <p>Retórica e ironia</p>
<p>Comentário: É triste. Muito triste. Infelizmente acontece em Lisboa, e no Brasil também. Quando morava no BR posso relatar muitos casos parecidos a esse (Pessoa 1)</p>	<p>Reflexibilidade</p> <p>Justificação</p> <p>Informação</p>

Comentários e respostas	Elementos deliberativos
<p>Resposta 1: Eli, você é psicóloga e PHd, o mais triste é ver comentários como este. “Acontece muito, mas sabe que no seu país de origem também né?” (Pessoa 2)</p> <p>Resposta 2: todo sofrimento importa, em qualquer lugar com qualquer pessoa. Não entendi seu comentário. (Pessoa 1)</p> <p>Resposta 3: mais o relato de Portugal todo mundo saber que o Brasil também tem (Pessoa 3).</p>	<p>Reflexibilidade</p> <p>Justificação</p> <p>Informação</p>
<p>Comentário: Não tem polícia em Lisboa? (Pessoa 1)</p> <p>Resposta 1: imagine porque ela não chamou a polícia? Só imagina!!!! (Pessoa 2)</p> <p>Resposta 2: Eu imagino, mas quando as mulheres começarem a reagir esses “bunda mole” vão pensar duas vezes antes de assediar. (Pessoa 1)</p>	<p>Reflexibilidade</p> <p>Retórica</p>
<p>Comentário: Eu gostei muito de Portugal como turista, porém acho que os brasileiros não deveriam fomentar o mercado de trabalho português. Deixem o país quebrar, alguns até se sujeitam a trabalhar ilegal por uma miséria de salário. (Pessoa 1)</p> <p>Resposta 1: Eu também penso dessa forma, Portugal já declarou 3 falências de 1980 até 2011 então muito provavelmente dentro de mais uns 10 anos eles entrem novamente em uma crise ferrada. (Pessoa 2)</p> <p>Resposta 3: o que leva o país a quebrar? Curiosidade (Pessoa 3)</p> <p>Resposta 4: principalmente a dívida pública, Portugal desembolsa muita grana com aposentadoria se não me engano existe 1/2 pessoas contribuindo para um aposentado enquanto no Brasil essa relação fica entorno de 5 pra 1 , acaba que o país tem que pegar muito empréstimo com bancos para pagar a velharada. E essa situação vai piorar. (Pessoa 2)</p> <p>Resposta 5: Até 2050 se a taxa de natalidade não aumentarem, vai ser um dos países mais envelhecidos do mundo. Por isso este desespero que facilitaram as políticas de imigração. Mas, do quê adianta atraírem os imigrantes com uma sociedade que continuam no Salazarismo. (Pessoa 4)</p>	<p>Reflexibilidade</p> <p>Informação</p> <p>Justificação</p> <p>Retórica</p> <p>Histórias Pessoais</p>
<p>Resposta 6: e ficam mandando imigrantes voltarem para seus países . Se isso aconteceu o país entra em falência. O imigrantes que movimenta a economia do país. (Pessoa 5)</p> <p>Resposta 7: hummmm então a hora deles vai chegar antes de 10 anos. (Pessoa 6)</p>	<p>Reflexibilidade</p> <p>Informação</p> <p>Justificação</p> <p>Retórica</p> <p>Histórias Pessoais</p>

Comentários e respostas	Elementos deliberativos
<p>Comentário: Eu tenho um bar em Lisboa. Bora fazer uma lista de lugares seguros para mulheres? Eu ajudo! (Pessoa 1)</p> <p>Resposta 1: diz o nome que eu quero ter essa dica por favor! (Pessoa 2)</p> <p>Resposta 2: Dizem que ninguém vive sem cérebro, mas esses caras provam o contrário disso, ñ aguento esse povo!(Pessoa 3)</p> <p>Resposta 3: O meu é o @blacksheep Lisboa, e lá eu garanto que tomamos providências para a segurança de todas as pessoas. (Pessoa 1)</p>	<p>Histórias pessoais</p> <p>Apoio</p>
<p>Comentário: Uma puxada pela calça para sentar no colo de um estranho deve ser acompanhada pela cotovelada na boca do agressor (visto que já estava sendo seguida, deveria estar preparada), por isso volto a repetir: toda mulher precisa aprender a lutar para se defender, seja no Brasil ou Portugal. Lembrem-se: nariz, pomo de adão e testículos são os pontos que devem atingidos, não tenham piedade de quem assedia, o resto se resolve no local ou na delegacia. (Pessoa 1)</p> <p>Resposta 1: Região da tẽmpora tbm. (Pessoa 2)</p>	<p>Informação</p> <p>Reflexibilidade</p> <p>Justificação</p>
<p>Comentário: Pessoal aqui não tem muita empatia não. Sério, ja reparei isto. A gente passa Altos apertos e quando aparece alguém pra ajudar, quase sempre é brasileiro ou africano. (Pessoa 1)</p> <p>Resposta 1: Eles ñ se ajudam entre eles pq ajudariam um imigrante né? Infelizmente a cultura do egoísmo presente na sociedade portuguesa leva as pessoas a agirem dessa forma. (Pessoa 2).</p> <p>Resposta 2: Europa em geral é assim...são individualistas e não gostam de se envolver no “problema alheio”. Aqui é cada um por si, infelizmente... 😞 (Pessoa 3)</p> <p>Resposta 3: acho q a gente tem esta vantagem da empatia (devido não só a mistura de raças como anos de servidão) ao nosso favor por aqui... trabalhamos bem, atendemos muito melhor por empatia e vontade de ajudar. (Pessoa 4)</p> <p>Resposta 4: O mundo é individualista, porém ñ e questão de se meter. Pois num caso de assédio se deve ligar para a polícia e denunciar. (Pessoa 2)</p> <p>Resposta 5: que cena de filme hein?!Nem par3ce real né amiga?!Meu Deus que povo doente!!!! (Pessoa 4)</p>	<p>Informação</p> <p>Reflexibilidade</p> <p>Retórica</p>
<p>Comentário: Deus me defenderais, pisar num lugar desses. Ainda por cima ficam fazendo campanha para atrair os brasileiros para trabalhar... Pra quê? Para desrespeitar. 😞</p> <p>Resposta 1: Pq tem acefal0 que vai, aí eles se aproveitam da ingenuidade dos desavisados para explorar a mão de obra desses.</p>	<p>Informação</p> <p>Reflexibilidade</p>

Comentários e respostas	Elementos deliberativos
<p>Comentário: E tá fazendo o que em Lisboa? (Pessoa 1)</p> <p>Resposta 1: é um relato enviado por uma seguida. (Pessoa 2)</p> <p>Resposta 3: está lá pq tem o direito de estar. (Pessoa 3)</p> <p>Resposta 4: Os portugueses levaram do Brasil em minérios aproximadamente 4 trilhões de dólares. Português nenhum tem moral pra perguntar porque brasileiros moram lá. (Pessoa 4)</p> <p>Resposta 5 (em referência à resposta 4): concordo plenamente! Mas o desgaste e adoecimento que vocês passam não justifica. Luana Piovani, e outros mais abonados, são brancos e tem dinheiro pra esfregar na cara deles. A maioria que está aí não tem esse poder! (Pessoa 1)</p> <p>Resposta 6 (em referência à resposta 3): tem em termos. Assim como pode optar por não se submeter e viver brigando, se calando e adoecendo. Há regiões do próprio Brasil onde ser negro, ter traços indígenas ou ser pobre já é gerador de discriminação! Imagina na decadente Portugal! (Pessoa 1)</p> <p>Resposta 7 (em referência à resposta 2): entendo! Só fiz questão de pontuar o quanto é desgastante perder parte da vida num país estranho! (Pessoa 1)</p> <p>Resposta 8: @luizpsi Eu não sei se você sabe mas o povo português nos EUA não é considerado nem brancos, na América português é considerado hispânico, e grande parte do preconceito em Portugal contra brasileiros e por causa mais de comportamentos e realidades diferentes, não por causa da cor da pele até porque a portuguesada é encardida né convenhamos. (Pessoa 5)</p> <p>Resposta 9 (em referência à resposta 8): Estou chamando atenção para o fato que ela está adoecendo por conta dessas situações. Não tem dinheiro que recupere a saúde mental comprometida diariamente por assédio moral e/ou sexual! (Pessoa 1).</p>	<p>Informação</p> <p>Justificação</p> <p>Reflexibilidade</p> <p>Retórica</p>
<p>Comentário: E eles ainda dizem que a mistura do português com as mulheres indígenas e as escravas de origem africana ocorreu por livre espontânea vontade delas e não por estupro. (Pessoa 1)</p> <p>Resposta 1: já ouvi de alguns portugueses que nada foi forçado pq as índias se apaixonaram por eles. Tá bom, meu anjo, vcs são mesmo irresistíveis sem tomar banho e com esses dentes podres.. (Pessoa 2)</p> <p>Resposta 2: E péssimos no poder da conquista, e na intimidade um horror! (Pessoa 3)</p>	<p>Justificação</p> <p>Reflexibilidade</p> <p>Retórica</p> <p>História</p> <p>Pessoal</p>

Tabela 2: Exemplo de comentários e elementos deliberativos

Nota. Elaboração própria.

Os resultados indicam uma onda de indignação acerca do relato apresentado pela página, com grande maioria dos comentários feitos por imigrantes brasileiros. A questão do assédio sucedeu debates sobre defesa pessoal, colonização portuguesa, comportamento da sociedade portuguesa com o imigrante, questionamento, por parte de outros brasileiros, dos motivos pelos quais o imigrante “aceita” viver sob as condições do relato, mensagens de apoio e sugestões de locais seguros para a imigrante em Lisboa e uma onda de indignação, revolta e até ofensas aos portugueses.

Como esperado, as interações são cadeias complexas, diferidas e difusas, que mesclam discursos racionais e emocionais, sempre pautados pela indignação diante do relato pessoal. Chama atenção que a representação social da mulher brasileira entre em pauta como forma, consciente ou não, de culpabilização da mulher pela violência praticada por homens, assim como a relativização da violência com o argumento de que o Brasil também é um país machista onde as mulheres sofrem com assédio e abuso. Outro aspecto que chama atenção é a reclamação de que as mulheres portuguesas não apoiam as brasileiras vítimas de assédio.

Os aspectos metodológicos indicam a presença de elementos deliberativos de justificação, flexibilidade, informação em grande parte das interações analisadas, bem como de estratégias de cunho emocional, com apoio, empatia, indignação, mas também agressividade e ofensas. É nítido o fato de que o relato atua como dispositivo interacional, como pontapé inicial para interações e produções de sentido que extrapolam o relato em si e revela elementos da objetividade e subjetividade do imigrante e sua relação com o país de destino e a população nativa.

A partir do relato, uma série de novos questionamentos foram colocados em questão, em graus deliberativos diferentes, inclusive ações organizadas (listagem dos bares que não toleram assédio ou intolerância) foram trazidas para o debate. A proposta de denúncia a partir de um instrumento de cunho emocional (mas sem perder a força do factual, de uma situação real) é capaz de produzir engajamento, debates produtivos e improdutivos, com e sem função deliberativa, mas sempre com uma capacidade de mobilização de afetos. Não à toa, as postagens da página apresentam uma rede extensa de comentários. Nesse sentido, os resultados indicam um potencial da página como dispositivo interacional que cumpre uma importante função no processo deliberativo ligado ao engajamento e à troca pública de sentidos e construções objetivas e subjetivas.

Considerações Finais

As redes sociais são ambientes importantes de propagação do ódio e da discriminação. A nociva divisão do “nós” e “eles” e uma alteridade voltada para intolerância e preconceito é a base da discriminação de qualquer natureza e não é exclusividade de Portugal. O relatório *Experiências de Discriminação na Imigração em Portugal* do projeto *MigraMyths* já adiantava que “As redes sociais têm sido um meio muito utilizado para práticas xenófobas, veiculando comentários pessoais, ou ainda páginas e perfis com o objetivo exclusivo de disseminar a xenofobia” (Costa, & Paula, 2020, p. 90). Buscamos, porém, investigar uma dinâmica positiva de articulação ativista migrante contra uma opressão dupla: a xenofobia e o machismo. A partir do exemplo, percebemos a criação de “espaços seguros” para mulheres imigrantes como resultado de interações mediatizadas fruto de um processo deliberativo. A articulação entre os conceitos de dispositivos interacionais e a deliberação on-line é possível ao levarmos em conta as características da esfera pública na sociedade mediatizada. A interação dos sujeitos a partir do ambiente das mídias, tanto como produtora de sentidos quanto arena de comunicação, trocas argumentativas e interlocução é a estrutura que sustenta os processos sociais contemporâneos.

Em nossa pesquisa, pudemos notar a importância da interação e do processo deliberativo no sentido de mobilizar mulheres imigrantes para criarem mecanismos de defesa com viés racional (denúncias, apoio legal, judicialização dos casos) e de apoio emocional (compartilhamento das histórias, identificação afetiva e formas de defesa cotidianas). Além disso, fica evidente o sentimento de pertencimento e união compartilhado pelos imigrantes, especialmente sobre os casos de discriminação, que mobilizam emoções de indignação, inconformidade e descontentamento.

Essa dimensão sensível da deliberação acontece a partir do relato pessoal que, ao nosso ver, pode ser entendido como dispositivo interacional de grande valia para os processos deliberativos, especialmente no que concerne ao engajamento dos sujeitos na conversação necessária à deliberação. O ativismo migrante ocorre em um contexto de aumento da intolerância, da ascensão de um discurso anti-migrante em Portugal e em uma esfera pública cuja mediação tem sido feita sem regulação voltada para o respeito aos direitos humanos universais e para o rompimento com as relações de opressão.

A articulação entre os conceitos de esfera pública, mediação, deliberação e os dispositivos interacionais no contexto ativista ainda é pouco explorada no campo da Comunicação, mas se mostra promissora enquanto caminho de pesquisa para compreender os fenômenos do presente, especialmente no que concerne à atuação dos grupos ativistas, migrantes e movimentos sociais que configuram o espaço público global na contemporaneidade. Assim, colocamos como desafio de pesquisa desenvolver trabalhos de campo empírico que possam contribuir para o avanço desse rico debate. Conclui-se, portanto, que o relato pessoal é uma importante estratégia discursiva de cunho emocional necessária e desejável ao processo deliberativo no contexto da esfera pública mediada, capaz de mobilizar paixões, sensibilizar e reunir pessoas migrantes que passam por situações de discriminação.

Referências

- Braga, J. L. (2006). *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. Paulus.
- Braga, J. L. (2011). Dispositivos interacionais. [Apresentação de trabalho]. XX Encontro Anual da Compós, Porto Alegre.
- Braga, J. L. (2012). Circuitos versus campos sociais. In M. Mattos; J. Janotti Junior; N. Jacks (Orgs.) *Mediação & Mediação*. (pp. 31-52). EDUFBA.
- Braga, J. L., Veiga, F. V., & Paula, S. (2018). O conhecimento comunicacional-entre a essência e o episódio. In V. R. V. França; & Simões, P. G. (Orgs.) *O modelo praxiológico e os desafios da pesquisa em Comunicação*. (pp. 119-137). Sulina.
- Costa, A. P., & Paula, C. (2020). *Experiências de discriminação na imigração em Portugal*. MigraMyths. <https://bit.ly/3s82YZW>
- Delarbre, R. T. (2009). Internet como expressão e extensão do espaço público. *Matrizes*, 2(2), 71-92. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v2i2p71-92>
- Fausto Neto, A. (2008). Fragmentos de uma «analítica» da mediação. *Matrizes*, 1(2), 89-105. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v1i2p89-105>
- Fausto Neto, A. (2020). Circulação e transformações dos discursos jornalísticos. In J. Ferreira et. al. (Orgs). *Redes, sociedade e pólis: Recortes epistemológicos na mediação*. (pp. 99-128). UFSM.
- França, V. R. V. (2020). Alcance e variações do conceito de mediação. In J. Ferreira et. al. (Orgs). *Redes, sociedade e pólis: recortes epistemológicos na mediação*. (pp. 23-44). UFSM.
- Habermas, J. (1984). *The Theory of Communicative Action: Reason and the Rationalization of Society*, Boston, Beacon. *The Theory of Communicative Action: Reason and the Rationalization of Society*.
- Habermas, J. (2008). Comunicação política na sociedade mediática: o impacto da teoria normativa na pesquisa empírica. *Liberio*, (21), 9-21.

- Hjarvard, S. (2014). Mídiação: conceituando a mudança social e cultural. *Matrizes*, 8(1), 21-44. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v8i1p21-44>
- Hepp, A., & Krotz, F. (Eds.). (2014). *Mediatized worlds: culture and society in a media age*. Springer.
- Jovchelovitch, S (2000). *Representações sociais e esfera pública: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil*. Vozes.
- Maia, R. (2008). A deliberação nos media: apontamentos conceituais. *Comunicação & Sociedade*, 30(50), 81-101. <https://doi.org/10.15603/2175-7755/cs.v30n50p81-101>
- Maia, R (2012). Emoção, retórica e histórias pessoais na esfera pública. In: M. C. Soares et. al. *Mídia e cidadania: conexões emergentes* (pp. 15-36). Cultura Acadêmica.
- Mendonça, R. F. (2011). Reconhecimento e (qual?) deliberação. *Opinião Pública*, 17(1), 206-227. <https://doi.org/10.1590/S0104-62762011000100007>
- Oliveira, C. R. (2020). *Indicadores de Integração de Imigrantes 2020: Relatório Estatístico Anual* (Vol. 5). Observatório das Migrações; ACM; IP.
- Recuero, R. (2014). Curtir, compartilhar, comentar: trabalho de face, conversação e redes sociais no Facebook. *Verso e reverso*, 28(68), 117-127.
- Sampaio, R. C., Barros, S. A. R., & Morais, R. (2012). Como avaliar a deliberação online?: um mapeamento de critérios relevantes. *Opinião Pública*, 18(2), 470-489. <https://doi.org/10.1590/S0104-62762012000200010>
- Seridório, D. F., & Luvizotto, C. K. (2017). Internet como espaço de deliberação e participação política. *Comunicação & Sociedade*, 39(3), 79-110. <https://doi.org/10.15603/2175-7755/cs.v39n3p79-110>
- Signates, L (2019). O que é especificamente comunicacional nos estudos brasileiros de comunicação da atualidade. J. L. Braga; P. G. Gomes; J. Ferreira; A. Fausto Neto (Orgs.). *10 perguntas para a produção de conhecimento em comunicação*. (pp. 19-29). Unisinos.
- Strömbäck, J. (2008). Four phases of mediatization: An analysis of the mediatization of politics. *The international journal of press/politics*, 13(3), 228-246. <https://doi.org/10.1177/1940161208319097>
- Steenbergen, M. R., Bächtiger, A., Spörndli, M., & Steiner, J. (2003). Measuring political deliberation: A discourse quality index. *Comparative European Politics*, 1(1), 21-48. <https://doi.org/10.1057/palgrave.cep.6110002>
- Warren, M. E. (2006). What should and should not be said: Deliberating sensitive issues. *Journal of social philosophy*, 37(2), 163-181.
- Young, I. M. (2002). *Inclusion and democracy*. Oxford University Press.

Agradecimentos

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)(processo nº 2021/00378-0) pelo financiamento desta pesquisa.



Volume 12 - Número 2

2º SEMESTRE DE 2023

COMENTÁRIO SOBRE “SEUS OUVIDOS SÃO UM PORTAL PARA OUTRO MUNDO”, DE VIRGINIA MADSEN

RAKELLY CALLIARI SCHACHT

“SEUS OUVIDOS SÃO UM PORTAL PARA OUTRO MUNDO”: A NOVA IMAGINAÇÃO DOCUMENTAL DO RÁDIO E O DOMÍNIO DIGITAL

VIRGINIA MADSEN

DESAFIOS METODOLÓGICOS EM PESQUISAS DE RÁDIO E MÍDIA SONORA: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE CRÍTICA DA NARRATIVA EM PODCASTS

LUANA VIANA

A COSMOPOÉTICA DA ÁGUA EM *EL BOTÓN DE NÁCAR*: O SOM AMBIENTE NA MISE EN SCÈNE DE PATRICIO GUZMÁN

RAQUEL SALAMA MARTINS, JOSÉ FRANCISCO SERAFIM

CRIMES, RISOS E TENSÃO: CONSIDERAÇÕES ACERCA DO HUMOR EM PODCASTS BRASILEIROS DE *TRUE CRIME*

CARLOS JÁUREGUI

VOZES FEMININAS NOS DOCUMENTÁRIOS *A ENTREVISTA* (HELENA SOLBERG, 1966) E *A OPINIÃO PÚBLICA* (ARNALDO JABOR, 1967)

CLOTILDE BORGES GUIMARÃES

MEMÓRIAS SONORAS: DESLOCAMENTOS DA VIDA COTIDIANA EM MINAS GERAIS, PARAÍBA E PERNAMBUCO

SHEILA BORGES DE OLIVEIRA, DEBORA CRISTINA LOPEZ, NORMA MEIRELES

NOTAS SOBRE EXPROPRIAÇÃO, ALTERIDADE E LEGIBILIDADE: FOTOGRAFIAS DE CONFLITO, IMPERIALISMO E DESTRUIÇÃO

MARCELA BARBOSA LINS, MARIANA FALCÃO DUARTE, MARIANNA RUNGUE DE OLIVEIRA, ÂNGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES

INTERAÇÃO NO TELEJORNALISMO BRASILEIRO: SENTIDOS E REFLEXOS DO ENFRENTAMENTO TECNOLÓGICO

MÔNICA DE FÁTIMA RODRIGUES NUNES VIEIRA, PATRICIA APARECIDA AMARAL, OSVANDO JOSÉ DE MORAIS

SAÚDE MENTAL NO TWITTER: ANÁLISE DE MANIFESTAÇÕES POR MEIO DE MINERAÇÃO DE DADOS

GEOVANA PEREIRA CORREIA, RHAYSSA FERNANDES MENDONÇA, ROSANA MARIA RIBEIRO BORGES, DOUGLAS FARIAS CORDEIRO

ATIVISMO IMIGRANTE E ESTRATÉGIAS EMOCIONAIS PARA A DELIBERAÇÃO ON-LINE: O CASO DA PÁGINA BRASILEIRAS NÃO SE CALAM

LUCAS ARANTES ZANETTI

ISSN: 2238-7714

apoio:

realização: