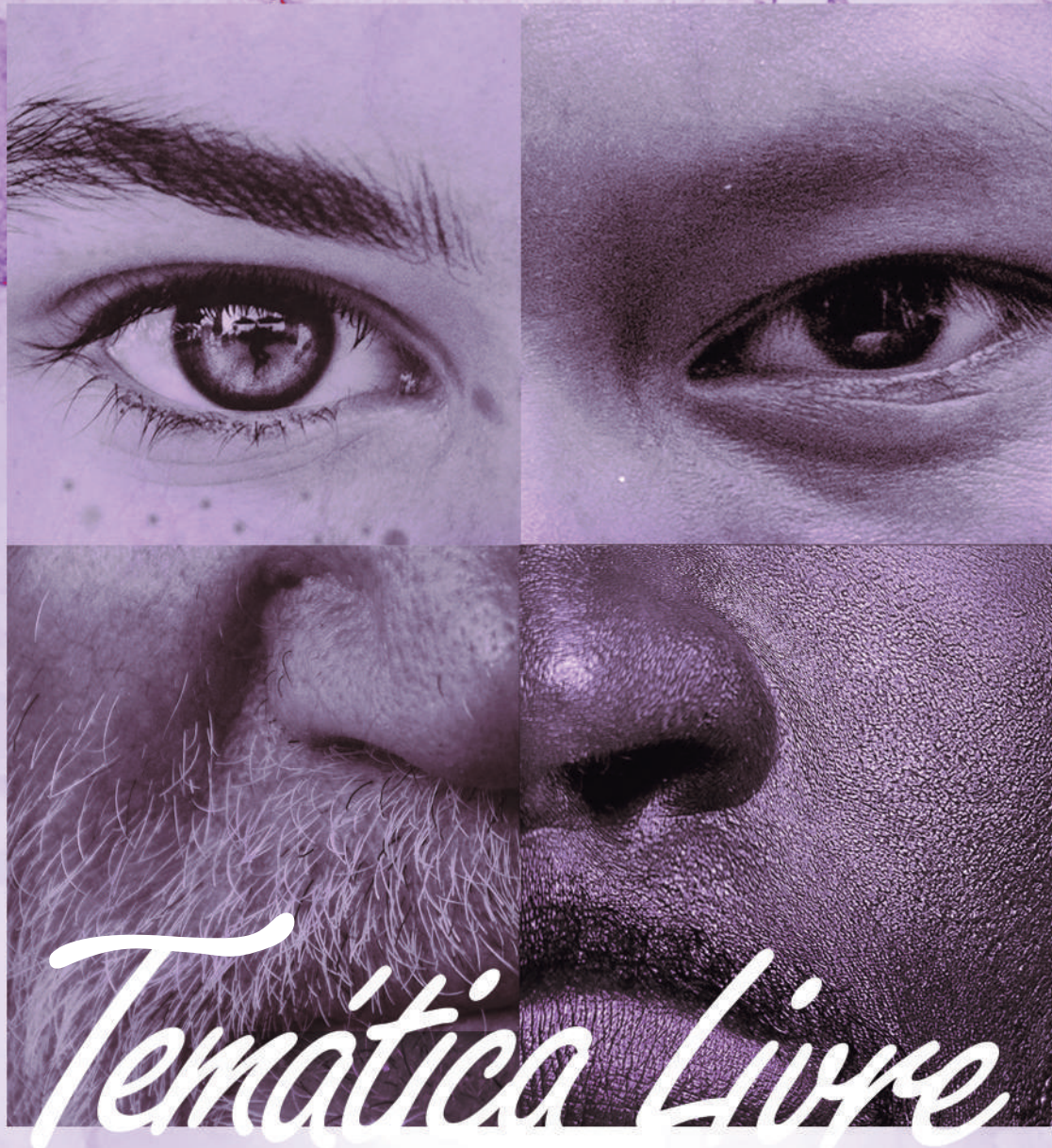


Contracampo

BRAZILIAN JOURNAL OF COMMUNICATION | PPGCOM-UFF

VOLUME 39. NÚMERO 3. 2020. E-ISSN 2238-2577. DEZ/2020 - MAR/2021



Editorial vol. 39 n. 3

Ariane Holzbach¹

Camilla Tavares²

O ano de 2020 foi desafiador em diversos aspectos. Além de todos os problemas de saúde pública enfrentados devido à pandemia da Covid-19, tivemos que reaprender a lidar e ressignificar outros pontos da vida social. O trabalho foi um deles. Repensar práticas, organização, prazos e prioridades estiveram no horizonte da maioria de nós, e é por isso que comemoramos termos chegado, enfim, à terceira edição da Revista Contracampo: Journal of Communication.

O volume 39, número 3, é composto por oito artigos de temáticas livres que abordam diferentes problemáticas envolvendo o campo da Comunicação. Dentre eles estão estudos sobre podcast, cobertura jornalística envolvendo relações de gênero, questão indígena, pesquisas sobre audiovisual e relações de trabalho. Começamos com o artigo “Diga-me o que comes que te direi quem és: questões morais em torno da alimentação”, de Bárbara Calderón Bittencourt e Cristina Teixeira Vieira de Melo (UFPE), que discute como a alimentação é também lugar de escolhas morais, enfatizado pela questão da “comida de verdade”, abordada em canais do Youtube. O segundo artigo, intitulado “Estudos sobre podcast: um panorama do estado da arte em pesquisas brasileiras de rádio e mídia sonora”, de Luana Viana (UFJF), oferece um mapeamento sobre pesquisas relacionadas ao podcast, a partir dos estudos publicados sobre rádio e mídia sonora.

O terceiro texto, “Muros discursivos: mapeamento da cobertura trans pela Folha de S.Paulo entre 1960 e 2017”, de Dani Picchiai (PUC-SP), Monica Martinez (Uniso), Diogo Azoubel (PUC-SP), traz uma análise da cobertura realizada pela Folha de S. Paulo sobre pessoas trans entre os anos de 1960 e 2017. Já Gustavo Souza (UNIP) contribui com o texto “A questão indígena e a reescrita da história”, no qual argumenta que o documentário *Martírio* reescreve a história para explicitar os traumas que se tornaram recorrentes no cotidiano dos indígenas. Na linha das reflexões sobre audiovisual, o quinto artigo, “O documento telejornalístico universitário: uma proposta de aplicação da representação temática para a informação audiovisual”, de Paulo Eduardo Silva Lins Cajazeira e José Jullian Gomes de Souza (UFCA), oferece um modelo de representação temática da informação para documentários universitários.

Em “Produção de uma narrativa complexa: as estratégias utilizadas no webdocumentário *Jovens e as Imagens – Relatos e Experiências em 360 Graus*”, de Carolina Gois Falandes e Alan César Belo Angeluci (USCS), busca demonstrar caminhos que envolvem a produção de uma narrativa interativa, imersiva e transmídia, a partir de recursos gratuitos disponíveis na web. Já o último trabalho que foca no audiovisual

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e de Estudos de Mídia da Universidade Federal Fluminense. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Desenhos Animados (AnimaMídia) e do TeleVisões, Grupo de Pesquisa em Televisão e Novas Mídias, junto com Mayka Castellano. Autora de “A invenção do videoclipe: a história por trás da consolidação de um gênero audiovisual” (2016). E-mail: arianeh@id.uff.br. ORCID: 0000-0002-8548-0220

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Coordenadora do grupo de pesquisa Comunicação, Política e Sociedade (COPS). Universidade Federal do Maranhão, Imperatriz, Brasil. E-mail: camilla.tavares@ufma.br. ORCID: 0000-0001-5490-6850

é o “Rememorações do autoritarismo brasileiro no filme Revolução de 30”, de Márcio Zanetti Negrini e Cristiane Freitas Gutfreind (PUC-RS). Neste artigo, os autores discutem como o longa-metragem Revolução 30 sugere correlações entre o período autoritário e a redemocratização do país. A nossa última edição deste ano encerra com uma discussão envolvendo imaginário e representações do publicitário. O trabalho de Dôuglas Aparecido Ferreira (UFMT) tem como título “Tensões entre o imaginário da publicidade e as representações da profissão feitas por trabalhadores de agências de Belo Horizonte-MG”, e levanta a problemática sobre como legitimadores sociais da profissão publicitária são convocados pelos trabalhadores dessa área, a partir de relatos das rotinas das agências que circularam na internet.

Todos os artigos publicados nesta edição são o resultado do trabalho da equipe editorial e de todos os pareceristas que contribuem regularmente com este periódico. Eles são fundamentais para manter a qualidade do conteúdo oferecido, mas vale ressaltar que isso se mostrou ainda mais imprescindível neste ano atípico. Os artigos publicados na Contracampo passam por um rigoroso processo de avaliação por pares, sem os quais nosso trabalho seria inviabilizado. Além disso, há todo o fluxo editorial que só ocorre graças à dedicação de nossa equipe, que trabalha voluntariamente em prol de uma revista cada vez mais qualificada e relevante. A vocês, nosso profundo agradecimento. Estendemos nosso cumprimento aos autores e autoras que escolheram nossa revista para publicar o resultado de suas pesquisas, e aos leitores e leitoras que contribuem para a distribuição e aumento do impacto desses trabalhos.

A todos e todas que estiveram conosco neste 2020 pandêmico, desejamos saúde e força para enfrentar as adversidades que ainda virão. Que no próximo ano possamos seguir juntos, publicando, compartilhando e fortalecendo os resultados da ciência brasileira, que resiste e mostra, mais uma vez, como é fundamental para nossa sobrevivência e para o avanço do conhecimento.

Com esta edição encerra também a brilhante atuação de Thaiane Oliveira como uma das editoras-chefes da Contracampo. Foram anos de dedicação e esforço fundamentais para a revista ter a qualidade, relevância e visibilidade que vem atingindo. Thaiane trabalhou arduamente, sempre disposta a solucionar problemas, pensar em estratégias e dividir gentilmente seus conhecimentos com todos e todas da equipe. Desejamos que continue trilhando com maestria seu caminho profissional e ficaremos com saudades, mas prometemos lapidar com afeto e sabedoria tudo que ela ajudou a construir. Nosso profundo agradecimento e desejo de muito mais sucesso daqui em diante, Thaiane!

Boas festas e até 2021!

EQUIPE EDITORIAL

Editoras-chefes

Ariane Holzbach (UFF)
Camilla Quesada Tavares (UFMA)
Thaiane Oliveira (UFF)

Editores-executivos

Luana Inocência (coordenadora)
Paula Fernandes (coordenadora)
Caio Melo
Daniel Rios
Daniela Araújo
Gabriel Ferreirinho
Lucineide Magalhães
Matheus Bibiano
Renata Menezes Constant
Rodrigo Reis

Triagem

Mayara Araújo (coordenadora)
Lieli Loures

Revisão

Ana Luiza de Figueiredo Souza (coordenadora)
Ana Paula Oliveira
Beatriz Medeiros
Edylene Severiano
Guilherme Popolin
Kárin Klém
Larissa Carvalho
Letícia Sabbatini
Pedro Alves
Rodrigo Quinan
Wilian de Abreu

Tradução / Versão

Leonam Dalla Vecchia (coordenador)
Deborah Santos
Gisele Delatorre
Inês da Silva Alves
Jessika Medeiros
Manoela Mayrink

Projeto gráfico / Diagramação

Alan Fragoso (coordenador)
Thayane Guimarães (coordenadora)
Alékis de Carvalho Moreira

Planejamento estratégico

Angélica Fonseca (coordenadora)
Daniela Mazur
Adonay Guerra

Comunicação

Luiza Costa (coordenadora)

Lucas Bragança

Edição v. 39
número 3 / 2020

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 39 (3)
dez/2020-mar/2021

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Diga-me o que comes que te direi quem és: questões morais em torno da alimentação

Tell me what you eat I'll tell you who you are: moral issues around food

BÁRBARA CALDERÓN BITTENCOURT

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) – Recife, Pernambuco, Brasil.
E-mail: barbara.bitt@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7299-3545.

CRISTINA TEIXEIRA VIEIRA DE MELO

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) – Recife, Pernambuco, Brasil.
E-mail: cristinateixeiravm@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3527-5501.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

BITTENCOURT, Bárbara Calderón; MELO, Cristina Teixeira Vieira de. Diga-me o que comes que te direi quem és: questões morais em torno da alimentação. *Contracampo*, Niterói, v. 39, n. 3, p. 06-20, dez./mar. 2020.

Submissão em: 26/02/2020. Revisor A: 28/04/2020; Revisor B: 12/05/2020. Aceite em: 21/05/2020.

DOI – <http://doi.org/10.22409/contracampo.v39i3.40794>

Resumo

No presente artigo, sustentamos que a alimentação é um lugar de verdade no contemporâneo. Advogamos que a ideia de “comida de verdade” opera uma separação entre a comida considerada “boa”, “de verdade”, “natural” e outra vista como “ruim”, “de mentira”, “artificial”. A comida mostra-se, assim, como lugar de escolhas morais. Essa divisão ainda cria o mito de que é possível alcançar uma vida melhor através da comida. A fim de estudar essa questão, elegemos como corpus de análise os canais no Youtube de duas chefs brasileiras: o *Panelinha*, de Rita Lobo, e o *Canal da Bela*, de Bela Gil. Ambas são adeptas da chamada comida de verdade.

Palavras-chave

Alimentação saudável; Comida de verdade; Panelinha; Canal da Bela.

Abstract

In the present article we argue that food is a place of truth in the contemporary. We advocate that the idea of “real food” separates food considered “good”, “real”, “natural”; and another, seen as “bad”, “fake”, “artificial”. Food thus appears as a place of moral choice. This division still creates the myth that it is possible to achieve a better life through food. In order to study this issue, we chose as a corpus of analysis the Youtube channels of two Brazilian chefs: *Panelinha*, by Rita Lobo, and *Canal da Bela*, by Bela Gil. Both are adept at the so called real food.

Keywords

Healthy eating; Real food; Panelinha; Bela Chanel.

Introdução

Partindo da hipótese de que a alimentação se tornou um lugar de verdade nos tempos atuais, o objetivo maior do presente texto é apontar para a disputa moral em torno da expressão comida de verdade. A ideia de comida de verdade pressupõe a existência de uma comida de mentira, uma comida falsa, uma não-comida. Está em jogo uma contenda entre a chamada comida de verdade e a indústria alimentícia. A primeira se colocando no lugar do bem e, em consequência, posicionando a segunda no lugar do mal. Na luta contra a indústria alimentícia, os adeptos da dita comida de verdade ressaltam a importância de todos cozinharem suas próprias refeições.

Ainda é objetivo do artigo mostrar como o discurso da comida de verdade opera em consonância com o conhecimento científico e a noção de risco. Nesse sentido, busca controlar a vida através de uma perspectiva médica.

Nossas opções teórico-metodológicas se alinham ao pensamento foucaultiano de que o poder opera na construção de subjetividades, o qual não atua apenas através dos aparatos legítimos do Estado, mas principalmente no cotidiano e na prescrição das condutas. Sendo assim, escolhemos como corpus deste trabalho produtos midiáticos sobre culinária que buscam não apenas apresentar receitas, mas explicar o que e como se deve comer cotidianamente. Nesse contexto, elegemos os canais de Bela Gil e Rita Lobo no YouTube como objeto de análise. Ambas são personalidades consagradas no universo da culinária no país que defendem o que chamam de comida de verdade.

Levando-se em consideração que as duas culinárias têm também programas em outras mídias, é importante justificar a escolha do YouTube como lócus de observação dos discursos e práticas das chefs. A plataforma do YouTube possibilita que os conteúdos sejam mais amplamente explicados e desenvolvidos, já que não há delimitação de tempo, intervalos em razão de propagandas etc. É no YouTube que Rita Lobo e Bela Gil extrapolam o formato do típico programa de culinária, voltado somente para o modo de preparo de pratos e refeições, e propõem discussões sobre o tema da comida de verdade.

A coleta do corpus se deu no ano de 2016. Todos os vídeos do *Panelinha* (Rita Lobo) e do *Canal da Bela* (Bela Gil) publicados em 2016 foram assistidos, o que corresponde a um total de 145 vídeos. Desse corpus ampliado, decidiu-se que apenas as postagens de caráter mais discursivo, mais argumentativo, em quem que as chefs aparecem falando sobre alimentação saudável e comida de verdade e não preparando receitas, fariam parte do corpus restrito. São nesses vídeos que Rita Lobo e Bela Gil mais fortemente argumentam por que praticar uma alimentação saudável no cotidiano é importante. Em função desse critério, o corpus restrito da pesquisa é composto pela série Comida de Verdade, publicada no canal de Rita Lobo, e por alguns vídeos das séries Desafio da Bela e Bela Responde, do *Canal da Bela*.

A série Comida de Verdade, do *Panelinha*, configura-se como um curso que, por sua vez, comporta dez vídeos¹, cada um com duração média de sete minutos. Os oito primeiros vídeos têm a participação especial do médico e professor Carlos Monteiro, coordenador do NUPENS (Núcleo de Pesquisas Epidemiológicas em Nutrição e Saúde da USP), e seguem a dinâmica da entrevista, cabendo a ele, na posição de especialista, esclarecer questões de caráter nutricional sobre ingredientes e alimentos. Carlos Monteiro não participa dos dois últimos vídeos, quando Rita Lobo aparece sozinha para demonstrar alguns procedimentos práticos como, por exemplo, cortar alimentos ou limpar e conservar utensílios.

A série Bela Responde, do *Canal da Bela*, contempla as dúvidas mais frequentes dos seus seguidores sobre alimentação. Os vídeos dão dicas para que sejam cultivados hábitos de alimentação saudáveis, estimulando o consumo de determinados alimentos (frutas, soja, orgânicos etc.) e desaconselhando o de

1 Aula 1: O que é alimentação saudável?; Aula 2: Como mudar a alimentação de casa; Aula 3: Como saber se o alimento é saudável; Aula 4: Como posso comer comida de verdade sem gastar?; Aula 5: Como fazer comida de verdade só para mim?; Aula 6: Como cuidar da alimentação da família; Aula 7: Como comer bem na rua?; Aula 8: Qual a melhor dieta?; Aula 9: Habilidades culinárias; Aula 10: Utensílios indispensáveis na cozinha.

outros (por exemplo, alimentos processados e bebidas açucaradas). Os vídeos têm em torno de um a dois minutos. Os autores das perguntas não são identificados. Em 2016, essa série contou com sete vídeos.

A proposta do Desafio da Bela, também do *Canal da Bela*, é provocar o público a mudar algum tipo de hábito alimentar durante um determinado período por meio da restrição de alguns alimentos. Nos vídeos, Bela explica a importância de se aderir ao desafio apontando os malefícios que o consumo (ou o consumo em excesso) de determinado alimento traz à saúde e os benefícios que se podem obter ao suspender seu consumo por um período. Ela informa também as regras do jogo e por quanto tempo se dará a experiência. Geralmente, Bela convida uma pessoa conhecida do público para participar do Desafio, mas essa pessoa não aparece no vídeo. O cenário em que se passa a série varia de episódio para episódio, alguns acontecem em ambientes fechados e outros ao ar livre. Aqueles que participam do desafio são convocados a postar publicações em várias redes sociais com a *hashtag* #desafiodabela, relatando o processo. A intenção é que, ao final da experiência, a relação estabelecida entre tempo e restrição alimentar permita aos participantes observar quais efeitos as proibições provocam em cada um. No ano de 2016, foram postados 36 vídeos nessa série, todos bem curtos – em torno de um a dois minutos – o que nos leva a questionar se é possível discutir sobre temas tão complexos em tão pouco tempo.

A análise dos vídeos é orientada por discussões em torno das ideias de vontade de verdade, bioascese, sociedade de controle, sociedade de risco, capital humano e empreendedorismo de si. Essas são as categorias analíticas que orientam a interpretação dos dados e que estão expostas adiante.

Moral e verdade

A lei manda que, quem comer do imundo, que coma sem saber. Pois quem comer do imundo sabendo que é imundo – também saberá que o imundo não é imundo. É isso?
(LISPECTOR, 2009, p. 72).

O que significa estar ciente de que algo é imundo e mesmo assim comê-lo? Mais do que isso, o que significa, ao comer do imundo, descobrir que ele não o é? O texto em epígrafe insinua haver um descompasso entre o discurso da lei e a verdade revelada por um ato transgressor. Esse trecho de *A paixão segundo G.H.* também nos remete à passagem bíblica em que, utilizando o livre arbítrio, Adão e Eva desafiam as regras do Paraíso e devoram o fruto proibido da árvore do conhecimento do bem e do mal. Como consequência, são expulsos do Jardim do Éden e tornam-se mortais. A partir de então, precisam se redimir dos pecados para ganharem a vida eterna. Essa narrativa do Gênesis mostra que há muito tempo a moral influencia a forma de o homem se relacionar com a comida.

Por meio do estudo das condições e circunstâncias que possibilitaram o surgimento de certos valores morais, Nietzsche (2005, 2009) pôs em xeque esses mesmos valores, apontando que a moral não é universal, mas historicamente construída. Ao comparar a moral da Grécia antiga e a do cristianismo, ele buscou desmascarar a moral judaico-cristã e seus efeitos na política, ciência e cultura modernas. Através de sua genealogia, mostrou que ter altivez, força e coragem eram, para os gregos da antiguidade, características dos homens bons; por sua vez, ser submisso, fraco e humilde eram predicados daqueles considerados ruins. De acordo com o filósofo alemão, o cristianismo inverte esses valores. Segundo Nietzsche, essa inversão, além de ter se tornado regra para a sociedade ocidental, castrou a natureza humana ao retirar a centralidade da vida (natural, fisiológica e biológica) e se concentrar em uma vida voltada para o além (a promessa cristã de uma existência após a morte).

A crítica do autor à moral judaico-cristã, cujo núcleo essencial é o ideal ascético de superestimação da verdade, amplia-se com a análise que ele faz do ideal de verdade. Para Nietzsche, a necessidade de o cristianismo encontrar uma verdade não revelada das coisas, seria uma tentativa do homem de escapar

de sua condição de finitude, ou seja, da morte. O filósofo dá a esse fenômeno o nome de vontade de verdade, expressão que corresponde não exatamente à necessidade de algo ser verdadeiro, mas que seja considerado *como se*. Ou seja, a questão fundamental não seria propriamente a essência da verdade, mas a crença na verdade.

O fato de a oposição verdade-aparência negar o mundo em que se vive e criar um outro mundo, considerado melhor e verdadeiro, permitiu a Nietzsche associar a verdade a uma perspectiva moralista sobre a vida. Nessa esteira, ele foi ainda capaz de mostrar a proximidade entre ciência, moral e metafísica, pois a condição de possibilidade da ciência seria, em última instância, a fé em um valor metafísico da verdade. Não haveria ciência sem a hipótese metafísica de que o verdadeiro é superior ao falso, de que a verdade tem mais valor do que a aparência.

Alimentação como lugar de verdade

O tema da alimentação também é regido por valores morais e verdades históricas. Associada aos campos da nutrição (saúde) e do gosto (gastronomia), tanto na idade antiga como na medieval, havia uma percepção de que o prazer ao comer estava ligado à saúde (MONTANARI, 2013). Se algo agradava ao paladar, era considerado saudável. Não havia dissenso entre dieta e arte gastronômica.

No início da idade moderna, isto começou a mudar. As descobertas químicas agregaram à alimentação a discussão sobre o valor nutricional dos alimentos. Muitas vezes, o sabor agradável de um prato passou a ir de encontro ao que pregava a ciência. Instituiu-se uma pedagogia do paladar para ensinar ao sujeito o que comer. As escolhas alimentares deixaram de ser guiadas essencialmente pelo gosto, pela intuição ou por conhecimentos ancestrais, e passaram a ser primordialmente orientadas pela ciência.

Hoje, não só a ciência, mas também o consumo atravessa e compõe o campo da alimentação. Atualmente, não se consome um alimento exclusivamente por questão de sobrevivência, mas para comunicar um estilo de vida. Quando se pensa em consumo de alimentos, a ideia de estilo de vida caminha *pari passu* às questões da saúde e do corpo. Essa tríade – alimentação, saúde e corpo – atua em sintonia, possibilitando modos próprios de subjetivação. Quem almeja um corpo musculoso, definido, leva uma vida *fitness*, frequenta academias e consome suplementos proteicos. Diferentes discursos propagam que, por meio da comida, pode-se mudar a aparência corporal, transformar o estado emocional e reinventar cotidianamente a própria subjetividade. Isso vale especialmente para quem pertence aos setores médios e altos da sociedade, que podem pagar por alimentos orgânicos, nutricionistas, suplementos, dietas especiais e ainda dispor de tempo livre para cozinhar a sua própria comida.

Denise Sant'Anna (2003) defende a tese de que o setor da alimentação é hoje o detentor da verdade sobre o sujeito. Segundo ela, a vontade de verdade, antes investida no sexo, migrou para as experiências alimentares. Esse seria o principal motivo de atualmente a comida ser foco privilegiado de atenções e prazeres, bem como de inúmeros medos, riscos e expectativas. Para demonstrar sua hipótese, Sant'Anna (2003) aponta quatro acontecimentos que alavancaram a alimentação para o lugar da verdade sobre o sujeito: 1) o aumento da vontade de saber sobre a culinária e a comida; 2) a importância que a cozinha adquiriu no interior das residências; 3) o crescimento dos casos de distúrbio alimentar associados ao aumento da publicidade sobre eles; 4) a ampliação e espetacularização das práticas ligadas aos atos de comer e cozinhar.

De acordo com a referida autora, tal como a sexualidade no passado, conhecer os hábitos alimentares de alguém se tornou meio de saber mais sobre sua subjetividade e desejos íntimos. Denise também ressalta a crescente vontade de saber da população a respeito do teor nutricional dos alimentos. Interesse incentivado por nutricionistas, médicos e chefs de cozinha que o tempo todo alertam para a importância de se ler os rótulos em busca do percentual de calorias, proteínas e gordura dos alimentos.

A pesquisadora destaca, ainda, que a representação da cozinha mudou. Se antes era o lugar

do trabalho doméstico pesado, onde se produzia sujeira e bagunça, desde o final dos anos 50 passou a ser apontada como um lugar funcional, prático, confortável e belo. A moda da cozinha estadunidense e eletrodomésticos coloridos e vendidos como fáceis de limpar são alguns dos elementos que permitiram a conjugação entre trabalho e prazer. Hoje, os eletrodomésticos seguem encantando o consumidor e o ato doméstico de cozinhar chega às varandas gourmet.

Denise não deixa de fora de seu diagnóstico o fato de problemas como obesidade, anorexia e bulimia, anteriormente restritos aos consultórios médicos, agora figurarem nas telas dos *reality shows*. Esse contexto mostra uma aliança perversa entre crescimento de casos de distúrbio alimentar, mídia e indústria de medicamentos.

Por fim, ela ressalta que a comida vem se tornando o grande espetáculo do contemporâneo. A autora lembra que a ampliação da variedade alimentar e da quantidade de alimentos atualmente disponíveis ganhou força com o surgimento dos supermercados, hipermercados e a proliferação dos estabelecimentos *fast-food* e *self-service*. Denise atenta para a função que as imagens desempenham no campo da alimentação. Muito dificilmente as receitas circulam sem fotografias elaboradas dos pratos. Inclusive, inventou-se a expressão *food porn* para significar a apresentação glamourizada da comida em anúncios, programas de culinária, sites etc.

Assim como Sant'Anna (2003), Renata Amaral (2015) também detecta mudanças significativas no campo da alimentação no contemporâneo. Ela chama essa mudança de virada gastronômica, pois, corresponderia ao momento de transição em que a culinária é substituída pela gastronomia no jornalismo brasileiro.² Ela mostra que, no tempo da culinária, os conteúdos ligados à comida eram publicados nas editorias voltadas ao público feminino, sendo a receita o gênero textual predominante, já que o enfoque recaía sobre a prática. A abordagem dos pratos era cotidiana, trivial, objetivando o preparo das refeições que ocorriam no espaço privado da casa e estavam sob a tutela de uma cozinheira (no feminino, pois eram quase sempre mulheres).

Já no tempo da gastronomia, Amaral indica que os conteúdos ligados à comida migraram para as páginas de cultura e lazer no formato da crítica e da reportagem. O foco passou a ser o discurso sobre a apreciação e o gosto, e não mais a prática. Ou seja, a abordagem voltou-se para o aspecto cultural, com atenção, por exemplo, aos aspectos históricos dos ingredientes. Restaurantes, bares e cafés eram os temas frequentes. A cozinha de casa já não ocupava um espaço tão relevante e quem passou a protagonizar a ação nos novos espaços de comida e lazer foram os chefs de cozinha (no masculino, pois, quase sempre, eram homens).

Renata Amaral (2015) situa a virada gastronômica no jornalismo brasileiro entre meados das décadas de 1970 e 1990. Quase trinta anos depois, não há dúvidas de que vivemos o *boom* desse fenômeno. Hoje, a opção de se formar em gastronomia é valorizada e há inúmeras faculdades e cursos voltados para essa área. Muitos livros assinados pelos grandes chefs de cozinha tornam-se *best-sellers* e o mercado editorial mantém publicações especializadas sobre o tema. Nos canais fechados de TV, há uma proliferação de programas sobre gastronomia.

Apesar de o cenário descrito por Amaral (2015) continuar sendo hegemônico, alguns aspectos que caracterizam a virada gastronômica parecem estar sofrendo reconfigurações. Por exemplo, alguns segmentos sociais (especialmente os mais abastados) têm revalorizado a casa como o lugar privilegiado para se comer e cozinhar. Tal movimento associa-se à ideia de comida de verdade, definida como uma comida proveniente de alimentos *in natura*, originária do ato de cozinhar os alimentos de forma tradicional. Um olhar ingênuo poderia enxergar aí uma nova nomenclatura para comida caseira, mas não é disso que

2 Muitos autores alertam para a distinção entre culinária e gastronomia. De maneira geral, afirmam que a culinária diz respeito à preparação dos pratos, é uma questão prática, enquanto a gastronomia gira em torno do discurso, dos saberes sobre o prazer de comer.

se trata. A chamada comida de verdade vai além de uma prática culinária doméstica, diz respeito a um discurso que se contrapõe à lógica da indústria alimentícia.

A vontade de verdade da “comida de verdade”

O jornalista estadunidense Michel Pollan foi um dos primeiros a usar o termo comida de verdade. Para ele, consumir comida de verdade é a chave para uma boa alimentação, mas a indústria alimentícia estaria desviando a humanidade deste caminho.

Cozinhar para si mesmo é a única maneira segura de retomar o controle de sua dieta – hoje em poder dos cientistas e dos processadores de alimentos – e garantir que se está comendo *comida de verdade*, e não substâncias comestíveis com aparência de comida, com óleos, seu xarope de milho com alto teor de frutose e seu excesso de sal, nocivos à saúde (POLLAN, 2013, p. 767, destaque nosso).

O enunciado comida de verdade revela a tensão estabelecida entre a indústria alimentícia, acusada de prejudicar a saúde do homem ao utilizar muitos aditivos e conservantes químicos na comida, e as expectativas de certos consumidores preocupados não só com uma alimentação considerada saudável e sustentável, mas, também, com uma indústria mais transparente e ética. A polêmica travada entre esses dois personagens não deixa dúvida sobre quem exerce o papel de vilão (indústria alimentícia) e o de herói (consumidores exigentes). Em artigo recente, Patriota e Silva (2018) mostram a aproximação entre a ideia de alimentação saudável e heroísmo na sociedade contemporânea. Eles citam produtos que em suas estratégias de marketing assumem discursos de salvar o mundo. É o caso da marca brasileira de sucos Do Bem, que se define como uma “cultura de celebração da saúde e do bom-humor” e afirma estar aqui para “mudar o mundo por meio da produção de bebidas feitas com ingredientes naturais”.³ Já o slogan da rede de restaurantes Madero, especializada em hambúrgueres gourmet, anuncia: “O hambúrguer do Madero faz o mundo melhor”, uma vez que utiliza ingredientes “menos processados, cultivados e produzidos de forma mais natural e livres de produtos químicos”.⁴

Claro está que as discussões atuais sobre alimentação revelam não apenas sobre gostos, tendências ou novos modos de preparo de receitas, mas dizem respeito à moralidade que guia nossas escolhas, isto é, a forma como desejo e poder são agenciados em nossa sociedade, ainda que não nos demos conta disso. A alimentação está na base dos moralismos contemporâneos. Se “a gente é o que a gente come”, pode-se deduzir pelo alimento consumido o caráter do consumidor. Alguém que continua comendo carne pode ser considerado uma pessoa insensível ao sofrimento animal, aos problemas do meio ambiente e à uma vida sustentável, estando do lado das forças do mal. Alimentar-se traz consigo o peso moral de se responsabilizar pelas suas escolhas. A comida é, portanto, lugar do risco, do pecado e da salvação.

Se hoje vivemos uma racionalidade neoliberal, a verdade acerca da comida está a serviço de uma moralidade criada a partir das regras do mercado, do consumo, do capital e do lucro. Denise Amon (2014) afirma que, no campo da alimentação, o *fast food* é paradigma dessa racionalidade contemporânea. O sociólogo George Ritzer, por sua vez, nomeia como McDonaldização o processo de “maximização da eficiência, aumento da quantidade em detrimento da qualidade e da subjetividade, padronização dos serviços e substituição do trabalho humano por tecnologias não humanas” (RITZER, 1996 apud AMON,

3 Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1524-1.pdf>. Acesso em: 15 out. 2019.

4 Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1524-1.pdf>. Acesso em: 15 out. 2019.

2014, p. 204).

Em contrapartida à McDonaldização da vida, surgem movimentos como o *Slow Food*. Com o lema “bom, limpo e justo”, e usando como símbolo a figura de um caramujo, o princípio básico desse movimento é conjugar o prazer de saborear uma refeição de forma lenta e hospitaleira às atividades sustentáveis que respeitam a biodiversidade na cadeia de distribuição alimentar, promovem a redescoberta dos sabores das cozinhas regionais e aproximam produtores e consumidores.

Apesar dos contradiscursos e movimentos de resistência à racionalidade neoliberal, é difícil escapar a ela. O próprio regime de concorrência entre os vários tipos de consumo alimentar e dietas existentes atende a essa lógica, pois, em meio ao número extravagante de ofertas do mercado, o sujeito é obrigado a escolher o que consumir. A liberdade do consumidor, ou seja, o suposto direito de escolher por vontade própria as mercadorias e o estilo de vida que lhe convier, na realidade, são opções que o mercado já definiu como apropriadas. Mesmo a possibilidade de uma estilização da vida, fruto de um consumo dito diferenciado, como ocorre com a adoção de uma chamada alimentação saudável, muitas vezes revela a servidão do sujeito ao mercado.

Ortega (2008) denomina bioascese o renascimento do cuidado de si a partir da alimentação, dos cuidados estéticos ou filosofias que pregam o bem-estar do corpo e da mente. Ele alerta, no entanto, que, enquanto na antiguidade o cuidado com o corpo era caracterizado por um valor simbólico para a construção da subjetividade, na atualidade, o sujeito passa a viver para o corpo, está a serviço dele para garantir seu estado de saúde pleno, seu bem-estar e sua máxima longevidade.

A fim de estudar como todas estas questões constituem o campo da chamada alimentação saudável no contemporâneo, elegemos como corpus de análise vídeos divulgados no ano de 2016 nos canais de culinária do Youtube de Rita Lobo, o *Panelinha*, e de Bela Gil, o *Canal da Bela*. Ambas as chefs são defensoras da comida de verdade e propagam que, para se ter uma vida mais saudável, é necessário cozinhar a própria comida, afastando-se dos alimentos industrializados. Nesse sentido, buscam democratizar suas receitas em seus canais no Youtube. A seguir, falamos mais detalhadamente sobre cada canal e descrevemos a metodologia utilizada para seleção do corpus.

Rita Lobo e o *Panelinha*

Em 2018, a Organização das Nações Unidas para a Alimentação e a Agricultura (FAO/ONU) agraciou Rita Lobo com uma medalha de honra ao mérito por seu trabalho em defesa da alimentação saudável. Quem acompanha o seu programa na televisão, bem como seus perfis nas mídias sociais, já a ouviu dizer que seu objetivo é ensinar as pessoas a cozinhareem sua própria comida. Para tanto, a culinária assegura que os ingredientes utilizados no seu programa são fáceis de encontrar e não são caros. Ela usa a expressão *desgourmetizar* para indicar a busca por receitas simples, e diz sempre procurar levar sempre em consideração os hábitos alimentares brasileiros na hora de propor um prato. Rita Lobo se coloca contra uma gastronomia marcada pelo consumo de luxo (produtos de alto preço e serviços sofisticados). A série *O que tem na geladeira?*, do Youtube, e a forma de anunciar algumas de suas receitas – “O que sobrou vira uma refeição nova e deliciosa”; “Aproveite os ingredientes da temporada” – parece evidenciar essa preocupação de desmistificar a gastronomia.

Apesar desse discurso contrário ao consumo de luxo na culinária, Rita Lobo assina a coleção de louças *Acervo Panelinha*, vendida por redes comerciais que estão longe de serem populares ([Camicado](#), [Tok & Stok](#), [Spicy](#) e [Fast Shop](#)). O preço das peças chega a mais de R\$ 300,00 a unidade. A própria produção do *Panelinha* não parece ser simples ou barata. Basta olhar para o número de pessoas que compõem sua equipe. A equipe fixa comporta cerca de 20 profissionais, fora os contratados por projeto. Além disso, as gravações são feitas em um estúdio próprio que ocupa dois andares de uma casa no bairro Jardins, em São Paulo. Lá, as receitas que vão ao ar são preparadas em uma cozinha de verdade, e não cenográfica. Cada

detalhe do programa é planejado: desde os utensílios até o visual de Rita.

O *Panelinha*, criado em 2000 como um canal do Youtube, é hoje uma empresa que produz o programa *Cozinha Prática*, apresentado por Rita Lobo no canal por assinatura GNT, edita os livros assinados pela culinária e gerencia todo o conteúdo que circula nas plataformas digitais onde ele, *Panelinha*, se faz presente (Instagram, Facebook, Youtube, Twitter, Pinterest). Todos os dias, a equipe *Panelinha* acompanha as dúvidas que chegam com a *hashtag* #RitaHelp. As perguntas são reunidas e a chef responde no programa semanal no canal *Panelinha* do YouTube. Isso indica a importância dos dispositivos comunicacionais para o trabalho de Rita Lobo. Em matéria publicada pela agência de conteúdo República, a culinária declarou: “Tenho todos os dados sobre o meu consumidor, além da minha experiência de estar há quase 20 anos me comunicando diretamente com ele, de uma forma muito próxima”.⁵

Rita Lobo já se envolveu em algumas polêmicas. Em 2017, uma internauta perguntou no Twitter: “Por que você não ensina maionese com óleo de coco e iogurte, em vez de gema e óleo?”, ao que Rita respondeu: “1) porque não é maionese; 2) trate seu distúrbio alimentar. (...) Medicalizar a alimentação é distúrbio. Como comida, não nutrientes.”⁶ Fora do Twitter, ao comentar o ocorrido, a chef disse defender a dieta tradicional brasileira e a comida de verdade, o que inclui o uso de alimentos frescos na cozinha, sem conservantes e aditivos dos alimentos ultra processados, e afirmou não tolerar a moda das dietas sem glúten ou lactose e a substituição de ingredientes tradicionais por novos alimentos, que vem sendo considerada o caminho mais curto para alcançar o ideal da boa forma e saúde.

Esse caso deixa claro que Rita Lobo se alinha ao segmento contrário à racionalidade nutricional que tem por base uma perspectiva fisicalista, um enfoque meramente biológico do sujeito. Para esse segmento, comer não se restringe a se nutrir, mas inclui uma série de outras questões, como, por exemplo, ter prazer comendo, estar junto tanto na hora de fazer uma refeição, quanto na hora de prepará-la. A noção de *comfort food* também diz respeito a um tipo de comida que não tem preocupação com os valores nutricionais do alimento.

Bela Gil e o Canal da Bela

Bela Gil apresenta dois programas exibidos no canal por assinatura GNT. No *Bela Cozinha*, no ar desde 2014, ela recebe celebridades, pequenos produtores e especialistas em alimentação natural. No *Vida + Bela*, que estreou em 2017, discorre não apenas sobre alimentação saudável, mas sobre vida saudável em geral (consumo consciente, maternidade etc.). O programa é uma espécie de *reality show* que acompanha o cotidiano da apresentadora. Também na plataforma do Youtube, Bela aborda assuntos que refletem seu posicionamento sobre a alimentação e estilo de vida.

Bela Gil possui parcerias com marcas que buscam seguir os preceitos de uma alimentação e estilo de vida colocado como mais natural”, a exemplo das empresas Monama, Brownie do Luiz, Morada da Floresta, Mãe Terra. Além disso, ela apoia vários projetos sociais, estando à frente do projeto Bela Infância, que busca ensinar crianças de escolas públicas e particulares de todo o país a se alimentarem melhor e combater a obesidade infantil. Com quatro livros lançados, ela recebeu, em 2015, um prêmio da Revista Veja Rio pela sua atuação na disseminação da ideia de alimentação saudável. Em 2016, foi agraciada com a Medalha da Ordem ao Mérito da Gastronomia.

Bela também já nutriu algumas inimizades. Formada em nutrição ayurveda, pelo Ayurveda Center of New York, Bela Gil não tem diploma de nutricionista reconhecido no Brasil. Em 2015, quando um jornal do Rio Grande Sul a identificou como nutricionista, o Conselho Regional de Nutricionistas da 2ª Região do Estado afirmou que, sem o registro nacional, ela não poderia indicar alimentos que ajudam na prevenção

5 Disponível em: <http://republicaconteudo.com/bendita-panelinha/>. Acesso em: 08 jan. 2019.

6 Disponível em: <https://twitter.com/RitaLobo/status/830387303369625600>. Acesso em: 08 jan. 2019.

ou controle de doenças em seus programas, já que essa função seria exclusiva desses profissionais. À época, sua assessoria respondeu dizendo que ela se auto intitula orientadora alimentar e não nutricionista. Bela também já provocou a raiva dos dentistas quando indicou o uso do pó de cúrcuma no lugar da pasta de dente, alegando que ele teria propriedades antissépticas, antibióticas e anti-inflamatórias, enquanto a ingestão de flúor estaria relacionada à fratura óssea, câncer de boca, hipotireoidismo.

Em suas receitas, é comum ela usar ingredientes regionais, produtos considerados exóticos e as PANCS (plantas alimentícias não convencionais). Quando o programa *Bela Cozinha* foi lançado, a declaração de que ingeriu a própria placenta causou controvérsias. Diferentemente de Rita Lobo, Bela Gil enfatiza bastante a questão nutricional dos alimentos com o intuito de adequar o paladar das pessoas a um cardápio considerado saudável.

A “comida de verdade” e seu entorno

Quando ministrou o curso *O Nascimento da Biopolítica*, no Collège de France, entre 1978 e 1979, Foucault já apontava que a sociedade estaria vivendo a passagem de uma biopolítica centrada na disciplina para uma outra centrada no controle. Em 1990, Deleuze é categórico: “As sociedades disciplinares são aquilo que estamos deixando para trás, o que já não somos. Estamos entrando nas sociedades de controle, que não funcionam mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea” (1992, p. 216).

A transformação da sociedade disciplinar para a sociedade de controle detectada por Foucault e Deleuze resultou da emergência de um novo modelo de governamentalidade: o neoliberalismo. Segundo Foucault (2008, p. 332), o neoliberalismo pressupõe fazer do modelo econômico da oferta e procura aquele do investimento-custo-lucro, “um modelo das relações sociais, um modelo da existência, uma forma de relação do indivíduo consigo mesmo, com o tempo, com seu círculo de amizades, com o futuro, com o grupo social, com a família”. Trata-se de um novo processo de subjetivação cuja figura central é o que o filósofo chama de empreendedor de si.

A ideia do empreendedor de si conecta-se com a teoria do capital humano. De acordo com ela, investimentos em educação, treinamentos profissionais e saúde podem aprimorar as aptidões e habilidades dos indivíduos, tornando-os mais produtivos, o que, em larga escala, pode influenciar positivamente as taxas de crescimento dos países. Nesse contexto, a educação não seria apenas o pressuposto do desenvolvimento econômico, mas também do desenvolvimento do indivíduo, que, ao educar-se, estaria, em tese, valorizando a si próprio. Assim, deslocam-se para o âmbito individual os problemas de inserção social, emprego e desempenho profissional. Por exemplo: com o advento das inovações tecnológicas (computadores, internet etc.) e de novas formas de trabalho (mais serviços do que indústrias), passou-se a exigir maior capacitação individual do trabalhador. A questão deixou de ser se as empresas empregam mais ou menos trabalhadores e passou a ser se os trabalhadores têm ou não qualificação para ocupar os postos de trabalho disponíveis, ou seja, se são empregáveis. Em alguma medida isso significa culpar o trabalhador em vez de culpar o sistema produtivo. É nesse contexto que se deixou de falar de emprego/desemprego e passou-se a falar de empregabilidade/não empregabilidade.

Em seu estudo sobre o *ethos* dos executivos das transnacionais, López-Ruiz (2004) evidencia que o discurso e a prática do humano como capital estão hoje enraizados nas corporações. O sujeito não somente se vê como empresário de si mesmo como acredita firmemente que ao investir suas capacidades, habilidades e competências em algum empreendimento, obterá retorno, como qualquer investidor. É nesse contexto que o consumo passa a ser considerado um investimento.

Isleide Arruda Fontenelle (2011), por sua vez, mostra que a ideia de liberdade de escolha do consumidor saudável está atrelada a um complexo conjunto de práticas e discursos que ilustram exemplarmente o quanto consumir é produzir-se. Segundo ela, “ser um consumidor responsável, em

especial pelo seu corpo e pelo seu bem-estar mental, apresenta-se como parte do discurso contemporâneo em torno do “eu como empreendimento” que a mídia reflete e reforça” (2011, p. 207). De acordo com a pesquisadora, o discurso pelo consumo saudável se alinha à lógica neoliberal do eu empreendedor, pois exige do sujeito um “governo de si mesmo”, requerendo que ele seja racional, reflexivo, ciente dos seus atos e moralmente responsável por eles.

Ser empresa de si mesmo pressupõe viver inteiramente em risco, o que implica agir no presente de forma a tentar controlar o futuro. Nesse sentido, o indivíduo precisa calcular riscos e benefícios, assumir a responsabilidade por suas escolhas e justificá-las. Mantendo fortes vínculos com a sociedade da informação, a sociedade de risco supõe que o indivíduo tem ao seu alcance as informações necessárias para realizar suas escolhas de forma consciente e esclarecida, sendo assim plenamente responsável pelas decisões que toma. As condutas numa sociedade de risco são fortemente pautadas pelo que diz a ciência. “Através da emergência do risco, podemos apreender a invasão do cotidiano pela ciência e pela tecnologia, a articulação nova entre mídia e ciência, e a mídia legitimando-se por ocupar o lugar daquele que na sociedade adverte sobre a existência dos riscos e propõe os meios de contorná-los” (VAZ, 2006, p. 55).

Os conceitos operando no corpus

Todos os programas, de ambos os canais estudados, buscam orientar o comportamento alimentar das pessoas de acordo com respaldos científicos. No episódio *Qual é a melhor dieta?*, o professor Carlos Monteiro aconselha que uma dieta só deve ser realizada se houver orientação médica. No vídeo *Qual a sua opinião sobre suplementos alimentares?*, Bela Gil alerta que a suplementação deve ser indicada por um nutricionista ou médico de forma específica para cada um. Tais aconselhamentos remetem à cientificação da vida. Mas, se a ciência orienta as escolhas dos sujeitos, cabe à mídia traduzir os preceitos científicos para a população.

A articulação entre mídia e ciência orienta o indivíduo a respeito do modo que deve gerir seu cotidiano para garantir uma alimentação saudável. Este cuidado diário, cientificamente postulado, aponta como a bioescase atua na orientação do bem viver contemporâneo. É nesse contexto que a ingestão de determinados alimentos é condenada, bem como dietas consideradas boas são prescritas. Enquanto Rita Lobo afasta-se da lógica nutricional, Bela Gil busca informar à população sobre os malefícios e benefícios dos alimentos e seus ingredientes. É frequente ela sugerir a troca de alimentos considerados vilões por outros avaliados como bons para o organismo, instituindo uma relação entre informação e moralidade.

A “lista do mal” de Bela inclui os comumente chamados venenos brancos: açúcar, leite de vaca, sal e a farinha branca. Seis vídeos da série *Bela Responde* alertam para o perigo do consumo de açúcar. O açúcar é também tema de dois programas da série *Desafio da Bela*. Em um deles, os participantes deveriam passar 30 dias sem consumir nenhum tipo de açúcar para que pudessem redescobrir o dito sabor natural dos alimentos. Através da *hashtag* #desafiodabelaaçúcar, a chef acompanhou todo o processo de mudança de hábito dos participantes, respondeu dúvidas e compartilhou receitas. Ao adotar o modelo do desafio, uma espécie de jogo em que os participantes precisam superar a si mesmos, a forma controle-repressão – que marca as dietas tradicionais – foi substituída pela forma controle-estímulo (FOUCAULT, 1979). A base é a responsabilização dos indivíduos e o seu poder de iniciativa. O estímulo à participação e trocas mútuas é um dispositivo de controle e “vigilância distribuída” (BRUNO, 2013, p. 27), e também de motivação e incentivo. Observamos aqui um exemplo de como a sociedade de controle e de risco atuam no direcionamento e fiscalização das condutas.

No vídeo *O consumo de leite faz mal?*, Bela Gil fala da grande quantidade de conservantes presente no leite industrializado e dos muitos nutrientes perdidos nos processos de pasteurização e esterilização, além de denunciar que a proteína do leite é desnaturada, podendo causar reações alérgicas ao organismo. Ela finaliza afirmando que “se não é possível conseguir um leite fresco de boa procedência

é melhor não tomar leite”.⁷ Contudo, segundo a legislação vigente no Brasil⁸, somente o leite pasteurizado ou esterilizado pode servir ao consumo humano, o que impossibilita a comercialização do leite fresco no Brasil.

Em *Crianças precisam de leite de vaca?*, Bela informa que os pequenos não precisam de leite animal para “crescerem fortes e saudáveis”.⁹ Seus seguidores sabem que ela é uma incentivadora da amamentação infantil, portanto, concluem que a indicação que ela dá diz respeito às crianças maiores. Vale lembrar que a perspectiva atual sobre a amamentação se contrapõe àquela corrente no Brasil do início do século XX, quando circulava o discurso de que o leite materno poderia ser fraco, fenômeno denominado de hipogalactia. Tal percepção tornou frequente o desmame precoce, sem que a mãe fosse culpabilizada por isso (MONTEIRO e NAKANO, 2001). Nessas circunstâncias, alguns produtos alimentícios encontraram uma possibilidade de expansão. As empresas de laticínios passaram a trabalhar na difusão da ideia de que o leite não se tratava de alimento apenas para crianças, mas seria um alimento perfeito e completo com todos os nutrientes necessários também para adultos (LEVENSTEIN, 2018). As diferentes polêmicas em torno do leite e do açúcar mostram a disputa em torno da verdade.

No vídeo *Como ser vegetariano sem gastar muito?*, Bela alerta que até os 2 anos o ser humano precisa de proteína animal, pois, só essa proteína contém vitaminas que não são encontradas nos vegetais, como as vitaminas D e B12.¹⁰ Ela informa que nesse período a amamentação supre as necessidades dessas vitaminas e que, a partir do desmame, já não há mais necessidade da proteína animal. No caso da vitamina B12, que só é encontrada no reino animal, Bela afirma que, para não sofrer de déficit nutricional, veganos precisam de suplementação alimentar. O discurso de Bela Gil sugere que a maximização do conhecimento a respeito dos alimentos possibilita à sociedade um controle mais preciso da vida, com a diminuição dos riscos à saúde, o que resultaria no prolongamento da existência. Cria-se, então, um mito em torno da alimentação: a de que é possível alcançar uma vida melhor através da comida. Tal perspectiva remete aos conceitos de empreendedor de si e capital humano. Neste sentido, as propostas dos programas para auxiliar o seguidor a se alimentar de maneira saudável representam a busca pelo aprimoramento das habilidades do sujeito.

No episódio *Qual é a melhor dieta?*, da série *Comida de verdade*, o professor Carlos Monteiro observa a distinção entre a dieta restritiva (que busca reduzir o consumo de certos alimentos) e a composta por um padrão alimentar seguido por cada cultura. Ele cita o caso da região mediterrânea, onde os habitantes seguem a dieta de sua cultura e vivem mais, têm menos doenças cardíacas e mais saúde.

O professor Carlos informa que o NUPENS vem estudando o padrão alimentar brasileiro por muitos anos, e que a partir daí elaborou o novo Guia Alimentar para a População Brasileira, utilizado e divulgado pelo Ministério da Saúde. Segundo ele, quanto mais os brasileiros se alimentam de acordo com as tradições culinárias do país, mais é possível ter uma alimentação balanceada, além de um menor risco de obesidade. Carlos Monteiro aponta como traço marcante do padrão alimentar brasileiro a mistura do arroz e feijão, que teria um conjunto de nutrientes bastante completo como fibras, proteínas etc. Ele ainda argumenta que os países com piores indicadores de saúde são aqueles que abandonaram seus padrões alimentares onde não é possível reconhecer o que é a alimentação tradicional. Cozinhar, neste aspecto, torna-se uma forma de cuidar da própria saúde e evitar o risco de doenças, ou seja, cozinhar passa a ser uma questão de prescrição médica. Se uma população se torna obesa, como o professor salienta, é

7 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=onnOEOhrcBs>. Acesso em: 01 abr. 2018.

8 Resolução 065/2005, que regulamenta a inspeção sanitária e industrial para o leite e seus derivados.

9 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=twr3thBpLto>. Acesso em: 01 abr. 2018.

10 Série *Bela Responde*, apresentada no *Canal da Bela*, no Youtube. Vídeo *Como ser vegetariano sem gastar muito?*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XBhK215dMtg>. Acesso em: 17 jul. 2018.

porque houve um distanciamento da culinária tradicional e de sua prática. Cuidar de si, nesse contexto, é uma responsabilidade que recai sobre o sujeito e implica buscar prevenir doenças a partir das escolhas alimentares.

Vale ainda ressaltar que ambos os canais analisados enfatizam que a chamada comida de verdade está acessível a todos. Mas nem sempre o discurso se alinha à prática. Muitas vezes, os ingredientes e as receitas que constituem uma alimentação baseada na comida de verdade não são, de fato, acessíveis a todos. Quando responde às perguntas sobre o preço dos orgânicos, Bela Gil reconhece que o compromisso com valores sociais e ambientais acabam tornando os produtos orgânicos menos acessíveis. Mas esse não é o discurso recorrente. A mesma Bela Gil, quando responde à pergunta *Como ser vegetariano sem gastar muito?*, afirma que tal dieta não é necessariamente mais onerosa, e justifica sua afirmação lembrando que a carne é mais cara do que vegetais e verduras. No entanto, o simples fato de o questionamento existir revela que parte da população considera o vegetarianismo um tipo de dieta economicamente menos acessível. Para muitos, não apenas a dieta vegetariana, mas também a alimentação saudável de modo geral é privilégio de uma elite. Nesse contexto, a considerada comida de verdade separa aqueles que têm acesso a alimentos frescos, de preferência orgânicos, que podem cozinhar com frequência, daqueles que comem uma comida de mentira – os temidos ultraprocessados que, apesar do dito baixo custo, trazem malefícios à saúde.

Considerações finais

Na busca por saúde, alimentação é fator crucial. Sabendo que algumas doenças podem ser adquiridas em função do consumo de certas substâncias, muitas pessoas se mantêm longe dos *fast food*, refrigerantes, sucos industriais e alimentos ultraprocessados, além de se preocuparem com os alimentos geneticamente modificados, a presença de agrotóxicos nas frutas e verduras, bem como de hormônios nas carnes, pois tudo isso constitui risco ao bom funcionamento do organismo. A lista do que deve ser proibido ou evitado é grande, mas o que, de fato, garante uma alimentação considerada saudável?

O conceito de alimentação saudável mudou em diferentes contextos históricos, refletindo o interesse de uma rede complexa de instituições, práticas e discursos, incluindo a ciência, a política, a economia e a indústria alimentícia. Hoje, muitos alimentos e dietas se anunciam como saudáveis: alimentos orgânicos e hidropônicos, dieta macrobiótica, vegana, vegetariana etc. Diante da variedade de ofertas, para ser saudável e feliz, teoricamente, basta ao sujeito “escolher livremente” as que mais combinam com seu desejo e estilo de vida. Na prática, a coisa parece não funcionar tão fácil assim.

Apesar das diferenças, todos os discursos e dietas ligadas à alimentação saudável objetivam fazer com que o corpo funcione melhor. Na atualidade, isso implica valorizar os alimentos em virtude de suas propriedades nutricionais que podem funcionar como medicamentos para o organismo, os chamados alicamentos. Já a biodisponibilidade leva em consideração a combinação dos alimentos no prato para que os nutrientes não concorram entre si na hora de serem absorvidos pelo organismo. Em função das características do organismo de cada pessoa, um nutricionista pode orientar como fazer as relações corretas, melhorando a biodisponibilidade de tudo para assim se obter não só uma alimentação equilibrada, mas uma melhor performance do corpo. Há, ainda, os suplementos alimentares que fornecem os nutrientes que podem estar faltando na dieta. A obsessão pelos benefícios nutricionais, inclusive, passou a ser considerada na contemporaneidade um distúrbio alimentar: ortorexia. Muitos denunciam que, por trás deste fenômeno, está também o marketing da indústria de alimentos, vendendo produtos com ênfase em características nutricionais que supostamente os tornam melhores do que outros. É o caso, por exemplo, dos probióticos e leites enriquecidos com cálcio, magnésio, ômega 3 etc., expostos nas prateleiras dos supermercados. Esse cenário mostra o quanto, hoje, a comida está medicalizada.

Diante desse contexto Camargo e Souza (2007, p. 5) questionam: “a comida é mesmo remédio?”

E mais importante – o que queremos insistentemente “curar” ou “corrigir” consumindo tais alimentos? Quais os efeitos dessas informações na dieta, no comportamento e na constituição do corpo das pessoas?”.

Todo esse debate mostra que a chamada comida de verdade é um fenômeno que surge no interior de uma sociedade pautada tanto pelas ideias de prevenção, risco e cientificação da vida quanto pelas lógicas do empreendedor de si mesmo, da cultura de consumo e de uma atuação pedagógica de uma mídia que visa educar o sujeito sobre o jeito certo de comer.

A discussão atual sobre alimentação revela não apenas gostos, tendências ou novos modos de preparo de receitas, diz respeito à forma como desejo e poder são agenciados na sociedade atual, mais especificamente, como a moralidade e valores neoliberais passaram a guiar as escolhas dos sujeitos – ainda que eles não se deem conta.

Para além disso, vale frisar que a obsessão pela saúde perfeita e alimentação saudável é reflexo da velha angústia existencial relativa ao envelhecimento e à morte. A vontade de verdade da comida de verdade revela o desejo de prolongar a vida – de preferência feliz, segura e saudável, e afastar a morte. Mas, inevitavelmente, a morte chegará, quer seja para aquele que se alegra com um Mac Lanche Feliz ou com uma porção de broto de alfafa.

Referências

AMARAL, Renata Maria do. **Virada gastronômica**: como a culinária dá lugar à gastronomia no jornalismo brasileiro. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, 2015.

AMON, Denise. **Psicologia social da comida**. Petrópolis: Vozes, 2014.

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

CAMARGO, Tatiana Souza de; SOUZA, Nádia Geisa Silveira de. De bem com o corpo, de bem com a vida” – o que os rótulos de alimentos diet e light nos ensinam sobre saúde e cuidado de si. **Anais do VI Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências (ENPEC)**, Universidade Federal de Santa Catarina, 26 de novembro a 02 de dezembro de 2007.

COMIDA de verdade. **Panelinha**, 07 jul. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLX-RfqjITFaqc8_ei1-eHVB32hyP9aQ. Acesso em: 10 dez. 2017.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

FONTENELLE, Isleide Arruda. O discurso midiático sobre a responsabilidade do consumidor: vida saudável como objeto de investimento. *In*: FREIRE FILHO, João; COELHO, Maria das Graças Pinto (Orgs.). **A promoção do capital humano**: mídia, subjetividade e o novo espírito do capitalismo. Porto Alegre: Sulina, 2011. p. 205-220.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LAZZARATO, Maurizio. O governo do homem endividado. São Paulo: n-1 edições, 2017.

INÍCIO. **Canal da Bela**, sem data de publicação informada. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCxLGtaRtLfFim2fnqH89Gw/featured>. Acesso em: 14 jul. 2018.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LEVENSTEIN, Harvey. Dietética contra gastronomia: tradições culinárias, santidade e saúde nos modelos de vida americanos. *In*: FLANDRIN, Jean-Louis; MONTANARI, Massimo (Orgs.). **História da Alimentação**. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.

LÓPEZ-RUIZ, Osvaldo. **O ethos dos executivos das transnacionais e o espírito do capitalismo**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, 2004.

MONTANARI, Massimo. **Comida como cultura**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

MONTEIRO, Juliana Cristina dos Santos; NAKANO, Ana Márcia Spano. O aleitamento materno enquanto uma prática construída: Reflexões acerca da evolução histórica da amamentação e desmame precoce no Brasil. **Investigación y Educación en Enfermería**, v. 29, n. 2, p. 315-321, jul./dec. 2011. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-53072011000200016&lng=en&nrm=i so. Acesso em: 02 dez. 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ORTEGA, Francisco. **O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

PATRIOTA, Karla Regina Macena; SILVA, Bruno Ancelmo da. Comida de verdade: uma heroica tentativa de superação da morte. **Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)**, Universidade da Região de Joinville, 2 a 8 de setembro de 2018.

POLLAN, Michel. **Regras da Comida: um manual da sabedoria alimentar**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Bom para os olhos, bom para o estômago: o espetáculo contemporâneo da alimentação. **Pro-Posições**, v. 14, n. 2, p. 41-52, maio/ago. 2003.

VAZ, Paulo. Consumo e Risco: mídia e experiência do corpo na atualidade. **Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 3, n. 6, p. 37-61, mar. 2006.

Bárbara Calderón Bittencourt é mestre pelo PPGCOM UFPE. Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa; desenvolvimento da discussão teórica; interpretação dos dados; apoio na revisão de texto.

Cristina Teixeira Vieira de Melo é professora do PPGCOM UFPE. Doutora em Linguística pelo IEL da Unicamp. Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa; desenvolvimento da discussão teórica; interpretação dos dados; apoio na revisão de texto.

Edição v. 39
número 3 / 2020

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 39 (3)
dez/2020-mar/2021

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Estudos sobre podcast: um panorama do estado da arte em pesquisas brasileiras de rádio e mídia sonora

Podcast studies: an overview of the state-of-the-art in Brazilian radio and sound media research

LUANA VIANA

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) – Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: lviana.s@hotmail.com. ORCID: 0000-0003-4927-5219.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

VIANA, Luana. Estudos sobre podcast: um panorama do estado da arte em pesquisas brasileiras de rádio e mídia sonora. *Contracampo*, Niterói, v. 39, n. 3, p. 21-36, dez./mar. 2020.

Submissão em: 29/06/2020. Revisor A: 17/08/2020; Revisor B: 21/08/2020. Aceite em: 21/08/2020.

DOI – <http://doi.org/10.22409/contracampo.v39i3.43248>

Resumo

Este artigo pretende delinear como os estudos de rádio e mídia sonora abarcam questões relacionadas ao podcast, destacando algumas contribuições teórico-metodológicas dos pesquisadores da área. Para tanto, foi realizado um levantamento bibliográfico de artigos publicados nos anais dos principais eventos de comunicação do país que trazem a palavra podcast no título. No total, foram encontrados 34 trabalhos distribuídos entre os seguintes eventos nacionais: Alcar, Compós, Intercom e SBPJor. Como principais resultados, encontramos um processo de consolidação dentro dos estudos de rádio e mídia sonora acerca dos temas relacionados ao podcast, além de verificarmos que esse formato retrabalha diversas maneiras anteriores de expressão sonora em uma variedade de configurações que desafia uma definição única.

Palavras-chaves

Podcast; Rádio; Mídia sonora; Estado da arte.

Abstract

This article intends to describe how radio and sound media studies cover issues related to the podcast, highlighting some theoretical and methodological contributions of researchers in the area. Then, there was a bibliographic survey of articles published in the annals of the main communication events in the country that have the word podcast in the title. In total, 34 works were found distributed among the following national events: Alcar, Compós, Intercom e SBPJor. As main results, we found a consolidation process within the radio and sound media studies about the topics related to the podcast, in addition, we find that this format reworks several sound expression previous ways of in a variety of configurations that defy a single definition.

Keywords

Podcast; Radio; Sound media; State-of-the-art.

Introdução

Diversas pesquisas têm retratado o rádio em cenário de convergência nos últimos anos. Teses, dissertações e artigos acadêmicos são dedicados a explorar a fase contemporânea de um meio de comunicação centenário que ao longo de sua história se reinventa para acompanhar as demandas políticas, tecnológicas, econômicas e sociais de uma sociedade cada vez mais conectada.

O podcast é um formato que surgiu em 2004 e provém das expansões do rádio (KISCHINHEVSKY, 2016), demonstrando um vasto crescimento nos últimos anos. Uma pesquisa realizada pela *Volt Data Lab*¹, divulgada em agosto de 2019, revela que a produção dos 100 principais podcasts brasileiros cresceu em 200 vezes desde 2005, chegando a mais de 3.400 episódios publicados em 2018. Em comparação, os 100 principais podcasts nos Estados Unidos, maior país produtor e consumidor do formato, produziram cerca de 5.800 episódios no mesmo ano.

Uma das plataformas utilizadas para consumo desse tipo de áudio é o Spotify, que, segundo relatório próprio, dobrou sua audiência de podcast no segundo trimestre de 2019, período no qual registrou mais de 30 mil novos podcasts na plataforma globalmente.² Já uma pesquisa do *Podcast Stats Soundbites* aponta o Brasil como o segundo país que mais consome esse formato no mundo, registrando 110 milhões de downloads de episódios em 2018, ficando atrás apenas dos EUA que são, de longe, o maior mercado com mais de 660 milhões de downloads no mesmo período.³

Diante desse cenário expansivo, Couto e Martino (2018) realizaram um estudo para observar como o tema podcast vem sendo pesquisado na área de comunicação. Os autores analisaram 35 teses e dissertações defendidas entre 2006 e 2017 e, como principais resultados, encontraram que: 1) Não há um consenso a respeito do que é um podcast, e mesmo o nome é questionado em alguns trabalhos; 2) Nota-se o uso de metodologias clássicas como entrevistas ou análise de conteúdo, mas adaptadas às características das mídias digitais; e 3) o referencial teórico provém, sobretudo, de estudos de rádio e pesquisas sobre mídias digitais.

No entanto, sobre esse último apontamento, Couto e Martino (2018, p. 63) detalham que o referencial teórico “parece assinalar uma certa predominância de estudos voltados para o digital, deixando em segundo plano as questões que poderiam equiparar podcasts com formas mais tradicionais de mídias sonoras, em particular o rádio”.

Com base nessa perspectiva, nosso objetivo neste trabalho é delinear, então, como os estudos de rádio e mídia sonora abarcam questões relacionadas ao podcast a partir de seu modo específico de compreendê-lo. Além disso, destacamos algumas das contribuições teórico-metodológicas dos pesquisadores da área ao longo de seus estudos. Para tanto, foi realizado um levantamento bibliográfico de artigos publicados nos anais dos principais eventos de comunicação do país que trazem a palavra podcast no título.

A delimitação do corpus foi direcionada para as pesquisas relacionadas aos estudos de rádio e mídia sonora de 2004 – ano em que surge o primeiro podcast – até 2019. No total, foram encontrados 34 trabalhos distribuídos entre os seguintes eventos nacionais: Encontro Nacional de História da Mídia (Alcar); Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação⁴

1 Disponível em: <https://www.voltdata.info/conteudo/2019/estatisticas-de-podcasts>. Acesso em: 19 fev. 2020.

2 Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2019-07-31/spotify-reports-second-quarter2019-earnings/>. Acesso em: 19 fev. 2020.

3 Disponível em: <https://blubrry.com/podcast-insider/2019/02/01/podcast-stats-soundbite-brazil-bloom/>. Acesso em: 19 fev. 2020.

4 No evento da Compós não há um GT especificamente voltado para os estudos de rádio e mídia sonora, há apenas o de Música. Então, o levantamento foi realizado entre todos os GTs.

(Compós); Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom); e Encontro Anual da Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor).

A partir da delimitação do corpus, busca-se analisar os principais aspectos: 1) As definições de podcast construídas; 2) Os referenciais teóricos mais acionados (se voltados mais para mídias digitais ou mídias sonoras); 3) As metodologias utilizadas para os estudos; 4) Características apontadas; e 5) Palavras-chave indicadas. Dessa forma, será possível estabelecer um panorama das pesquisas e observar os cenários delineados até então.

Em busca de alguns delineamentos

Ao realizarmos o levantamento bibliográfico para esta pesquisa, constatamos que não há um autor chave para embasar a definição do conceito de podcast. Os autores ou baseiam-se nos primeiros pesquisadores a tratarem do tema, ou criam suas próprias delimitações do termo, sempre enfatizando as características desse fenômeno. No impasse de não haver uma definição única, as discussões permearam por outros caminhos, como veremos a seguir.

Quando surgiu, o podcast – produção atualmente marcada por sua essência sonora – fez pesquisadores questionarem sobre suas raízes radiofônicas e até sobre seu conteúdo base. Medeiros (2006, p. 6), um dos primeiros autores brasileiros a pesquisar sobre o tema, defendia que “o podcasting, ao contrário do que muitos pensam, não é uma transmissão de rádio (...) e, muito menos, um podcast não é um programa de rádio, no máximo, uma metáfora de um programa de rádio”. O autor via a produção e transmissão radiofônicas atreladas ao suporte, ao aparelho rádio, e por isso o conteúdo deveria ser irradiado, ou seja, o que é considerado rádio na visão do autor deveria ser transmitido através do ar e não por meios digitais.

Para além disso, Medeiros (2006) apontava características do podcast que são opostas às de um modelo de transmissão radiofônica tradicional:

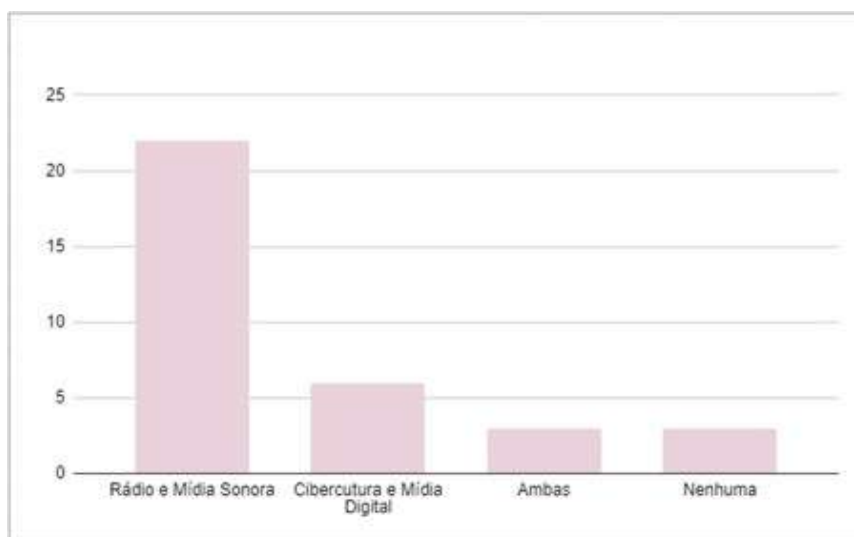
A começar pela forma de transmissão que, no rádio, é em fluxo, e no podcasting é por demanda. Depois o modo de produção que, no podcasting é descentralizado e, no rádio é centralizado e institucionalizado. E ainda, os modelos de podcast, que, como vimos, podem ser, no máximo, uma metáfora, uma referência aos programas de rádio. Ao contrário do rádio, o podcasting não é difundido em broadcasting (MEDEIROS, 2006, p. 9).

Alguns anos depois, Carvalho (2011, p.1) reconhecia que no podcast havia semelhanças com o rádio tradicional quando tratava-se do conteúdo sonoro. “Apesar da sua oposição ao meio radiofônico por sua forma de transmissão assíncrona, o podcast apresenta-se a partir da raiz do gênero radiofônico, tendo como base a sua linguagem, seus formatos e a mobilidade inaugurada por esse meio” (CARVALHO, 2011, p. 1).

Além do conteúdo sonoro, a autora também já refletia sobre os outros formatos agregados ao áudio no novo modelo de transmissão. Para ela, “o podcast é uma ferramenta de distribuição de conteúdo digital via internet, portanto, pode ser suporte também de vídeos, textos, imagens estáticas” (CARVALHO, 2011, p. 3). Em decorrência de seu caráter multimídia, as discussões sobre ser – ou não – rádio se acirram em torno do podcast. Reflexo disso são os embasamentos teóricos escolhidos pelos pesquisadores para delinear o fenômeno.

Um ponto que propomos observar ao longo dos estudos de podcast foi sobre os referenciais teóricos utilizados. Dos 34 artigos que encontramos, fizemos um levantamento observando se as reflexões usadas para explicar ou contextualizar o novo formato se embasavam mais na categoria de cibercultura e mídias digitais, de rádio e mídias sonoras, ou em ambas. Apresentamos abaixo um gráfico para ilustrar essas escolhas:

Gráfico 1 – Principais referenciais teóricos



Fonte: Elaborado pela autora

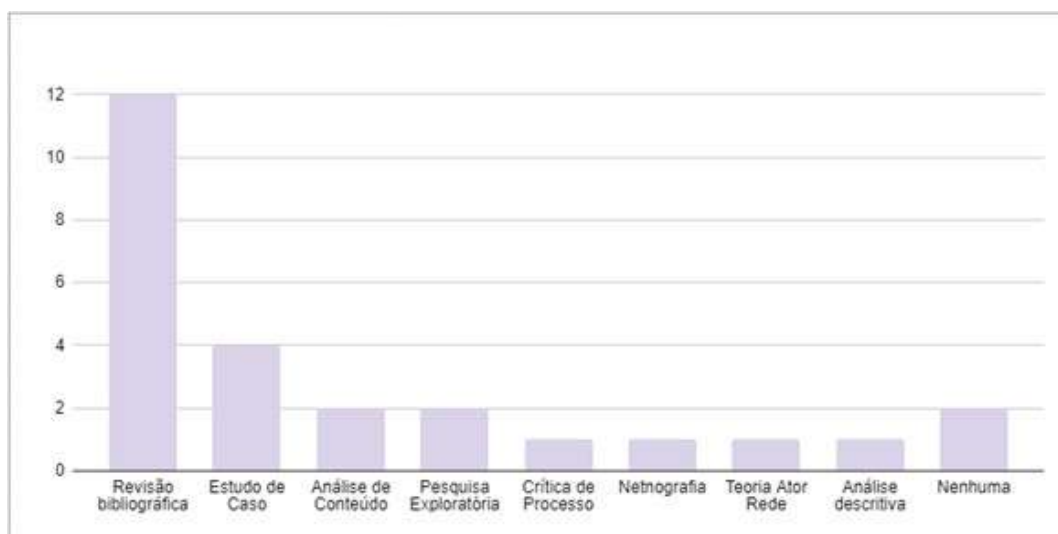
Com base no gráfico acima, podemos perceber como as referências amparadas nos estudos de rádio e mídias sonoras preponderam sobre as de cibercultura e mídias digitais. Dos 34 trabalhos previamente selecionados, 22 se baseiam na primeira categoria, enquanto seis na segunda. Em três artigos, as duas vertentes estão presentes, enquanto que outros três trabalhos não recorrem a nenhuma dessas perspectivas.⁵ Todos os trabalhos enquadrados na primeira coluna do gráfico assumem que o podcast está inserido num cenário de metamorfose protagonizado pelo rádio tradicional.

Vicente (2018, p. 12) defende que, “qualquer que seja a definição escolhida, o podcast refere-se a programas isolados e não a uma grade de programação, e sua relação com o ouvinte estabelece-se através da periodicidade de produção de novos programas: diária, semanal, quinzenal, mensal”. O autor reconhece que a tradição do rádio teve e tem uma importância fundamental na consolidação do podcast e na definição de sua identidade. Mas também acredita que “o podcast tem assumido formatos de produção e características próprias que o distanciam, em alguma medida, da linguagem radiofônica tradicional, afirmando-se como uma nova prática cultural” (VICENTE, 2018, p. 12).

Vistas as bases teóricas, ampliamos nosso olhar também para as metodologias utilizadas nos trabalhos em questão. Ao tratar sobre pesquisas contemporâneas relacionadas ao rádio e a mídia sonora, Kischinhevsky et al. (2015, p. 149) defendem que a expansão da apropriação radiofônica exige uma abordagem multimétodo, já que cada faceta do rádio – como produção, transmissão, linguagem etc – abrange diversas esferas e que “cada uma destas perspectivas traz consigo um arcabouço teórico-metodológico específico”. Optamos, então, por olhar para essa vertente e observar seus usos, sistematizando se as ferramentas foram usadas de forma isolada ou combinada, conforme nos mostram os quadros abaixo:

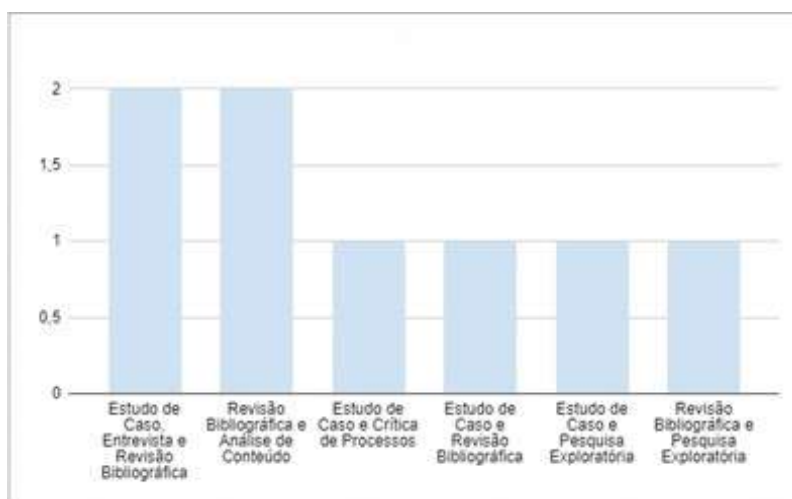
⁵ Os trabalhos que não recorrem a nenhuma das duas perspectivas não têm como foco contextualizar, explicar, nem amparar teoricamente o podcast.

Gráfico 2 – Ferramentas metodológicas usadas de forma isolada



Fonte: Elaborado pela autora

Gráfico 3 – Ferramentas metodológicas usadas de forma combinada



Fonte: Elaborado pela autora

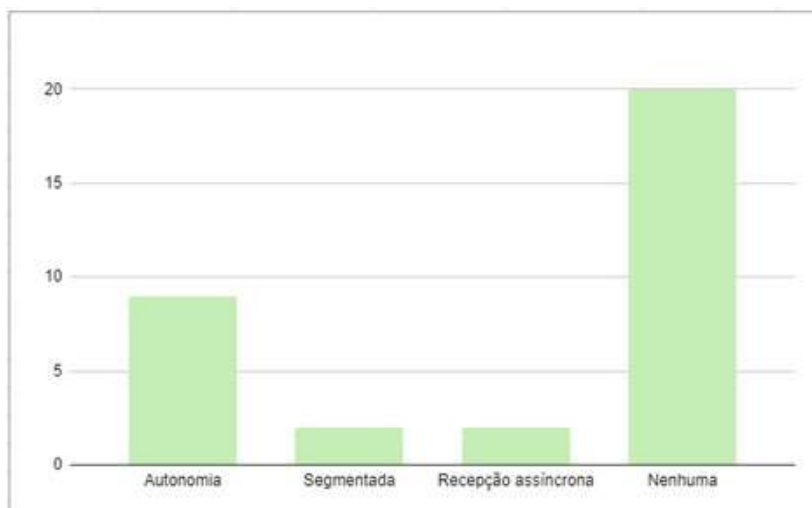
De acordo com os gráficos, percebemos que a revisão bibliográfica e o estudo de caso – combinados ou isolados – são as ferramentas metodológicas usadas mais frequentemente, talvez pelo caráter embrionário do podcast e pela escassez/ausência de métodos exclusivos. Como este formato é um fenômeno recente, é natural que algumas metodologias necessitem de adaptação para serem aplicadas.

Por outro lado, percebemos a recorrência de ferramentas convencionais, como análise de conteúdo, análise descritiva e pesquisa exploratória, por exemplo. Destacamos o uso da Teoria Ator Rede e da Netnografia, ferramentas voltadas para o meio digital que foram usadas por Porto (2012) e Benzecry (2012), respectivamente. Apesar de ambas recorrerem a estratégias metodológicas nativamente digitais, assim como o podcast de fato é, as autoras já reconheciam que este formato está inserido num processo de midiamorfose do rádio.

Características definidoras da mídia?

Com a ausência de uma definição única para o novo formato, como visto, os pesquisadores da área de rádio e mídia sonora buscam, ao longo dos anos, caracterizar essa mídia com base em suas peculiaridades. No decorrer dos 34 artigos analisados, os autores citaram diversas características dos podcasts. Sistematizamos essas aparições dividindo-as em três categorias: audiência, produção e transmissão. Primeiramente, apresentamos as características mais citadas em relação ao primeiro conjunto:

Gráfico 4 – Características da audiência



Fonte: Elaborado pela autora

Dos três grupos selecionados, *audiência* é o menos representativo, já que vinte trabalhos não mencionam suas características. Nele, a *autonomia* é a que mais se destaca dentre as demais peculiaridades, aparecendo em nove trabalhos, seguida por *segmentada* e *recepção assíncrona*, com dois trabalhos cada.

Para Carvalho (2011), essa autonomia – ou independência – ocorre pelo fato dos ouvintes poderem fazer download do arquivo de áudio para ouvirem quando e quantas vezes quiserem, não se limitando aos horários das programações como no rádio tradicional. Além disso, a escuta pode ser realizada da forma que quiserem, escolhendo a sequência e a velocidade de transmissão, além do dispositivo.

Isso pode significar a possibilidade de criação de produtos sonoros diferenciados, mais extensos ou de conteúdos mais densos, antes evitados no meio radiofônico, pois o momento e a forma de recepção/interação com o produto midiático são escolhidos de acordo com a disponibilidade e conveniência do ouvinte usuário (CARVALHO, 2011, p. 5).

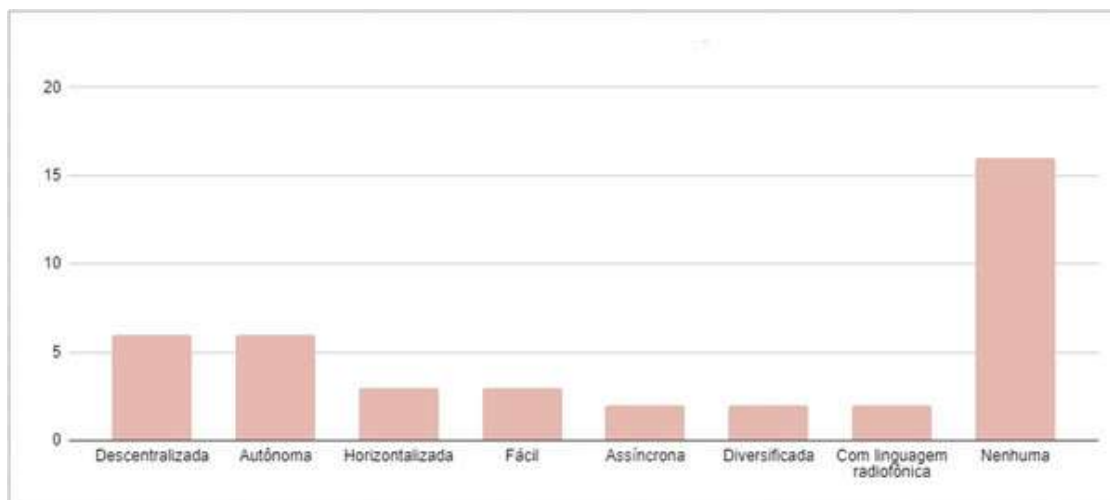
Nesse mesmo sentido, Salemme (2017) acredita que a chegada do podcast decreta de vez a individualidade do consumo de áudio. A essa mesma audiência cabem reflexões mais aprofundadas, já que ela aparece de forma reconfigurada nessa nova ecologia midiática, ocupando novos papéis.

Por meio da prática do podcasting, Herschmann e Kischinhevsky (2007) repensaram sobre o papel dos atores sociais no estabelecimento de formas inovadoras de mediação socioculturais, já que há produção de conteúdo por parte de comunicadores, mas também pelos consumidores. Dessa forma, a nova mídia poderia ser um recurso de mobilização acessível a fim de fortalecer atores sociais como protagonistas nesses processos de mediações.

A mesma autonomia que redefine essa audiência da mídia sonora também é uma das características mais presentes nos apontamentos sobre a produção de podcasts feitos pelos autores. Além da *autonomia*,

a produção *descentralizada* também aparece em seis trabalhos, seguida por *horizontalizada* e *fácil*, em três cada, e *assíncrona*, *diversificada* e *com linguagem radiofônica*, em dois artigos cada. Dezesesseis trabalhos não citam nenhuma característica:

Gráfico 5 – Características da produção



Fonte: Elaborado pela autora

Apesar do baixo número encontrado para “com linguagem radiofônica”, há autores que defendem sua utilização como base dessa nova mídia. Carvalho (2014), por exemplo, acredita que o conteúdo sonoro que compõe o podcast é marcadamente pautado pela linguagem radiofônica. Por outro lado, Murta (2016, p. 10) defende que “a linguagem do podcast se diferencia do rádio, exatamente, por permitir uma maior experimentação”. Como justificativa para tal afirmação, argumenta que

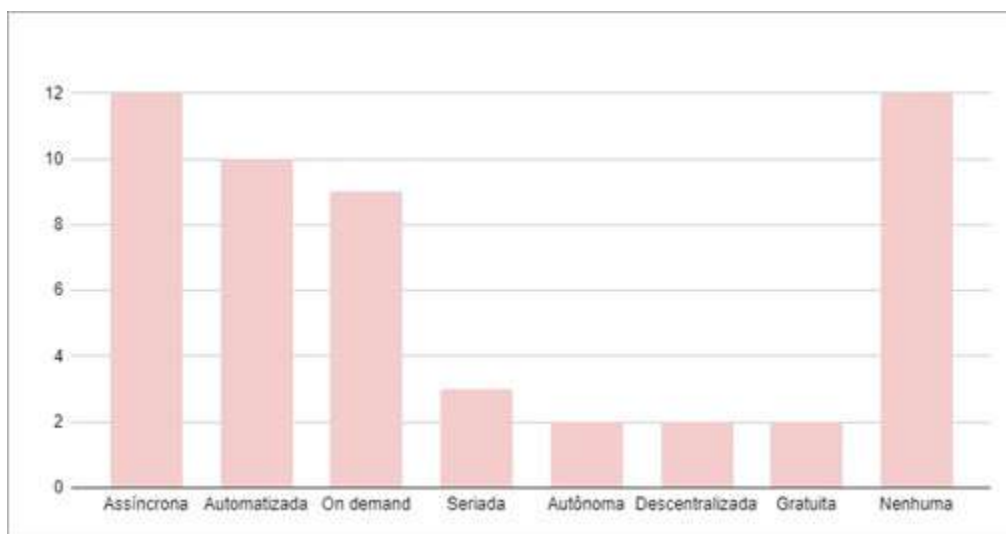
A linguagem do podcast abre espaço para experimentação de diferentes formatos e gêneros de programas sonoros como, por exemplo, a produção de relatos da vida cotidiana e comentários sobre fatos sociais ou a dramatização, que fez sucesso na era de ouro do rádio por meio das radionovelas, mas que foi gradualmente desaparecendo do dial das emissoras tradicionais (MURTA, 2016, p. 10).

Entretanto, a autora admite que “em alguns casos, os podcasters continuam utilizando os formatos e as linguagens antigas que remetem ao rádio, tais como locução e ritmo” (MURTA, 2016, p. 11). Ainda em relação à linguagem, Viana (2018) acredita que “as narrativas ficcionais têm suas histórias construídas com uma complexificação estética que retoma às grandes produções acústicas de radionovelas e radiodramas, formatos que têm sido recuperados pelo podcast”.

Considerando que ambas as mídias têm a linguagem sonora e radiofônica como base, acreditamos que a maior experimentação a qual Murta se refere ocorre muito mais pelo fato do podcast ser independente de emissoras, de suas grades de programação e de suas linhas editoriais, já que essa autonomia permite a liberdade de produção e não está necessariamente relacionada à linguagem. Em determinadas situações, o rádio também possibilita tal experimentação, como a própria autora exemplifica ao mencionar o que fez sucesso durante a era de ouro do rádio.

Em relação às transmissões, é nesse grupo de características que encontram-se algumas das principais discussões. Por exemplo: por não ser emitido em tempo real, Murta (2015; 2016) aproxima os podcasts a produtos fonográficos, e não radiofônicos. Sobre outras peculiaridades, encontramos os seguintes resultados:

Gráfico 6 – Características da transmissão



Fonte: Elaborado pela autora

Com base no gráfico, destacamos as três principais características da transmissão citadas nos trabalhos selecionados: *assíncrona*, com doze aparições, *automatizada*, com dez, e *on demand*, com nove. A primeira e a terceira estão diretamente relacionadas à autonomia do ouvinte, pois enquanto a transmissão assíncrona permite “ao usuário navegar de forma alinear pelo conteúdo sonoro, selecionando o que deseja ouvir dando saltos em sua escuta” (CARVALHO, 2011, p. 7), o caráter *on demand* representa a veiculação de assuntos que a própria audiência escolhe, resultando em “temas específicos para um público bastante segmentado” (MEDEIROS e PRATA, 2019, p. 2), por exemplo.

O caráter automatizado da transmissão está presente em amplas discussões por parte dos autores, e para alguns deles é o que define se uma mídia sonora em plataforma digital é ou não podcast. “Para ser considerado podcast, o conteúdo deve ser disponibilizado não apenas no site, mas também em feeds (agregadores) como o iTunes e o BeyondPod” (MURTA, 2016, p. 6). Já Bufarah (2017) acredita que

Há uma confusão sobre as formas de distribuição de arquivos. Muitas emissoras denominam de podcast conteúdos disponíveis em formatos *on demand*. Além desse fato, temos vários portais que denominam como rádio a possibilidade de montagem de uma playlist de músicas e a sua execução a partir de links disponibilizados em redes sociais. Com isso, levamos a uma situação comum em que muitas vezes se denomina “qualquer áudio” na rede como rádio (BUFARAH, 2017, p. 7-8).

O autor, então, diferencia o conceito de podcast do de audioblog. Para ele, o primeiro indiscutivelmente tem distribuição baseada no sistema RSS, enquanto “o segundo tem como foco um diário ‘on line’ feito em áudio e, necessariamente, não precisa ser indexado em RSS, uma vez que os usuários acessam o conteúdo diretamente na página do blog ou através de links nas redes sociais” (BUFARAH, 2017, p. 2-3).

A ferramenta denominada como *Real Simple Syndication*, ou RSS, permite atualizações automáticas dos episódios de podcasts. Esse sistema utilizado para distribuição dos arquivos está relacionado à ideia da transmissão automatizada. Baseando-se nisso, Vicente (2018, p. 4) explica que “a prática do podcasting em seu início estava ligada essencialmente à distribuição de arquivos de áudio na internet para posterior download e reprodução”. Por sua vez, Lopez e Alves (2019) relatam que essa lógica vem se alterando com a consolidação da modalidade, já que o formato apresentou mudanças em suas características básicas, como a distribuição e as suas dinâmicas de escuta:

As distribuições dos programas eram feitas por assinaturas de atualização de feed pela lista de distribuição de RSS. Ou seja, o usuário se inscrevia em uma lista online e, a cada atualização feita pelos produtores, ele recebia o programa para fazer o download em seu computador ou reproduzidor de áudio. Atualmente, o sistema de RSS ainda é disponibilizado, porém agregadores de podcast e serviços de streaming facilitaram o acesso, a escuta, o consumo e a distribuição desses programas (LOPEZ e ALVEZ, 2019, p. 4).

Acreditamos que a transmissão automatizada do podcast é um dos fatores que contribuíram para a expansão dessa mídia. Entretanto, essa popularização é algo recente, pois no passado alguns autores (MEDEIROS, 2005; SAAR, 2013) sistematizaram pontos que eram considerados empecilho para essa expansão. Medeiros (2005) acreditava que algumas falhas rodeavam o podcast por se tratar de uma inovação recente à época. Eram elas a banda larga, os dispositivos restritos e a qualidade de produção.

A primeira refere-se à baixa velocidade das conexões na internet, o que dificultava a transferência e transmissão dos arquivos sonoros. Os dispositivos eram restritos, pois eram de difícil acesso para a população. Recentemente, com a popularização dos smartphones, o cenário mudou. Por fim, o autor aponta a qualidade de produção como a terceira falha, já que “muitas vezes os produtores são amadores e não dominam a arte da gravação de áudio” (MEDEIROS, 2005, p. 10).

Alguns anos depois, Saar (2013, p. 12) também vai discorrer sobre alguns fatores que acreditava ser empecilhos para a popularização dos podcasts:

- 1) Falta de interesse que o brasileiro teria por ouvir rádio, o que se expandiria ao podcast;
- 2) Ouvir podcast daria trabalho, afinal era necessária uma boa banda para que fosse possível o download do arquivo;
- 3) Criar um podcast daria mais trabalho ainda, tanto pela produção, qualidade do áudio, quanto para postar o conteúdo na web;
- 4) A manutenção de assuntos relevantes também poderia minimizar o interesse das pessoas por esse formato, afinal, segundo a autora, as pessoas estão constantemente buscando coisas novas.

Recentemente, o cenário mudou, já que a base tecnológica sofreu alterações bastante significativas. “Em primeiro lugar, a popularização dos smartphones e de outros recursos de acesso à internet móvel, associada ao aumento de sua velocidade, levaram a uma mudança da lógica do download para a do streaming” (VICENTE, 2018, p. 4). Com isso, a prática do download passou a coexistir com a opção da escuta online do episódio, podendo ser acessado a partir de um computador ou smartphone.

Benzecri (2012, p. 4) aponta razões que também contribuíram e contribuem para a popularização da prática do podcasting. São elas: a autonomia do ouvinte, já que ele “deixou de ficar esperando pelo conteúdo que lhe interessa, para ir direto ao ponto e ouvir apenas o que lhe convém, a hora que bem entender”; as possibilidades de interação com a inversão das posições de emissor e receptor; e seu processo de automatização dos downloads por meio dos programas de gerenciamento de arquivos sonoros.

Passadas as discussões que rodeiam as definições e características desse meio, além dos referenciais e metodologias utilizados nos trabalhos selecionados, a próxima etapa desta pesquisa é apresentar algumas contribuições encontradas para a área de rádio e mídia sonora.

Algumas contribuições teórico-metodológicas

No início de 2005, uma pesquisa pelo termo *podcasting* no Google contabilizava cerca de 1.170.000 resultados em toda a web (MEDEIROS, 2006). Atualmente, ao realizarmos a mesma busca, temos como desfecho aproximadamente 32.800.000 resultados.⁶ A expansão atingiu produções, produtores e

6 Pesquisa realizada em 31 de maio de 2020.

ouvintes dessa mídia. Conseqüentemente, essa evolução nos números engloba, inclusive, quantitativa e qualitativamente a produção acadêmica acerca do tema.

Com base nisso, nossa pesquisa exploratória resultou em alguns pontos importantes a serem destacados que contribuem para trilhar um caminho de consolidação tanto de teorias quanto de metodologias relacionadas ao podcast na área de rádio e mídias sonoras. Optamos por não seguir uma ordem cronológica nas apresentações, já que algumas perspectivas foram atualizadas e/ou complementadas ao longo do tempo.

Nos primeiros anos do surgimento do podcast, Medeiros (2006) propôs uma classificação dessa mídia em quatro modelos:

- 1) Metáfora – possui características semelhantes a um programa de rádio de uma emissora convencional (dial), com os elementos característicos de um programa como: locutor/apresentador, blocos musicais, vinhetas, notícias, entrevistas etc;
- 2) Editado – As emissoras de rádio editam os programas que foram veiculados na programação em tempo real, disponibilizando-os no seu site para serem ouvidos a posteriori pelo ouvinte que “perdeu a hora do programa”;
- 3) Registro – são também conhecidos como “audioblogs”. Este modelo, segundo o autor, é o mais curioso e possui temas muito diversos;
- 4) Educacionais – Através desse modelo de podcast é possível disponibilizar aulas, muitas vezes em forma de edições continuadas, semelhantes aos antigos fascículos de cursos de línguas que eram vendidos nas bancas de revistas.

Este último modelo mencionado por Medeiros (2006) teve uma expansão significativa em meio a podosfera, o que chamou a atenção de Viana e Chagas (2019). Os autores propuseram, então, uma categorização do conjunto de temas presentes na área educativa a partir de uma análise de conteúdo em um agregador de podcast, o CastBox.⁷ Foram apontadas 18 modalidades⁸ de podcasts na categoria educação, e os autores constataram que, neste âmbito, “o rádio expandido retoma ambições da fase da multiplicidade da oferta voltada ao podcasting na produção educacional” (VIANA E CHAGAS, 2019).

Independentemente dos formatos de gênero midiático aos quais essa nova mídia pode se amparar, Avelar et al. (2018) propõem uma revisão sistemática da literatura sobre o termo podcast até o ano de 2017 e encontram três principais vertentes a serem observadas. São elas: 1) Os dados levantados relacionam o podcast a três áreas principais: educação, saúde e rádio; 2) A pesquisa aponta que o artigo *Will the iPod kill the radio star? Profiling podcasting as radio*, de Berry (2006), inaugura as discussões sobre a natureza do podcast, sendo o pioneiro no assunto; e 3) A pesquisa também retrata que há dois principais temas emergentes nos estudos sobre podcast: mídia social e participação política.

As formas como os podcasts se sustentam financeiramente e como constituem-se como modelos de negócio também são assuntos tratados pelos pesquisadores de rádio e mídia sonora. Para Salemm (2018), as formas para rentabilizar um podcast são variadas e enumera três, sendo elas: 1) Patrocínio; 2) Exploração da marca como produto; e 3) Apadrinhamento (doação por meio de sites de contribuição coletiva). Este último modelo também é conhecido como financiamento coletivo, e, sobre ele, Medeiros e Prata (2019, p. 8) afirmam que “o mercado de podcasting encontrou nesse tipo de financiamento um modo de manter a produção e a qualidade dos conteúdos veiculados periodicamente, já que as colaborações também são periódicas”.

Investigações sobre as construções narrativas dos podcasts constituem outra vertente observada aqui nesta pesquisa. Kischinhevsky (2017) apresenta uma caracterização do radiojornalismo narrativo,

⁷ Disponível em: https://play.google.com/store/apps/details?id=fm.castbox.audiobook.radio.podcast&hl=pt_BR. Acesso em: 04 abr. 2020.

⁸ São elas: Aperfeiçoamento Profissional, Comportamento, Cultura/Sociedade, Direito, Divulgação Científica, Educação Canina, Educação Financeira, Ensino de Idiomas, Filosofia, História, Informativo, Infoteniamento, Palestras, Política/Ciência Política, Português, Preparatórios, Religiosos e Sociologia.

formato que está presente em amplas produções de podcasts em nível internacional há algum tempo e que recentemente começou a ser produzido no Brasil com mais frequência, apontando certos fios condutores:

Em linhas gerais, investem na apuração em profundidade, ouvindo extensamente as fontes escolhidas e recorrendo à ilustração destes personagens em diversos momentos dos episódios, sem a restrição de tempo das sonoras usadas no radiojornalismo convencional – raramente superiores a 30 segundos de duração. Os mais populares abordam crimes ou envolvem investigações marcadas por controvérsias, sempre histórias reais que tiveram alguma cobertura da imprensa, mas não com a devida profundidade (KISCHINHEVSKY, 2017, p. 10).

Além das características apontadas, ao olharmos para essa produção narrativa em podcasts, o autor acredita que “ganha contornos um novo formato de radiojornalismo, tributário dos tradicionais radiodocumentários, mas caracterizado pela produção seriada, com ganchos que remetem à radiodramaturgia embora se apoiem fundamentalmente em conteúdo de caráter informativo” (KISCHINHEVSKY, 2017, p. 12).

Essas produções narrativas em podcasts voltadas para o jornalismo têm protagonizado a criação de novos produtos. Para Lopez et al. (2018, p. 4) “a junção de potencialidades tecnológicas proporciona experiências imersivas pela tecitura de uma narrativa radiofônica complexificada associada à transmidialidade dos meios e à convergência das mídias”. Ou seja, mantendo o áudio como formato principal, o podcast tem a potencialidade de desenvolver narrativas transmídia por meio de narrativas secundárias distribuídas por outras plataformas.

Também ancorada neste conceito de radiojornalismo proposto por Kischinhevsky (2017), Viana (2019) apresenta apontamentos sobre o uso do storytelling para podcasts que se enquadram neste formato narrativo. A autora acredita que algumas “características provenientes do rádio contribuem para potencializar o uso do storytelling em narrativas de podcasts” (VIANA, 2019, p. 8). Dentre as quais, aponta: 1) A sua essência baseada na linguagem sonora, que recorre frequentemente à descrição dos fatos, lugares e pessoas; 2) O caráter sinestésico da narrativa radiofônica; e 3) O interesse por histórias humanizadas.

Além dessas, a autora relata as peculiaridades do próprio formato podcast para o uso dessa técnica em suas narrativas: 1) Pode possuir produções atemporais; 2) O caráter seriado; e 3) Por não ter um tempo de produção controlado por uma grade de programação, podem-se utilizar várias sonoras para dar vida aos personagens, recorrendo às próprias vozes e depoimentos dos envolvidos.

Sobre essa penúltima característica, o caráter seriado proporcionado pelo podcast, Lopez e Alves (2019) apontam caminhos metodológicos para análise de produções que possuem tal peculiaridade. Com base em Arlindo Machado (2000), os autores apresentam três categorias para compreender como a narrativa seriada pode se manifestar no podcast: 1) Em capítulos; 2) Em episódios seriados; e 3) Em episódios unitários.

Além disso, Lopez e Alves (2019) consideram as novas dinâmicas de produção, de circulação e de consumo de rádio como parte fundante da delimitação metodológica proposta. Especificamente no que diz respeito aos podcasts narrativos, os autores propõem como eixos de análise as delimitações primeiras do fenômeno: a) seu caráter narrativo seriado; b) seu caráter; e c) sua composição acústica. Assim, veem na própria serialização o fio norteador das delimitações metodológicas.

Vistas as considerações sobre as narrativas jornalísticas, há também contribuições para as ficcionais. Viana (2018) realiza um estudo sobre o uso do áudio binaural e propõe uma categorização dividida em três eixos para a construção de narrativas imersivas:

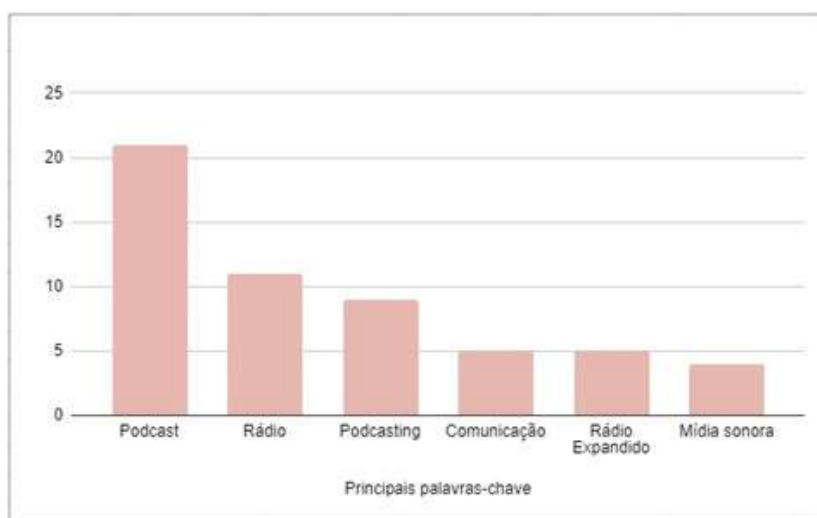
- 1) Na voz dos personagens – usado para localizar espacialmente de onde vem a fala (quem está próximo/distante de quem; quem está mais próximo/distante do ouvinte; quem está mais próximo/distante da ação);

- 2) Na ação sonora – usados nos efeitos sonoros que definem ações dos personagens (quem está fazendo o que; e se a ação ocorre próxima/distante do ouvinte);
- 3) No cenário sonoro – usado para situar o ouvinte no ambiente em que a narrativa se desenrola com efeitos sonoros que caracterizam aquele local (onde os personagens estão; qual a condição do tempo – ambiente externo/interno; manhã/tarde/noite; chuva/vento).

Com base nesses apontamentos, Viana (2018, p. 4) acredita que “podcasts que utilizam o áudio binaural como estratégia para a construção de narrativas imersivas propiciam a recuperação do ambiente acústico como efetiva possibilidade de experimentação estética”.

Após apresentarmos algumas contribuições teórico-metodológicas, olhamos para o conjunto de palavras-chave usado pelos autores em todos os 34 artigos levantados, assim, podemos visualizar os contextos nos quais as pesquisas estão inseridas. No total, foram acionadas 80 palavras diferentes, sendo que 17 apareceram pelo menos duas vezes. E é pra elas que olharemos neste momento.

Gráfico 7 – Principais palavras-chaves usadas em pesquisas sobre podcast



Fonte: Elaborado pela autora

No gráfico acima foram destacadas as seis palavras que mais aparecem nos trabalhos. *Podcast* está presente em vinte e um, *Rádio* em onze, *Podcasting* em nove, *Comunicação* e *Rádio Expandido* em cinco cada, e *Mídia sonora* em quatro. As outras onze têm duas aparições cada. São elas: Ciberespaço; Conteúdo; Convergência Midiática; Cultura Participativa; Financiamento Coletivo; Metodologia; Midiamorfose; Ouvinte; Produção Radiofônica; Radiojornalismo; Webradio. Com base nos dados descritos, podemos observar algumas das vertentes mais abordadas, além dos aparatos teóricos utilizados pelos pesquisadores quando olham para o fenômeno podcast.

De maneira geral, quando comparamos todos os dados levantados por essa pesquisa com os resultados encontrados no estudo de Couto e Martino (2018), que olhavam para pesquisas gerais da área de comunicação e não apenas para a linha de rádio e mídia sonora, também constatamos que não há um consenso a respeito do que é um podcast.

Além disso, encontramos as seguintes ponderações: 1) Pesquisadores precisam investir em propostas metodológicas voltadas especificamente para a mídia sonora – e esse ponto já vem sendo discutido em outras oportunidades por outros autores (KISCHINHEVSKY et al., 2015; MEDITSCH e BETTI, 2019); 2) O referencial teórico utilizado provém majoritariamente de estudos de rádio; e 3) Inicialmente, as pesquisas eram voltadas a discutir se podcast era ou não rádio. Atualmente, o foco está principalmente nas possibilidades narrativas e formas de financiamento dessa mídia.

Dessa forma, acreditamos que estamos em processo de consolidação dentro dos estudos de rádio e mídia sonora acerca do formato podcast no que tange à compreensão de que essa nova mídia está amparada num processo de metamorfose radiofônica. Com base nisso, verificamos que esse formato retrabalha diversas maneiras anteriores de expressão sonora, em uma variedade de configurações que desafia uma definição única, mas que por esse mesmo motivo é classificado como um meio fortemente marcado por sua hibridez, como de fato são aqueles amparados pelos meios digitais.

Considerações finais

Neste cenário observado, que objetiva um pequeno panorama sobre o estado da arte de pesquisas brasileiras, refletimos sobre a busca pela definição dessa nova mídia, sistematizamos as principais características que a compõem, apresentamos algumas das principais contribuições teórico-metodológicas relacionadas à área e, por meio das palavras-chaves mais utilizadas, mostramos vertentes que cercam os estudos sobre podcast.

O levantamento realizado nos apresenta uma seleção considerável a ser observada: 34 pesquisas que percorrem ora caminhos semelhantes, ora diferentes. E são ambas as vertentes que nos apresentam as constatações deste estudo. Em meio aos resultados, identificamos que apenas três trabalhos não abordam nenhuma perspectiva teórica, apostando no podcast apenas como um objeto isolado. Por outro lado, os outros 29 constroem um percurso amparado em teorias diretamente dialogadas com o objeto, oscilando entre as áreas da cibercultura e mídias digitais e do rádio e mídias sonoras.

A interseção entre essas duas áreas justifica em partes a dificuldade encontrada pelos autores por uma definição única do que se compreende por podcast. A hibridização que compõe esse formato é característica dos meios digitais e suas constantes transformações reforçadas pela cultura da convergência, o que nos revela a um objeto plural. Sem que haja pretensão pela busca de uma única interpretação, o que reforçamos aqui são as variadas discussões geradas em torno dessa procura, o que resultam em uma gama de produções com olhares diversos e plurais para o podcast.

Alguns desses olhares retomam as mesmas dificuldades encontradas em pesquisas relacionadas ao rádio, como a escassez de metodologias próprias que deem conta do caráter sonoro do objeto em questão. Entretanto, dos 34 trabalhos, apenas dois não indicam o uso de ferramentas metodológicas, o que demonstra certo amadurecimento dos autores no desenvolvimento de pesquisas científicas de rádio e mídia sonora inseridas no campo da comunicação, já que em outra oportunidade Kischinhevsky et al. (2015) apontaram que num levantamento com 570 artigos apresentados pelo Grupo de Rádio e Mídia Sonora da Intercom – entre 2000 e 2015 –, 38,5% não indicavam o uso de nenhuma metodologia.

Ainda assim, reiteramos que, com base nos dados demonstrados, acreditamos que há muito o que se caminhar em relação às metodologias voltadas para essa nova mídia. Também destacamos que se quando este fenômeno surgiu as discussões que o permeavam eram se o formato se enquadrava ou não numa vertente radiofônica, na atualidade, as reflexões giram em torno das suas potencialidades e complexidades narrativas.

Somado a isso, acreditamos que se no início o olhar era voltado para o caráter multimídia do podcast e ancorado nos estudos da cibercultura e das mídias digitais, o ponto chave das discussões atuais é o áudio e a sua linguagem radiofônica. Mesmo com esse novo caminho delineado, o foco dos pesquisadores, de maneira geral, sempre foi as características dessa nova mídia, fato que tem proporcionado experimentações práticas e teóricas, além de resultar em novos olhares e novas perspectivas para um fenômeno que tem suas raízes no rádio tradicional.

Referências

AVELAR, Kamilla; PRATA, Nair; MARTINS, Henrique. Podcast: trajetória, temas emergentes e agenda. **Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Universidade da Região de Joinville, 2 a 8 de setembro de 2018.

BENZECRY, Lena. Netnografando o “samba de raiz”: O que dizem podcasters que pretendem divulgar este gênero musical mundo afora? **Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Universidade de Fortaleza, 3 a 7 de setembro de 2012.

BERRY, Richard. **Will the iPod kill the radio star? Profiling podcasting as radio**, *Convergence*, v. 12, n. 2, p. 143-162, 2006.

BUFARAH, Álvaro. Podcast: possibilidades de uso nas emissoras de rádio noticiosas. **Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Universidade Positivo, 4 a 9 de setembro de 2017.

CARVALHO, Paula Marques de. Podcast: Novas possibilidades sonoras na Internet. **Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Universidade Católica de Pernambuco, 2 a 6 de setembro de 2011.

CARVALHO, Paula Marques de. Processo de Criação de Podcast: Análise dos Recursos Criativos do Nerdcast. **Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Centro Universitário Dinâmica das Cataratas, 2 a 5 de setembro de 2014.

COUTO, Ana Luíza S.; MARTINO, Luís Mauro Sá. Dimensões da pesquisa sobre podcast: trilhas conceituais e metodológicas de teses e dissertações de PPGComs (2006-2017). **Revista Rádio-Leituras**, v. 9, n. 2, p. 48-68, jul./dez. 2018.

HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. A “geração podcasting” e os novos usos do rádio na sociedade do espetáculo e do entretenimento. **Anais do XVI Encontro Anual da Compós**, Universidade Tuiuti do Paraná, 13 a 16 de junho de 2007.

KISCHINHEVSKY, Marcelo; FERNÁNDEZ, Jose Luis; BENZECRY, Lena; MUSTAFÁ, Izani; CAMPOS, Luiza; RIBEIRO, Cintia; VICTOR, Renata. Desafios metodológicos nos estudos radiofônicos no século XXI. **Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 4 a 7 de setembro de 2015.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. Podcasting como suporte para experiências imersivas de radiojornalismo narrativo. **Anais do 15º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo**, Universidade de São Paulo, 8 a 10 de novembro de 2017.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. **Rádio e mídias sociais: mediações e interações radiofônicas em plataformas digitais de comunicação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, v. 1. 152p. 2016.

LOPEZ, Debora Cristina; ALVES, João. Apontamentos metodológicos para a análise de podcasts seriados. **Anais do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Universidade Federal do Pará, 2 a 7 de setembro de 2019.

LOPEZ, Debora Cristina; VIANA, Luana; AVELAR, Kamilla. Imersividade como estratégia narrativa em podcasts investigativos: pistas para um radiojornalismo transmídia em In the Dark. **Anais do XXVII Encontro Anual da Compós**, PUC-Minas, 2 a 6 de junho de 2018.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada a sério**. Editora Senac, São Paulo, 2000.

MEDEIROS, Macello Santos de. Podcasting: Produção Descentralizada de Conteúdo Sonoro. **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 5 a 9 de setembro de 2005.

MEDEIROS, Macello Santos de. Podcasting: Um Antípoda Radiofônico. **Anais do XXXIV Congresso Brasileiro**

de Ciências da Comunicação, Universidade de Brasília, 4 a 9 de setembro de 2006.

MEDEIROS, Rafael; PRATA, Nair. Mecenas via plataformas digitais: o financiamento recorrente como modelo de negócio para podcasting. **Anais do XII Encontro Nacional de História da Mídia**, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 19 a 21 de junho de 2019.

MEDITSCH, Eduardo; BETTI, Juliana Cristina Gobbi. Os elementos sonoros na análise da informação radiofônica: em busca de métodos. **Anais do 17º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo**, Universidade Federal de Goiás (UFG), 6 a 8 de novembro de 2019.

MURTA, Cintia Maria Gomes. Podcast como ambiente de Discussão para Fãs: o caso do Podcasteros produzido por fãs brasileiros da série Game of Thrones. **Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 4 a 7 de setembro de 2015.

MURTA, Cintia Maria Gomes. Podcast: conversação em rede. **Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Universidade de São Paulo, 4 a 7 de setembro de 2016.

PORTO, Adriana Corrêa Silva. Novas formas de comunicação sonora na cultura da convergência: os podcasts produzidos por fãs na narrativa transmídia. **Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Universidade de Fortaleza, 3 a 7 de setembro de 2012.

SAAR, Cláudia Maria Arantes de Assis. A utilização do podcast como forma de segmentação, colaboração e informação. **Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Universidade Federal do Amazonas, 4 a 7 de setembro de 2013.

SALEMME, Maria Filomena. A Era do Podcast: Uma reflexão sobre o potencial do mercado de podcast no Brasil. **Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Universidade da Região de Joinville, 2 a 8 de setembro de 2018.

SALEMME, Maria Filomena. As transformações no comportamento do ouvinte: Da Era de ouro até a chegada da Era do podcast. **Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Universidade Positivo, 4 a 9 de setembro de 2017.

VIANA, Luana. Áudio Imersivo: Recurso Binaural na Construção de Narrativas em Podcasts Ficcionalis de Drama. **Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Universidade da Região de Joinville, 2 a 8 de setembro de 2018.

VIANA, Luana; CHAGAS, Luã. O legado de Roquette-Pinto em formato podcast: uma proposta de categorização da produção radiofônica on demand com viés educativo. **Anais do XII Encontro Nacional de História da Mídia**, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 19 a 21 de junho de 2019.

VIANA, Luana. O Uso do Storytelling no Radiojornalismo Narrativo: Um Debate Inicial para Podcasting. **Anais do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Universidade Federal do Pará, 2 a 7 de setembro de 2019.

VICENTE, Eduardo. Do rádio ao podcast: as novas práticas de produção e consumo de áudio. **Anais do XXVII Encontro Anual da Compós**, PUC Minas, 2 a 6 de junho de 2018.

Luana Viana é doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), mestre em Comunicação e jornalista pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Membro do Grupo de Pesquisa Convergência e Jornalismo (PPGCOM/UFOP) e do Grupo de Pesquisa Laboratório de Mídia Digital (PPGCOM/UFJF).

Edição v. 39
número 3 / 2020

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 39 (3)
dez/2020-mar/2021

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Muros discursivos: mapeamento da cobertura trans pela Folha de S. Paulo entre 1960 e 2017

Discursive walls: mapping trans coverage through Folha de S. Paulo between 1960 and 2017

DANIELA PICCHIAI

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC SP) – São Paulo, São Paulo, Brasil.
E-mail: danipicchiai@gmail.com. ORCID: 0000-0002-2431-1191.

MONICA MARTINEZ

Universidade de Sorocaba (Uniso) – Sorocaba, São Paulo, Brasil.
E-mail: martinez.monica@uol.com.br. ORCID: 0000-0003-1518-8379.

DIOGO AZOUBEL

Secretaria de Educação do Governo do Estado do Maranhão (SEDUC MA) – São Luís, Maranhão, Brasil. | Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC SP) – São Paulo, São Paulo, Brasil.
E-mail: diogoazoubel@gmail.com. ORCID: 0000-0002-2839-5011.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

Ao citar este artigo, usar a seguinte referência: PICCHIAI, Daniela; MARTINEZ, Monica; AZOUBEL, Diogo. Muros discursivos: mapeamento da cobertura trans pela Folha de S. Paulo entre 1960 e 2017. *Contracampo*, Niterói, v. 39, n. 3, p. 37-50, dez./mar. 2020.

Submissão em: 19/03/2020. Revisor A: 11/05/2020; Revisor B: 21/06/2020. Aceite em: 21/06/2020.

DOI – <http://doi.org/10.22409/contracampo.v39i3.41070>

Resumo

Este mapeamento aborda quase 6 mil textos da cobertura trans publicados na Folha de S. Paulo entre 1960 e 2017 e parte da compreensão da mídia como agente fundamental na esfera das representações, influenciando diretamente a dinâmica das sociedades contemporâneas. A reflexão sobre os discursos e narrativas veiculadas nesse periódico, em que as travestis e transexuais paulatinamente migram das associações às artes e espetáculos (23,19% das ocorrências), publicadas no caderno Ilustrada, passando a ser associadas à marginalidade e criminalidade (36,88% do total), no Cotidiano, revela fluxo discursivo das citações em direção aos anúncios de prostituição, fato que nos convida a percorrer essa narrativa histórica a fim de problematizar como tais conteúdos se configuram na atualidade.

Palavras-chave

Análise de conteúdo; Folha de S. Paulo; Travestis e transexuais.

Abstract

This mapping addresses almost 6 thousand texts of the trans coverage published in Folha de S. Paulo between 1960 and 2017 and part of the understanding of the media as a fundamental agent in the sphere of representations, directly influencing the dynamics of contemporary societies. The reflection on the discourses and narratives published in this periodical, in which transvestites and transsexuals gradually migrate from associations to arts and shows (23.19% of the occurrences), published in the Illustrated notebook, becoming associated with marginality and criminality (36.88% of the total), in the Daily, reveals a discursive flow of quotations towards the ads of prostitution, a fact that invites us to go through this historical narrative in order to problematize how such contents are configured today.

Keywords

Content analysis; Folha de S. Paulo; Transvestites and transsexuals.

Introdução

O tema desta pesquisa é a cobertura jornalística impressa do universo trans pelo periódico Folha de S. Paulo. No entanto, esse é apenas um recorte dado a uma pesquisa mais ampla na qual diferentes meios de comunicação, do independente ao *mainstream* – como é o caso da Folha de S. Paulo – são abordados. Nesse sentido, as análises feitas não estão distantes das mídias comunitárias (COVER, 2002). Nesta primeira etapa, investimos em uma análise indutiva a partir da cobertura das matérias que referiam as travestis e transexuais entre os anos de 1960 e 2017.

Quanto ao lapso temporal extenso, nossa proposta é compartilhar este mapeamento panorâmico inicial tanto à Bardin (2016) quanto à Martinez e Azoubel (2018), de forma a subsidiar investigações mais profundas e pormenorizadas sobre a configuração do jornalismo nacional neste quesito, em especial sobre o seu papel na construção de subjetividades. Para tanto, usamos o método de procedimento monográfico via revisão de autores como Guattari (1986), Hardt (2000), Lazzarato (2006), Hardt e Negri (2005) e, também, Lago e Benetti (2010).

Especificamente sobre a coleta dos dados, essa se deu ao longo do biênio 2016-2017, tendo sido concluída em dezembro de 2017, no acervo digital¹ da Folha de S. Paulo a partir de buscas pelas palavras travesti e transexual de março de 1960 a dezembro de 2017.

Identificadas as notícias em que tais termos ocorrem, durante a pré-análise dos dados foram descartados os materiais em que eles são referidos não mais do que uma ou duas vezes. O *corpus* estabelecido encontra-se referido na tabela 1, em que é possível discutir sua distribuição e predominância por editoria e ano. São mais de 6 mil textos nos quais, a partir da operacionalização de análise longitudinal, as palavras travesti e transexual figuram nas manchetes, *leads* das notícias e/ou são repetidas no corpo jornalístico.

Cumprir destacar que, embora compreendendo as diferenças entre travestis e transexuais a partir do próprio reconhecimento da pessoa e de como ela se identifica e se apresenta socialmente, no que toca à cobertura jornalística, ambas os termos permanecem ligados nas narrativas jornalísticas ora analisadas e, portanto, neste texto.

Por isso e para dar conta de responder ao problema de pesquisa, qual seja: como se configura historicamente a abordagem das transexuais e travestis no Brasil a partir das edições impressas do jornal Folha de S. Paulo circuladas entre março de 1960 e dezembro de 2017, as seções que seguem foram organizadas hierarquicamente a partir de duas perspectivas, a temporal e a editorial; bem como são seguidas pela interpretação dos dados, que está temporalmente organizada.

No que concerne aos objetivos estabelecidos, esses dizem respeito à: a) investigação do enfoque dado a esse universo nesse que é um dos mais tradicionais veículos jornalísticos impressos nacionais; b) enumeração as principais características de sua cobertura dentro do lapso temporal estabelecido e; c) problematização discursiva do tema pela análise longitudinal das matérias.

Já a hipótese refere-se ao fato de que ao longo das últimas décadas é possível afirmar que a mídia reforça a lógica sociopolítica vigente naquele período histórico a fim de avigorar seus próprios interesses ao mesmo tempo em que é possível identificar, mesmo que em algumas notícias, que os jornalistas tentam romper com discursos conservadores de um tempo. Logo, os discursos produzidos sobre essas vidas trans acompanham a lógica vigente no período de sua veiculação, com resultado no sensível desequilíbrio do número de matérias distribuídas por editoria ao longo dos anos e efeito no processo de segregação das vidas que fazem parte de tal universo frente ao avanço dos discursos conservadores.

Complementarmente, e como justificativa para esta investida preliminar, entre outros pontos, aludimos à necessidade de se discutir os caminhos do jornalismo nacional impresso a partir do que é

1 Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/index.do>. Acesso em: 30 out. 2018.

entendido como temas marginais.

O próprio título desta reflexão apresenta-se como uma provocação para (des)construir muros que nos separam (o eu) daqueles sujeitos (o outro) via páginas de jornal. Mas que muros são esses e como eles impactam na percepção das subjetividades das pessoas? Para tentar responder tal questionamento acreditamos ser necessário dar forma a uma discussão mais ampla sobre o papel da *práxis* jornalística em face da construção das subjetividades individuais e mesmo de pseudo-objetividades que rasgam e polarizam o mundo. Mais do que isso, sobre como o jornalismo contribui para definir o que está à margem daquilo que se julga bom, belo, justo e/ou verdadeiro.

Já no que tange aos resultados esperados, acreditamos que a cobertura jornalística que aborda as travestis e transexuais posicionam essas vidas como sinônimos de marginalidade e de criminalidade. Finalmente, como limites do estudo, ressalta-se que a investigação não abrange o período do governo Jair Bolsonaro (ainda do PSL quando da submissão do manuscrito e iniciado formalmente em janeiro de 2019, em que essa questão foi sobremaneira tensionada).

Isso posto, na próxima seção é disposta uma breve abordagem sobre como se configura o campo midiático no Brasil, com destaque ao veículo foco desta investigação a fim de alicerçar a análise e discussão dos dados.

Configuração do campo midiático nacional

É fundante perceber que ao estabelecer uma comunicação utilizamos padrões que fortalecem estereótipos que vão se fixando nas relações e na vida cotidiana. É possível que no desenrolar das relações sociais as palavras ganhem novos significados a partir da abertura do campo no qual a relação se dá ao novo, o que possibilita rupturas e fortalecimentos dos padrões que vão se estabelecendo.

A partir dessa ideia, as mídias emergem como agentes importantes na esfera das representações, influenciando diretamente a dinâmica de funcionamento da sociedade. Os meios de comunicação são poderosos produtores e mediadores do discurso, mantêm e reproduzem as convenções sociais sobre masculinidades, feminilidades, desejo sexual, além de etnia, classe e geração etc. A mídia age, portanto, como coautora do discurso que produz modos de vida que, por sua vez, reproduzem a lógica normativa hegemônica. Alzira Alves de Abreu lembra que há inúmeros estudos que utilizam a imprensa como fonte de informações, mas que “faltam análises sobre a influência que ela exerceu sobre os rumos dos acontecimentos” (ABREU, 2017, p. 220).

No Brasil, a mídia é comandada por grandes grupos de comunicação que concentram a produção de máxima parte da informação consumida pelos brasileiros, o que em termos concretos equivale a dizer que cinco famílias controlam metade dos 50 veículos com maior audiência. Para se ter uma noção do impacto disso, em uma pesquisa realizada pela Media Ownership Monitor (MOM)², o Brasil está em 102º lugar em uma lista de 180 países no Índice Global de Liberdade de Imprensa 2018. Segundo tal pesquisa, além da alta concentração de audiência, na realidade midiática brasileira ocorre dependência excessiva de patrocinadores, sejam eles órgãos públicos, empresas privadas ou mesmo instituições religiosas; bem como alta concentração geográfica, isso é, a maior parte do comando das redes de informação e mídia está na região Sudeste e em Brasília.

Desse modo, podemos concluir que as decisões editoriais, as prioridades de pauta e as representações de imagens e de cotidiano presentes na mídia, que todo o discurso produzido é majoritariamente marcado pelos interesses dos seus mantenedores, fato que culmina na construção e reprodução de uma lógica discursiva específica, compatível com o contexto sociopolítico histórico no qual

2 O MOM foi criado e implantado pela Repórteres Sem Fronteiras (RSF), uma organização internacional cujo objetivo é defender os direitos humanos, em particular a liberdade da imprensa e o direito de informar e ser informado em qualquer lugar do mundo.

se insere. Tal lógica e tais discursos produzidos não fogem da normatização quando aplicados às temáticas de gênero. Tudo o que não se encaixa no padrão estabelecido parametrizado pelas lógicas mercadológicas e do capital tende a ser marginalizado.

É importante pontuar que em 2016, o site de pornografia RedTube realizou uma pesquisa na qual foi identificado que os brasileiros procuram 89% a mais conteúdos pornográficos de transexuais quando em comparação com outros países do mundo que acessam o site. Conforme Germano (2020), na mesma pesquisa, o site de pornografia afirma que o termo *shemale*, utilizado para a busca de vídeos com pessoas trans, é o quarto tópico mais buscado por brasileiros. Embora sem revelar os números específicos, a procura por conteúdos pornográficos trans aumenta quando a busca soma os vocabulários regionais como: travesti e *Brazilian shemale*. Um achado interessante se considerado que no ranking mundial o mesmo termo de pesquisa ocupa o nono lugar.

Na mesma direção, é imperioso ressaltar que, atualmente, o Brasil é um dos países mais intolerantes com travestis e transexuais no mundo, sendo o primeiro na lista de morte e assassinatos dessas pessoas, de acordo com a pesquisa realizada pela Transgender Europe³ (TGEu), entre primeiro de outubro de 2017 e 30 de setembro de 2018.⁴

Segundo os mesmos dados, entre 2017 e 2018 foram contabilizados 369 homicídios de transexuais, travestis e indivíduos não-binários. Decorrente do fato de que esses números crescem a cada ano, a expectativa de vida dessas pessoas cai para 35 anos de idade enquanto a média nacional é de 75 anos de idade. Acreditamos, portanto, que a lógica normativa produzida no discurso midiático fortalece esses dados e solidifica a configuração de dura realidade ao criar enunciados que despotencializam esses sujeitos, como detalhado adiante.

Folha de S. Paulo

A Folha de S. Paulo foi fundada em 1921 e pertence à família Frias – uma das que controlam mais da metade dos veículos com maior audiência no País –, que também é proprietária do jornal Agora São Paulo, dos classificadas Alô Negócios e da agência de notícias Folha Press, além do UOL, um dos portais mais acessados na Internet, e do instituto de pesquisa Data Folha.

Esse veículo foi escolhido por ser o maior em circulação digital e o terceiro em formato impresso no Brasil, segundo dados auditados⁵ pelo Instituto Verificador de Circulação (IVC)⁶. Sua audiência nas primeiras décadas de circulação concentrava-se no Estado de São Paulo. Com o advento da digitalização do conteúdo, entretanto, os leitores pulverizaram-se em todo o território nacional e mesmo fora do País. Ainda assim, mais de 70% dos consumidores da Folha de S. Paulo pertencem às classes A e B (42% e 31%, respectivamente), de acordo com levantamento próprio.⁷

Análise e discussão dos dados

Para facilitar a percepção de como são distribuídos os textos jornalísticos sobre as travestis e transexuais na Folha de S. Paulo, elaboramos a tabela I. Nela dispomos horizontalmente a quantidade de textos encontrados por lapso temporal (a distribuição dos anos não segue uma regularidade, como se vê

3 Estabelecida no Conselho de Viena, em 2005, essa organização não governamental trabalha em prol da autonomia de vida de pessoas trans.

4 Disponível em: <https://transrespect.org/en/map/trans-murder-monitoring/>. Acesso em: 30 out. 2018.

5 Disponível em: <https://ivcbrasil.org.br/#/home>. Acesso em: 30 out. 2018.

6 O IVC é uma entidade nacional sem fins lucrativos, responsável pela auditoria das mídias.

7 Disponível em: http://www.publicidade.folha.com.br/folha/perfil_do_leitor_nacional.shtml. Acesso em: 30 out. 2018.

adiante) e, verticalmente, aquela por editoria naquele veículo.

Conforme segue, há a prevalência de textos jornalísticos nas editorias Cotidiano | Primeiro Caderno, Classificados e Cultura | Ilustrada, com 452, 295 e 283 ocorrências, que somam, respectivamente, 36,88%, 24,18% e 23,19% do total. Nos 15,57% restantes cabem as ocorrências das demais editorias, o que evidencia um desequilíbrio nas pautas dispostas em Interior, Norte e Nordeste, Saúde e Esportes e conduz à confirmação parcial da hipótese estabelecida.

Para além da variação de abordagens discursivas das palavras travesti e transexual vista ao longo dos anos, o pico⁸ de matérias que abordam essas palavras se dá entre 1985 e 1987, totalizando 100 textos (cerca de 8% do total); seguido pelos intervalos de 1960-1965, 1976-1980 e 1998-1999, com 90 textos cada⁹ (cerca de 7% do total cada). Outro ponto importante diz respeito ao silenciamento desses termos no referido jornal nos anos de 1966, 1974, 1975, 1981 e 1982, reflexos da Ditadura Militar. Já nos anos de 1988, 1989 e 1990 as referências às travestis e transexuais aparecem sem relevância, ou seja, não constam nas manchetes e no corpo do texto, não possuem força de significado, o que sugere que outros temas tinham um conteúdo mais ligado ao valor-notícia daqueles momentos históricos, sendo essa uma hipótese a ser investigada oportunamente.

Dessa forma, acreditamos que tais períodos possam ser referidos como uma espécie de espaço oportuno para ressignificar os termos, o que justifica os vazios na tabela 1 e nos conduz à necessidade de averiguação dessa temática em oportunidade vindoura.

Tabela 1 – Distribuição de textos por editorias e anos

ANO EDITORIA	Cotidiano 1º Caderno	Cultura Ilustrada	Interior	Norte e Nordeste	Saúde	Classificados	Esportes	Moda*	TOTAL
1960 - 1965	10	80	0	0	0	0	0	0	90
1966	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1967 - 1973	40	30	0	0	0	0	0	0	70
1974 - 1975	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1976 - 1980	55	35	0	0	0	0	0	0	90
1981 - 1982	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1983 - 1984	10	70	0	0	0	0	0	0	80
1985 - 1987	95	5	0	0	0	0	0	0	100
1988 - 1990	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1991 - 1992	0	10	70	0	0	0	0	0	80
1993 - 1995	0	10	0	70	0	0	0	0	80
1996 - 1997	52	3	0	0	10	15	0	0	80
1998 - 1999	35	0	0	0	0	55	0	0	90
2000 - 2004	40	0	0	0	0	40	0	0	80
2005 - 2007	35	0	0	0	0	45	0	0	80
2008 - 2009	20	0	0	0	0	40	20	0	80
2010 - 2011	10	10	0	0	0	40	0	0	60
2012 - 2014	30	15	0	0	10	30	0	0	85
2015 - 2017	20	15	0	0	0	30	0	10	75
TOTAL	452	283	70	70	20	295	20	10	

Fonte: Produzida pelos autores

Perspectiva temporal – mudanças políticas, comportamentais e sociais

Ao longo das décadas, notamos, pela posição desses sujeitos, uma mudança no seu regime de

8 Um indicativo para essa alta, cremos, é o fim do período ditatorial no País.

9 Uma hipótese a ser investigada diz respeito aos efeitos do regime democrático no País e suas implicações traduzidos e plasmados nas páginas do periódico.

visibilidade. A partir da década de 1960, a palavra travesti aparece no jornal, mais especificamente no caderno *Ilustrada* e, naquele período (1960-1965), representa 88% das ocorrências.

É importante observar que a editoria *Ilustrada* foi criada em 1958, período marcado pelo fim da escassez generalizada do pós-guerra, chegada da televisão ao Brasil e expansão da imprensa brasileira. Nesse momento, mudanças significativas acontecem em diversos jornais, como a inclusão de fotos nas primeiras páginas e aumento considerável de conteúdos organizados em várias editorias. Nesse sentido, o jornal passou por uma expansão de formatos e conteúdos produzidos e o caderno *Ilustrada* foi uma importante editoria que divulgava os movimentos culturais e contra culturais expressivos para a época.

Se antes do período ditatorial, início da década de 1960, as travestis ganham existência no caderno de arte e cultura – associados a performance, espetáculos de dança e teatro –, durante a Ditadura o discurso é modificado e esses sujeitos são relegados às páginas policiais.

Entre 1965 e 1967 tais palavras, travesti e transexual, desaparecem da mídia e, ao ressurgirem, no final da década de 1960 e início de 1970, vão se alinhando (e lá permanecem majoritariamente) com o discurso das editorias do *Cotidiano | Primeiro Caderno*, que fazem a cobertura dos casos de violência, urbanismo, ambiente, administração pública e comportamento.

Nesse período, o discurso muda, as travestis e transexuais passam a ser associadas a algum tipo de violência, políticas públicas de higienização, vidas precarizadas, sendo posicionadas à margem da vida coletiva, fenômeno que se intensifica da metade para o final da década de 1970.¹⁰ Tal fato ajuda a confirmar parcialmente a hipótese estabelecida neste estudo, segundo a qual os discursos produzidos sobre essas vidas trans acompanham a lógica sociopolítica histórica vigente no período de sua veiculação

Já no início de 1980, década marcada pela chamada transição democrática, há uma mudança de editoria em função da visibilidade conquistada por Roberta Close.¹¹ Mesmo assim, o discurso de marginalização e precariedade revela força ainda maior ao expandir-se, nos anos subsequentes, para os jornais do interior do Estado e para os das regiões Norte e Nordeste. Associadas à marginalidade, as travestis e transexuais estão presentes na *Folha de S. Paulo* até os dias de hoje. Essa é, aliás, a maior ocorrência encontrada: 37% do total especificado na tabela 1, ou seja, 452 textos identificados entre 1960 e 2017 estão na editoria *Cotidiano | Primeiro Caderno*.

Efeito de uma polarização social, em que o diferente cabe ao outro, cremos poder confirmar a hipótese estabelecida a partir do fato de que os discursos produzidos acompanham a lógica sociopolítica vigente no período histórico de sua veiculação, com efeito na expressão criativa desses sujeitos que perde espaço para sua criminalização. Essa questão, aliás, necessita ser aprofundada em oportunidade futura, sobretudo para melhor sustentar o entendimento de tal transição.

Perspectiva editorial – configuração da cobertura do universo trans por caderno

A partir do levantamento das editorias nas quais estão inseridas – *Classificados, Cotidiano | Primeiro Caderno, Esportes, Cultura | Ilustrada, Interior, Moda, Norte e Nordeste e Saúde* –, é possível perceber os movimentos de transição e de significação midiática de ambas as palavras. Assim, constatamos que no lapso-temporal estabelecido as travestis e transexuais, de alguma forma, são inseridas nas páginas do periódico em lógicas dicotômicas daquelas ligadas aos temas predominantes em cada editoria.

No *Cotidiano | Primeiro Caderno*, por exemplo, diferente das matérias policiais que tomam diversas páginas, os textos jornalísticos são menores e se referem à Roberta Close como travesti. Apesar

10 Vale ressaltar que no ano de 1977 o diretor de redação do jornal *Claudio Abramo* foi afastado jornal e o jornalista *Boris Casoy* assumiu como editor chefe da *Folha de S. Paulo*.

11 Modelo e atriz brasileira que nasceu intersexual (pelos exames genéticos se comprovou que Roberta possui características biológicas mistas).

das notícias pertencerem à *Ilustrada*, no início de 1980, a crítica se faz presente na referência à modelo e atriz, sempre como pessoa ambígua, carnavalesca, nunca como mulher.

Em outras palavras, ao veicular a maior parte das notícias nesse caderno, bem como nos *Classificados*, a *Folha de S. Paulo* se torna responsável pela marginalização social dessas pessoas, bem como pela rápida associação de que as travestis e transexuais estão ligadas à violência e à desordem social.

Sobre os *Classificados* e seguindo a análise macro do discurso da *Folha de S. Paulo*, as travestis e transexuais são inseridas com anúncios de prostituição a partir da segunda metade da década de 1990, mais especificamente de 1996 em diante, com ápice entre 1998 e 1999 (mais de 18% dos 295 textos identificados). Até então, a prostituição é apenas associada à marginalidade e à violência. Essa lógica é modificada pela configuração e avanço da Internet, que impacta na remodelagem do modelo de negócio, inclusive nos dias atuais.

Nesse período, as travestis e transexuais aparecem, pela primeira vez, falando de si e por si mesmas, embora, inicialmente, os anúncios sejam colocados em meio aos de imóveis, veículos, carreiras, negócios, entre outros.

De volta à tabela 1, a lógica dos anúncios de prostituição nos *Classificados* permanece a mesma de 1990 a 2017, com variação apenas no número de ocorrências, que oscila entre 30 e 40 textos por período designado do ano 2000 em diante. Em destaque, a prostituição nos *Classificados* divide espaço com as notícias sobre as travestis e transexuais no esporte a partir da repercussão do caso Ronaldinho (Ronaldo Nazário), em que o jogador de futebol chamado de Fenômeno não teria pagado por um programa com a travesti Andréa Albertini em 2008.

Complementarmente, é relevante perceber que depois de uma década (1998-2008) sem que as travestis e transexuais sejam citadas nas editorias ligadas à arte e à cultura, em 2010, esses termos reaparecem na *Ilustrada* a partir da abordagem do trabalho e dos debates produzidos e provocados pela cartunista e chargista brasileira Laerte Coutinho.

Apesar de Laerte não ser uma jornalista, ela se utiliza da sua arte para romper com os discursos conservadores, o que se coaduna com a hipótese estabelecida nessa pesquisa. A presença crítica de Laerte, como representante não apenas do público leitor, mas também produtor da publicação, faz com que haja um microequilíbrio no discurso entre o marginalizado, o estereotipado e os sujeitos que se propõem a viver uma vida que rompe com esses padrões. Igualmente, poucos anos mais tarde, mais especificamente entre 2016 e 2017, as travestis passam a ser relacionadas à moda, com a produção de desfiles em que são destaque.

Vale ratificar que este mapeamento leva em consideração o conteúdo abordado nas matérias, ou seja, as tentativas de fixação ou de estabelecimento de sentidos pelos textos jornalísticos. Como o periódico não possui uma editoria específica para a moda, esse deslocamento necessário das ocorrências identificadas nas editorias *Cotidiano* e *Ilustrada* culmina na abertura de um novo bloco que não segue à risca as editorias apresentadas pela *Folha de S. Paulo* e, por isso, destacado com um asterisco na tabela 1.

Tal conteúdo, em geral, justapõe coberturas pautadas na divulgação dos desfiles, sendo a São Paulo Fashion Week (SPFW) o conjunto de maior destaque. Notadamente, essas matérias trazem pouco texto verbal, muitos textos visuais com destaque às fotos, além de manchetes que traduzem uma ideia de representatividade e ruptura com figuras, imagens e performances que são consideradas hegemônicas.

Finalmente, sobre as pautas de Saúde, a partir da metade da década de 1990, o HIV é diretamente associado às travestis e transexuais no periódico. Se por um lado as matérias abordam orientações e prevenções com cartilhas educativas e grupos de apoio e prevenção à AIDS, como o GAPA; por outro indicam o interesse da Faculdade de Medicina de São Paulo da Universidade de São Paulo (FMUSP) e de pesquisadores da saúde pública na mensuração da quantidade de soropositivos e no comportamento sexual desses indivíduos a despeito da dificuldade de encontrar sujeitos que aceitem participar de tais pesquisas no período.

Além do comportamento sexual e do uso de preservativos, o consumo de drogas, trocas de seringas e agulhas (no caso das drogas injetáveis) também são temas associados aos LGBTQ+ (lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais e mais) como fatores de disseminação do HIV. Outros tópicos abordados são as filas em hospitais e as ditas cirurgias de mudança de sexo (readequação de gênero). É mister ressaltar que tais termos estão presentes em todos os dez textos identificados na editoria nesse período (50% do total) sendo, embora impreciso¹², comumente referido pelas pessoas atualmente.

Ao observar as matérias, notamos que, como é padrão na maioria daquelas ligadas à medicina e saúde, o que se divulga é o discurso médico estabelecendo padrões de normalidade ao definir diagnósticos com base em sistemas classificatórios. Esse processo de transição que, prioritariamente, está unido à saúde das travestis e transexuais, em geral, está inserido na editoria Cotidiano | Primeiro Caderno.

Já na década subsequente, a saúde das travestis e transexuais curiosamente não aparece na Folha de S. Paulo. É a partir de 2012, e por ocasião dos debates sobre hormônios, que elas retornam às suas páginas impressas. Um texto em particular chama a atenção por abordar o equilíbrio hormonal de pessoas que biológica e identitariamente se reconhecem como mulheres. Nele, as travestis são citadas como representação dos efeitos negativos do uso de hormônios, como o não desejável, exemplo do que é ser uma mulher percebida como artificial.

Embora presentes nos dez outros textos na editoria e relevantes no processo de transição dos corpos das travestis e transexuais, nessa pesquisa não foi identificada qualquer narrativa que aborde questões especificamente hormonais nessas vidas. O discurso que prevalece é o da associação delas com a marginalidade, a prostituição e a violência – o que sugere que este grupo não é percebido pela publicação como parte significativa de sua audiência.

Interpretação dos resultados

É sintomático que do ano de 1996 em diante, a presença das travestis e transexuais nos Classificados esteja refletida também nas práticas acadêmicas, com a expansão dos estudos de história oral e sua relação com o jornalismo, bem como técnicas dialógicas de entrevista (MARTINEZ, 2016; MEDINA, 1990; MEIHY e RIBEIRO, 2011). Com o passar dos anos, porém, esses textos são entrelaçados com os das demais editorias no periódico.

Consideremos, pois, que os Classificados, tal qual os anúncios publicitários, são fonte de renda para o jornal. Dessa forma, seus editores criam estratégias cada vez mais elaboradas para que leitores sejam alcançados e influenciados pelos anúncios e para que anunciantes sejam atraídos e invistam no veículo, seja em suas edições impressas ou digitais. Essa elaboração estratégica não se resume à compra e venda de um produto ou serviço, abarca também a apropriação intencional de universos e modos de expressão já dados previamente na esfera social.

Por mais que nos anúncios analisados as travestis e transexuais usem a primeira pessoa do singular verbal, a publicidade, nesse caso, tem uma ação de modulação entre as partes. Logo, a prostituição referida não é somente um trabalho ou uma fonte de sustento, mas um modo de produção de feminilidades, de um ideal feminino, e tem como fundamentos princípios socialmente estabelecidos.

Notamos que o tornar-se feminino é marcado pela produção de subjetividade, seja pela utilização de vestimentas e marcadores ditos como femininos, pela utilização de hormônios ou, ainda pela realização de cirurgias plásticas e/ou aplicação de silicone.

Complementarmente, durante a década de 1980, o lugar das travestis e transexuais é tensionado na Saúde com a criação do conceito do chamado grupo de risco que, embora tardiamente, é imediatamente

12 Isso porque se trata de um processo longo em razão das diversas exigências feitas pelo poder público. Pode demorar até três anos e envolve a participação de diversos profissionais, como psicólogos, assistentes sociais, médicos e psiquiatras para ser efetivado.

coligado a esses sujeitos via discursos midiáticos produzidos sobre a questão. A lógica para sua criação é rastrear pessoas vivendo com o vírus e prevenir novas infecções, sendo socialmente associado diretamente aos LGBTQ+, em especial aos homens gays¹³, e popularmente referido como peste gay, o que expressa um rebaixamento social dos sujeitos em questão.

O que se nota, assim, é a divulgação jornalística impressa de novos casos de contaminação somada à falta de informação concreta sobre os mecanismos de transmissão viral e tratamento da patologia que dele decorre, bem como inexistência de tratamento – a primeira droga antiviral (a azidotimidina ou AZT) é aprovada pelo *Food and Drug Administration* (FDA) em 1986. O que leva a um julgamento moral da doença. Esse contexto discursivo contribui para que a sociedade passe a evitar não apenas os infectados pelo vírus, mas também os grupos de risco, nos quais gays foram protagonistas primários e, na sequência, as travestis e transexuais, com quem dividem esse lugar de exclusão social.

Invisibilizadas durante os longos anos da ditadura, as travestis e transexuais e o HIV foram tema nos jornais a partir da década de 90, ou seja, dez anos após o boom da doença. Como resultado disso, engendra-se de um processo crescente de discriminação e violência contra esses sujeitos. Tal fato que reforça a importância de se perceber que os discursos construídos jornalisticamente não associam os casos de violência ao preconceito em relação ao HIV, mas às brigas, roubos, prostituição etc.

Discursos que enquadram grupos de risco refletem, naquele momento histórico em particular, outro fator de tensão importante para percepção do público leitor do jornal: as mudanças dos contornos das suas fronteiras físicas, isso é, dos espaços de habitação da classe média/alta e as periferias da cidade. Nelas, com a consolidação do narcotráfico, as comunidades deixam de ser o local de residência de trabalhadoras e trabalhadores, com a respectiva resignificação de matrizes discursivas ligadas à família, ao trabalho, religião – isso é, ao projeto de ascensão social – passando a ser espaço da expansão do mundo do crime, com seu marco discursivo ligado ao risco à sociabilidade e criminalização plasmado na “multiplicação imaginária do criminoso” (FELTRAN, 2008, p. 187).

Especificamente sobre o caso Ronaldinho x Andréa Albertini, em 2008, embora famoso pela visibilidade daquele jogador de futebol, a abordagem da questão nas notícias segue a lógica de marginalização dessas vidas. No discurso produzido pelo periódico, a expressão de desigualdade é avigorada pelo destaque à semântica vocabular de Andréa, pelos ângulos das fotos veiculadas e mesmo pela força da figura do jogador em questão no Brasil em face de sua opositora narrativa.

Dicotomicamente, quando as travestis e transexuais sobem à passarela, entre 2014 e 2017, os holofotes de grande parte da mídia são voltados à SPFW que, sendo um dos maiores eventos de moda do mundo, foi palco para estilistas como Vitorino Campos e Ronaldo Fraga apresentarem suas coleções dando visibilidade a esses sujeitos. De certa forma, tais estilistas ajudam a resignificar a importância política e social daquele espaço. Ronaldo Fraga, por exemplo, se valeu da visibilidade da Semana para romper com as normas vigentes e com a hegemonia de mulheres biológicas, brancas e magras.

A temática da moda é complexa e envolve várias dimensões – econômica, social, política, histórica etc. –, sendo comum a qualquer uma delas o fato de que a moda se adapta à sociedade e, ao mesmo tempo, produz conteúdos culturais que também promovem mudanças de perspectivas sociopolíticas (e por que não também históricas?). Assim, os desfiles protagonizados pelas travestis e transexuais deslocam essas pessoas de um lugar diretamente associado à marginalidade.

Pensamos, assim, que tornar visíveis corpos marginalizados possibilita novos fluxos sociais e a manifestação da potência de vida, bem como os organiza segundo sua produtividade. Afinal, como explica Guattari, em *Revoluções moleculares*:

13 Tal lógica permanece até hoje, sendo diretamente referida nos materiais gestados pelo Ministério da Saúde, seja para campanhas de prevenção ou de contenção das doenças sexualmente transmissíveis (DSTs).

A marginalidade é o lugar onde se podem ler os pontos de ruptura nas estruturas sociais e os esforços de problemática nova no campo da economia desejante coletiva. Trata-se de analisar a marginalidade, não como uma manifestação psicopatológica, mas como a parte mais viva, a mais móvel das coletividades humanas nas suas tentativas de encontrar respostas às mudanças nas estruturas sociais e materiais (GUATTARI, 1986, p. 46).

Nesse sentido, a moda, ao tentar romper com a lógica discursiva construída em torno das travestis e transexuais, representa por um lado sempre uma possibilidade de abrir o social para novos agenciamentos, que antes estavam cristalizados em um pensamento hegemônico; por outro, o tom de manifestação apresentado nos desfiles citados, em um evento que, organizado por marcas notáveis, remete à inclusão das travestis e transexuais na lógica do capital. Não é à toa que os corpos escolhidos por Ronaldo Fraga se coadunam com o padrão da moda, ou seja, altos, magros e, em sua maioria, brancos.

Para pensar tal padrão, buscamos as palavras de Hardt, em *A sociedade mundial de controle*:

O império sempre aceita as diferenças raciais e étnicas que encontra e sabe como utilizá-las; permanece na sombra, observa estes conflitos e intervém quando um ajuste é necessário. Qualquer tentativa de permanecer um forasteiro diante do Império é inútil. O império se alimenta da alteridade, relativizando-a e gerenciando-a (HARDT, 2000, p. 157).¹⁴

Dessa forma, com a alteridade nutrindo a ordem do capital, a vida das travestis e transexuais, marcadas por uma série de atravessamentos, vai sendo, gradativamente, inserida nessa lógica. É com essa roupagem que fluxos atuais do capital exploram as subjetividades, criatividades, conhecimentos, relações, e tudo se torna comercializável. Pois, “o Império só pode ser concebido como uma república universal, uma rede de poderes e contrapoderes estruturada numa arquitetura ilimitada e inclusiva” (HARDT e NEGRI, 2005, p. 185).

Finalmente, pensando que a lógica atual funciona amplamente e captura as rupturas, das mais simples às mais complexas, percebemos que o uso dos corpos das travestis e transexuais nos desfiles de moda toma os discursos de inclusão e representatividade, congela e segmenta essas pessoas; captura vários e diferentes processos e fluxos, os reorganiza e apresenta em um funcionamento já existente e segundo uma única lógica possível.

Outras considerações e encaminhamentos

Nesta reflexão inicial começamos a desnovelar as implicações das vidas travesti e transexuais no campo das mídias via abordagem de narrativas jornalísticas veiculadas na Folha de S. Paulo entre os anos de 1960 e 2017, em que paulatinamente migram das associações ligadas às artes e espetáculos, de cadernos como a *Ilustrada*, passando a ser associadas à marginalidade e criminalidade conforme uma série de alterações socioculturais ocorrem, caso da mudança das periferias como espaço de moradia dos trabalhadores para redutos dominados por narcotraficantes, notado com a expansão do mundo do crime nestes espaços a partir dos anos 1990. Essa transferência na produção referente às pessoas que se reconhecem como travestis e transexuais, em que 37% das matérias são publicadas no caderno Cotidiano (vide tabela 1).

Somado a isso, quase 25% das citações do jornal se refere aos anúncios de prostituição, uma

14 No original: “El império acepta siempre las diferencias raciales y étnicas que encuentra, y sabe utilizarlas; permanece a la sombra, observa esos conflictos e interviene cuando es necesario un ajuste. Cualquier tentativa de seguir siendo outro en el cara-a-cara del Imperio es vana. El império se nutre de la alteridade, relativizándola y gestionándola”.

profissão duplamente marginalizada no País, já que não possui qualquer fiscalização do Estado sendo, ao mesmo tempo, mais profundamente discriminada no universo *trans*. O fenômeno é notado especificamente de 1996 em diante, com ápice entre 1998 e 1999 (mais de 18% dos 295 textos identificados), registrando o desenvolvimento a seguir da Internet, que altera o mercado jornalismo como um todo e causa uma mudança no modelo de negócio em curso até os dias atuais. Ainda assim, nos anos de 2016 e 2017 30% das referências aos termos remete aos Classificados, o que é um impacto que por si só mereceria investigação mais aprofundada. Na mesma direção, quase 62% das matérias localizam essas pessoas em um lugar instituído, porém à margem do corpo social.

Ainda que ao longo dos anos a invisibilidade e a marginalidade tenham sido associadas discursivamente a esses corpos, o caderno Ilustrada, ligado ao campo das artes, expressa uma tentativa do jornal de romper com essa ordem a partir da divulgação de peças e espetáculos teatrais, performances e *cartoons*, entre outros, criados, produzidos e realizados por essas pessoas. Transexuais como o cartunista Laerte, no ano 2010, – que representa não apenas o universo do público leitor, mas também o do produtor do jornal – exercem influência no discurso entre o marginalizado, o estereotipado e os sujeitos que se propõem a viver uma vida que rompe com esses padrões. Igualmente, poucos anos mais tarde, mais especificamente entre 2016 e 2017, as travestis passam a ser relacionadas à moda, com a produção de desfiles em que são destaque.

Esses achados ligados à história da representação das narrativas jornalísticas da Folha de S. Paulo, somados ao seu alcance como mídia e à sua relevância na formação da opinião pública, visibilizam a contribuição do jornal para a presente violência contra os corpos das travestis e transexuais, pois a predominância factível de matérias que marginalizam e apresentam tais corpos como ameaça social reflete tal violência. Entendemos o trabalho de comunicadores e jornalistas como coprodutores da vida social. Sendo assim, são corresponsáveis pela prática vivenciada não apenas por um grupo, bem como pela forma com que enxergamos o mundo e com que nos relacionamos com ele.

Mesmo quando escapam da lente de aumento policial, essas pessoas são postas como peças mantenedoras dessa instituição jornalística via anúncios publicitários. Logo, e ainda que as artes tentem irromper os discursos conservadores de seu tempo, o que se nota ao longo dos anos é a assimetria na distribuição de textos por editoria. Torna-se visível, portanto, o muro discursivo construído para proteger a narrativa conservadora. Essa estrutura é a mesma realçada pela mídia para ratificação da lógica sociopolítica própria a cada período histórico em que é veiculada com a finalidade de reforçar seus próprios interesses.

Isso posto, evidencia-se a oportuna provocação constante no título desta reflexão no sentido de reconhecer a urgente e contínua problematização os impactos da *práxis* jornalística na construção de pseudo-objetividades que tendem a desacreditar e a marginalizar subjetividades individuais que, embora inalienáveis, são colocadas à margem da sociedade.

Paradoxalmente, encontram-se contextualizados em uma nação que mais mata pessoas trans no mundo. Lembramos também que esta análise inicial dos dados, ainda que abranja quase 6 mil textos distribuídos em quase 60 anos, não inclui a tentativa de compreensão do impacto do governo atual, iniciado em janeiro de 2019, em que esses e outros termos afins estão sobremaneira tensionados e cuja análise demandará investigações futuras para averiguar seu impacto.

Referências

ABREU, Alzira Alves de. **Desafios da notícia**: o jornalismo brasileiro ontem e hoje. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2017.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Edição revista e ampliada. Lisboa: Edições 70, 2016.

COVER, Rob. Re-Sourcing Queer Subjectivities: Sexual Identity and Lesbian/Gay Print Media. **Media**

International Australia Incorporating Culture and Policy, v. 103, n. 1, p. 109-123, 2002. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/323751066_Re-Sourcing_Queer_Subjectivities_Sexual_Identity_and_LesbianGay_Print_Media. Acesso em: 29 jan. 2020.

FELTRAN, Gabriel de Santis. **Fronteiras de tensão**: um estudo sobre política e violência nas periferias de São Paulo. Tese (Doutorado em Ciências Sociais, área de Cultura e Política) – Universidade Estadual de Campinas, 2008.

GERMANO, Felipe. Brasil é o país que mais procura por transexuais no RedTube – e o que mais comete crimes transfóbicos nas ruas. **Superinteressante**, 08 maio 2016. Disponível em: <http://super.abril.com.br/comportamento/brasil-e-o-pais-que-mais-procura-por-transexuais-no-redtube-e-o-que-mais-comete-crimes-transfobicos-nas-ruas/>. Acesso em: 02 fev. 2020.

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular**: pulsações políticas do desejo. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

HARDT, Michael. A sociedade mundial de controle. In: ALLIEZ, Éric (Org.). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

LAGO, Cláudia; BENETTI, Márcia (Orgs.). **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

LAZZARATO, Maurizio. **As Revoluções do Capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 8. ed. São Paulo: Atlas, 2017.

MARTINEZ, Monica; AZOUBEL, Diogo. Metodologias de pesquisa em jornalismo: trabalhos apresentados nos congressos da SBPJor (2004-2017). In: MAIA, Marta; MARTINEZ, Monica (Orgs.). **Narrativas midiáticas contemporâneas**: perspectivas metodológicas. Santa Cruz do Sul: Catarse, 2018.

MARTINEZ, Monica. Reflexões sobre Jornalismo e História Oral: um campo com mais convergências do que dissonâncias. **Revista Observatório**, v. 2, n. 1, p. 75-91, maio 2016.

MCCOMBS, Max. **A teoria da agenda**: a mídia e a opinião pública. Petrópolis: Vozes, 2009.

MEDINA, Cremilda. **Entrevista**: o diálogo possível. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; RIBEIRO, Susana Lopes Salgado. **Guia prático de história oral**. São Paulo: Contexto, 2011.

Daniela Picchiali é doutora pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (COS | PUC SP). Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa, provinda das reflexões necessárias à efetivação da sua tese doutoral; coleta, pré-análise, consolidação, análise, interpretação e pós-análise dos dados; desenvolvimento da discussão teórica; e redação do manuscrito.

Monica Martinez é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso), São Paulo. Presidente da Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor) e co-chair do Strategic Scientific Committee (SSC) da IALJS (International Association for Literary Journalism Studies). Organizou o livro *Desigualdades, Relações de Gênero e Estudos de Jornalismo* (Intercom, 2018) com Marcos Paulo Silva e Leonel Aguiar. Neste artigo, contribuiu com a pesquisa e embasamento históricos; articulação da discussão teórica; apoio na revisão do manuscrito nas versões em português e em inglês.

Diogo Azoubel é professor da Secretaria de Educação do Governo do Estado do Maranhão (SEDUC MA) e doutorando pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (COS | PUC SP). Neste artigo, contribuiu com a escolha e submissão de originais à apreciação d_s editor_s e avaliador_s do periódico; concepção do desenho da pesquisa; desenvolvimento da discussão teórica; sistematização, pré-análise, consolidação, análise, interpretação e pós-análise dos dados; redação, revisão e adequações no manuscrito nas versões em português e em inglês.

Edição v. 39
número 3 / 2020

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 39 (3)
dez/2020-mar/2021

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

A questão indígena e a reescrita da História

The indigenous issue and the rewriting of History

GUSTAVO SOUZA

Universidade Paulista (UNIP) – São Paulo, São Paulo, Brasil.
E-mail: gustavo03@uol.com.br. ORCID: 0000-0003-0134-9207.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

SOUZA, Gustavo. A questão indígena e a reescrita da História. Contracampo, Niterói, v. 39, n. 3, p. 51-66 dez./mar. 2020.

Enviado em: 31/01/2020. Revisor A: 06/05/2020; Revisor B: 03/09/2020. Aceite em: 14/10/2020.

DOI – <http://doi.org/10.22409/contracampo.v39i3.40569>

Resumo

Martírio é um documentário sobre os conflitos entre fazendeiros do agronegócio e os índios Guarani-Kaiowá pela posse de terras no Mato Grosso do Sul. Para compreender esse cenário, o documentário volta ao passado e localiza sua origem por meio de uma multiplicidade imagético-sonora: fotografias, reportagens televisivas, cinejornais, narração em voz over e depoimentos, além do próprio material produzido para o filme. O objetivo deste trabalho é se debruçar sobre este arsenal para testar a hipótese de que Martírio reescreve a história não para dar a voz aos índios, mas para explicitar os traumas que se tornaram recorrentes em seu cotidiano.

Palavras-chave

Documentário; Trauma; História; Povos indígenas.

Abstract

Martírio is a documentary about land tenure conflicts in Mato Grosso do Sul, fought by agribusiness farmers and the Guarani-Kaiowá indigenous population. To understand this scenario, the documentary goes back in time and traces the origins of the conflict through an imagery-sound multiplicity: photographs, television reports, newsreels, voice over narration and testimonials, as well as the material produced for the film itself. The purpose of this article is to look at this arsenal to test the hypothesis that Martírio rewrites, allowing indigenous people to give voice to their feelings, and explain their traumas, which have become recurrent in their daily lives.

Keywords

Documentary; Trauma; History; Indigenous people.

Introdução

Pistoleiros em motocicletas atiram contra um acampamento indígena. A câmera que registra a ação tenta fixar um plano, mas está trêmula, com dificuldade para o enquadramento diante da iminência do perigo. Índios tentam revidar com arco e flecha. O som revela que as pessoas tentam se proteger avisando umas às outras, há crianças no local. Quem filma é alguém que integra o acampamento.

É com esse flagrante que termina *Martírio* (CARELLI, Brasil, 2016), documentário sobre o impasse e os conflitos entre fazendeiros do agronegócio e os índios Guarani-Kaiowá pela posse de terras no Mato Grosso do Sul. Como revela o filme, essas comunidades indígenas não têm conseguido êxito na demarcação de suas terras, sofrem com altos níveis de carência material e enfrentam a violência dos representantes da agricultura industrial da região.

Entre as indagações feitas pela narração do diretor durante a sequência final, ouve-se: “O Estado brasileiro terá a coragem de assumir a responsabilidade por essa tragédia que se perpetua ou teremos que enfrentar tempos ainda mais sombrios?”. Em 2016, ano do lançamento do filme, a situação parecia ter chegado a seu limite. Mas eis que, em 2019, uma das primeiras medidas do governo federal foi transferir, da Funai (Fundação Nacional do Índio) para o Ministério da Agricultura, a responsabilidade pela demarcação e proteção das terras indígenas. Em setembro, o mesmo governo sancionou um projeto de lei que permite a posse de armas de fogo a moradores de áreas rurais.

Essas duas medidas não somente respondem à pergunta de Carelli, mas revelam a continuidade de práticas que ameaçam diversas comunidades indígenas no país há mais de cem anos, como expõe o documentário. Para entender esse cenário de situações traumáticas recorrentes, como o despejo de suas terras ou o assassinato de suas lideranças, *Martírio* volta no tempo a fim de localizar a origem dos conflitos. Para isso, o diretor se aproxima dos povos Guarani-Kaiowá que, como informa sua narração, em 40 anos dedicados ao indigenismo, havia filmado pouco essa comunidade indígena.

O filme conta com imagens e depoimentos dos Guarani-Kaiowá, bem como evidencia uma densa pesquisa em arquivos de museus, da imprensa, do etnólogo Curt Nimuendajú e da Comissão Rondon. Quem faz a costura entre esses dois tipos de materiais imagéticos é a narração do diretor que – entre as esferas do pessoal e do coletivo – informa, contesta e (se) emociona.

Pela montagem, a organização desses materiais acena para a hipótese de que *Martírio* reescreve a história não para *dar a voz* aos índios, mas para explicitar os traumas que se tornaram recorrentes em seu cotidiano. Desse modo, o filme acata a concepção benjaminiana de uma história na perspectiva dos marginalizados, convocando o espectador a aderir à causa indígena. Para facilitar a demonstração desse argumento, a análise centra as atenções em duas de suas camadas narrativas: a problemática relação entre os índios e o Estado brasileiro e a questão da terra envolvendo especificamente os Guarani-Kaiowá. Uma terceira instância fílmica é também observada: a presença do diretor por meio de sua narração em voz *over*. É preciso ressaltar que a montagem não estabelece essa separação. A voz de Carelli, por exemplo, está presente a todo instante. Tal separação tem o objetivo apenas de facilitar o desenrolar da análise.

Uma história de traumas

Antes de analisar o material fílmico, é preciso situar as bases teóricas que sustentarão a discussão por meio de uma relação triangular composta por trauma, história e documentário. Dos estudos do trauma, o texto aciona a perspectiva que o pensa como um fenômeno sócio-histórico circunscrito. O posicionamento de Benjamin (1994) sobre a necessidade de uma história do ponto de vista dos vencidos compõe o segundo ângulo do triângulo. Em relação ao documentário, a discussão sobre evidência e reflexividade servirá como alicerce para se pensar o filme em foco.

Martírio nos fala de traumas. Uma história de traumas que envolve os Guarani-Kaiowá, marcada

por assassinatos de suas lideranças, despejos, suicídios, confinamentos dentro de suas próprias terras e perseguições. A montagem do documentário organiza os materiais imagéticos-sonoros de modo a garantir a interpretação da experiência traumática como uma projeção de valor baseada na identificação das condições específicas do sofrimento coletivo. Isso conduz o debate a uma articulação entre trauma e história, sintetizada no termo *trauma histórico*, cujo objetivo central é balizar uma análise crítica e contínua das formas narrativas e representacionais pelos quais os eventos traumáticos são vistos como mediados (KAPLAN e WANG, 2004).

A dimensão histórica do trauma desloca o enfoque dos efeitos psíquicos individuais para as condições coletivas. Como defendem alguns autores: “traumas culturais não nascem, se criam como produto da história” (SMELSER, 2004, p. 37) ou “o trauma não é algo que existe de forma natural, ele é construído pela sociedade” (ALEXANDER, 2004, p. 2). Trata-se de uma perspectiva útil para pensar o filme aqui em foco, pois, nesse cenário, o sujeito traumatizado passa a ser visto como vítima e não como enfermo.

Estabelecida por um documentário, a aproximação entre história e trauma possibilita o debate sobre culturas mediadas por imagens e linguagens da violência, como é o caso da brasileira. Se um determinado evento se estabelece como um trauma, pelo qual a sociedade tem que se responsabilizar de alguma maneira, essa condição aciona a compreensão e a assimilação do passado por meio de interpretações que também considerem a dimensão audiovisual da questão, tendo em vista que hoje a discussão sobre esse assunto passa, em grande medida, por suas evidências visuais.

Os acontecimentos traumáticos reportados por *Martírio* ocorrem desde o século XIX. Para entender a atual situação dos Guarani-Kaiowá, Vincent Carelli recua no tempo a fim de localizar a origem dos conflitos. Isso permite ao documentário confrontar fontes e recontar a história na perspectiva dos marginalizados – um movimento que o aproxima da discussão sobre a história, encaminhada por Walter Benjamin (1994). Antes, porém, de desenvolver esse argumento, é importante apontar o que o autor entende por história, ou seja, a catástrofe, o choque, um aspecto que estaria enraizado na cultura: “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta da barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Isso faz com que Benjamin não veja o processo histórico como um percurso crescente em direção à liberdade e ao desenvolvimento. A trajetória dos Guarani-Kaiowá, bem como a de diversos grupos indígenas, foi e continua atravessada por violências que revelam uma espécie de fusão entre história e trauma, corroborando, assim, a relevância do pensamento benjaminiano para interpretar a questão.

Na tese 12 de *Sobre o conceito de história*, o autor defende a necessidade de uma história que olhe também para os vencidos, pois a liberdade das gerações futuras deve considerar a visão dos antepassados escravizados, a importância de reparar injustiças cometidas contra os excluídos e a contestação das estruturas opressoras. Essa articulação se opõe a um projeto de história burguesa, voltado para alguns indivíduos, em prol dos sujeitos coletivos. Benjamin não escreveu sobre os índios brasileiros, evidentemente. Mas o seu argumento não deixa de se conectar com o de um líder indígena como Ailton Krenak¹, quando este, ao debater a relação entre o colonizador e os povos originários, postula que:

a civilização chamava aquela gente de bárbaros e imprimiu uma guerra sem fim contra eles, com o objetivo de transformá-los em civilizados que poderiam integrar o clube da humanidade. Muitas dessas pessoas não são indivíduos, mas “pessoas coletivas”, células que conseguem transmitir através do tempo suas visões sobre o mundo (KRENAK, 2019, p. 28).

1 Líder indígena e ambientalista, realizou um dos discursos mais contundentes em defesa dos direitos indígenas na Assembleia Nacional Constituinte, em 4 de setembro de 1987. Enquanto discursava, Krenak pintou o rosto com uma tinta preta extraída do jenipapo. Parte do seu discurso está presente em *Martírio*, bem como disponível no YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM_Q. Acesso em: 03 dez. 2019.

Nota-se, tanto em Benjamin como em Krenak, que o passado é fundamental. O entendimento da história para Benjamin se dá por meio de um processo dialético em que o presente não nega o passado, mas estabelece uma correspondência entre essas duas temporalidades. Rememorar o passado permite empreender aquilo que poderia ter sido, mas que não foi. Na junção entre rememoração, reparação e redenção, pode-se encontrar um modo para que a justiça se materialize na história. Como se vê, a filosofia da história de Benjamin coloca em questão os conceitos de tempo, de sujeito histórico e de progresso existente em sua época. Ela se interessa pelo micro, pelas sobras, pelos fragmentos. Pondo uma lupa sobre eles, é possível aventar outra perspectiva para o fazer da história. Isso exige do historiador uma tomada de posição, especialmente nos momentos em que paira a ameaça sobre os oprimidos mediante o risco de mais uma derrota.

Em um texto sobre os direitos indígenas, escrito dias antes do primeiro turno das eleições presidenciais de 2018, Manuela Carneiro da Cunha termina da seguinte forma: “o horizonte está carregado, e os direitos dos índios, mais ameaçados do que nunca.” (CUNHA, 2018, p. 441). As medidas governamentais anti-indígenas, apontadas na introdução, apenas confirmam o cenário descrito por Cunha, cenário esse que se apresentava catastrófico antes mesmo de 2018, como revela *Martírio*, lançado dois anos antes.

Se o pensamento de Benjamin se distancia das meta-narrativas, sem ter a totalidade como fim e tampouco um quadro teórico claramente delimitado, ele abre a possibilidade para pensar o fazer da história a partir do cinema, do cinema documental, especificamente. Essa é a hipótese na qual este texto se apoia: apresentar uma outra versão da história oficial por meio de um documentário, ou, dito de outro modo, *Martírio* reescreve a história na perspectiva dos índios num movimento em que a ação de *dar a voz* cede lugar à demonstração da violência a que os povos indígenas estiveram submetidos, confirmando, assim, uma intrincada relação entre história e trauma.

Na tradição documental brasileira, a ação de *dar a voz*, popularizada a partir da década de 1990, foi inicialmente vista como um gesto empático por parte do documentarista em relação aos personagens socialmente excluídos, pois, um recuo no tempo às décadas de 1960 e 1970, período em que o país vivia sob a censura da ditadura militar, revela que *falar em nome de quem não tem voz* ou *falar pelo outro* era a tônica entre muitos realizadores (TEIXEIRA, 2003). A consequência desse “monopólio da fala” (TEIXEIRA, 2003, p. 164) são pessoas utilizadas para corroborar um ponto de vista prévio, muitas vezes presente numa narração em voz *over* que criava uma hierarquia entre o documentarista e os seus personagens, instituindo-se a “voz do saber” (BERNARDET, 2003).²

Passar de *falar em nome do outro* a *dar a voz ao outro* pode, portanto, parecer um avanço rumo a uma relação mais horizontal entre realizador e personagem, mas, na prática, não é, pois quem dá a voz, pode também recusá-la, ou dá-la mediante infinitas condições. Isso significa que a posse do discurso, em ambos os casos, ainda pertence ao documentarista. Como identifica Teixeira (2003), essa voz será sempre “doada, permitida” pelo cineasta, num ato em que permanece “sua identidade inalterada de articulador de um discurso por ele autorizado e acordado” (TEIXEIRA, 2003, p. 165).

Esse documentário se alinha prontamente aos direitos dos Guarani-Kaiowá e, para isso, recorre a evidências que confirmam seu posicionamento. Bill Nichols defende que a evidência pode ser um “fato, objeto ou situação, (...) algo verificável e concreto” (NICHOLS, 2008, p. 29). Mas os fatos se transformam em evidência quando se convertem em discurso e esse discurso passa a ser crível quando vincula a evidência a um domínio externo. Essa ideia permite a metáfora da pescaria no cinema documental, ou

2 Esta noção deriva da análise de Jean-Claude Bernardet (2003) sobre o documentário *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). Trata-se de um filme sobre a migração da região Nordeste para a Sudeste que explica, por meio de uma locução profissional e empostada, o fenômeno migratório. O diagnóstico de Bernardet sobre as opções de Sarno identifica um claro desnível de importância entre a voz *over* da locução e os personagens que prestam depoimento ao filme, o que levou o autor a classificar essa voz como voz do saber.

seja, o documentarista pesca o espectador com a evidência, mas depende da crença de que a evidência seja contígua ao discurso.

Um exemplo dessa estratégia seria o uso da voz da narração para equiparar a evidência, pois ela também abre a possibilidade para a dimensão reflexiva no documentário, ou seja, uma estratégia que, por meio de recursos retóricos recorrentes ao longo da história do documentário, produz questionamentos sobre seus usos e limitações. Para Nichols (2016), a reflexividade acontece quando o documentarista se preocupa em debater ou questionar o processo de realização dos filmes. Isso pode estimular uma consciência mais aguçada sobre “sua relação com o documentário e com aquilo que ele representa” (NICHOLS, 2016, p. 204) por parte do espectador. Seguindo as trilhas de Nichols, Da-Rin (2004) argumenta que a reflexividade no documentário se dá quando o realizador não se satisfaz apenas em apresentar um argumento sobre o tema e seus personagens, mas se engaja num “metacomentário” (DA-RIN, 2004, p. 170) sobre as escolhas que constituem o seu argumento.

De acordo com Nichols, uma retórica, cujo alicerce é a evidência, se torna uma estratégia necessária a documentários exitosos, mas ela dependerá do reconhecimento de que a evidência emerge como uma reação a questões que o contexto cultural, político e histórico apresenta, ou seja, “com uma diferente questão, outra evidência pode surgir dos mesmos fatos, objetos e imagens” (NICHOLS, 2008, p. 36). Em resumo, ela fixa o ponto de vista daqueles que queiram colocar suas perspectivas e interpretações em diálogo com os outros, tornando-se o núcleo de um discurso político e socialmente engajado, além de abrir a possibilidade para a dimensão reflexiva do documentário.

Corroboro a perspectiva de Nichols, mas é preciso alargar a noção de discurso de modo a incluir a sua dimensão imagético-sonora, bem como sua multiplicidade interpretativa, pois assim se evitam as abordagens textualistas. Em linhas gerais, a vertente textualista deriva da linguística e da semiótica de inspiração estruturalista, tendo Christian Metz entre os nomes de destaque. Para Stam, a análise metziana preza pelo filme como um encadeamento de códigos composto por “imagem, diálogos, ruídos, música e materiais escritos” (STAM, 2003, p. 210). Tais códigos, também nomeados “textos”, é que deveriam ser o foco das discussões, gerando uma espécie de roteiro prévio para as análises.

A crítica posterior a esse modelo aponta que “reduzir o filme ao seu sistema textual” implica “mumificá-lo, matá-lo” (BELLOUR apud AUMONT e MARIE, 2010, p. 81). Esse tipo de análise não considerava “elementos como a personagem e a performance” (STAM, p. 2003, p. 213), bem como uma relação com o espectador que exija uma heterogeneidade de recortes interpretativos, fornecidos de modo não unilateral – uma reivindicação presente na discussão sobre a reflexividade no documentário anteriormente apontada.

O enfoque na narração pode ser visto, inicialmente, como um eco da perspectiva textualista e, no filme aqui em foco, a revelação da parcialidade e dos limites da Justiça, que obstrui o exercício dos direitos dos índios, está – sim – presente na narração, mas a evidência se constrói, em grande medida, pelas imagens de arquivo manejadas pela montagem, conforme se verá a seguir. Por isso, o exame da reescrita da história implica, inicialmente, ir contra o apagamento da história e da resistência indígena e, para isso, é preciso esmiuçar a arquitetura narrativa do documentário.

Sem a pretensão de esgotá-la, a análise foi organizada em três etapas: 1) a discussão sobre a relação entre o Estado brasileiro e os índios por meio de imagens de arquivo e da narração; 2) a delicada situação dos Guarani-Kaiowá a partir de suas imagens e depoimentos de denúncia e, por fim, 3) Vincent Carelli como personagem e sua voz *over* que transita entre a crítica e a emoção.

Imagens de arquivo: povos indígenas e o Estado brasileiro

Embora *Martírio* centre as atenções nas questões envolvendo os Guarani-Kaiowá, há também, entre as camadas narrativas já comentadas, um percurso na história que revela os traumas enfrentados

por outros grupos indígenas. O documentário aponta como traumático o encontro dos índios com jesuítas e bandeirantes, fazendo com que os Guarani-Kaiowá se isolassem nas matas no século XVIII e por lá permanecessem por quase um século. Porém é a partir do século XIX, com a vitória do Brasil na Guerra do Paraguai (1864-1870), que as questões em torno da posse da terra têm início, intensificando-se com a Marcha para o Oeste (década de 1940) e estendendo-se até os dias de hoje.

Esse percurso passa cronologicamente por alguns momentos da história do país: o Império, o governo Getúlio Vargas, a ditadura militar, a redemocratização até chegar à atualidade. Essas seqüências revelam a densa pesquisa, realizada pelo diretor em arquivos, revertida em uma diversidade de materiais: trechos de reportagens (TV e rádio), mapas, ilustrações, jornais impressos, fotografias (especialmente da missão Rondon), vídeos postados no Youtube e também realizados pelo próprio Vincent Carelli. Essa pluralidade encaminha o debate a uma questão apontada por Comolli (2017) sobre o excesso de imagens de arquivo: como dar atenção a todas elas? Parto da ideia de que o modo como *Martírio* articula tais imagens permite compreender a diversidade de temporalidades da história, suas implicações e seus sentidos, além de abrir para outras possibilidades históricas. Um processo possível graças a um trabalho de montagem que traz uma série de “imagens-documento” (MORETTIN, 2015) novamente ao “curso da história” (LEANDRO, 2012, p. 32), atualizando, portanto, o passado.

Para uma atenção mais efetiva aos usos e desdobramentos desses materiais de arquivo, é válido seguir a recomendação de Gervaiseau sobre como lidar com tais imagens: “devemos, então, para além da consideração da informação visível mais evidente veiculada pela imagem de arquivo, tentar apreender o *acontecimento visual* que ela constitui, a configuração espacial e temporal que a tornou possível” (GERVAISEAU, 2012, p. 212, destaque do autor). Assim, centralizo as atenções em dois dos momentos da história acima apontados: o governo Getúlio Vargas e o período do regime militar. Essa escolha se justifica por revelar que diferentes tempos históricos se aproximam de um denominador comum: minar os direitos dos índios à terra e à manutenção de suas tradições. Um aspecto que resulta da articulação entre imagem e narração empreendida pela montagem.

A seqüência sobre como o governo de Getúlio Vargas se relacionou com os indígenas é composta por imagens do Cinejornal Brasileiro, cujo tópico central é a *Marcha para o Oeste* – um projeto lançado em 1940 com propósitos desenvolvimentistas. O presidente chega de avião à região de Dourados (localizada hoje no Mato Grosso do Sul) para oficializar sua implantação. Ele é saudado por líderes locais e discursa para o povo envolto por uma atmosfera entusiasta. O áudio original é suprimido para dar lugar à voz *over* do diretor e essa opção torna inevitável o contraste com as imagens de arquivo. O *acontecimento visual* ganha outra configuração, quando Carelli informa as reais intenções do governo: arrendar as terras dos índios a terceiros, ignorando sua presença e contrariando “as duas últimas constituições que determinavam o respeito aos territórios indígenas”³, uma política que intensificou os conflitos na região. Ao término da seqüência, o diretor interroga: “terá sido um prêmio de consolação Getúlio instituir o 19 de abril como dia nacional do índio?”.

Em *Martírio*, o debate em torno das imagens de arquivo não pode negligenciar o papel que a narração exerce. As imagens são o ponto de partida e a voz do diretor é usada para fixar um ponto de vista que contesta uma realidade pré-existente e a dos sujeitos em foco. Nesse horizonte, a discussão sobre imagens de arquivo é oxigenada quando também se considera, para além da importância da montagem, a maneira como o diretor se faz presente, ou seja, por meio de uma narração que informa e, ao mesmo tempo, revela a sua consternação. Em resumo, trata-se também de uma questão de performance. Como acredita Bruzzi (2013), documentários resultam da negociação entre o realizador e a questão que pretende abordar e, no centro desse processo, está a performance. Como um ato que institui a observação e a intervenção, ela pode ser obtida não somente pelos personagens, mas também pelo diretor de diversas

3 Narração de Vincent Carelli.

formas, indo da entrevista à narração.

A segunda sequência selecionada diz respeito à relação entre o regime militar e os índios. A criação da Funai (Fundação Nacional do Índio), em 1967, em substituição ao SPI (Serviço de Proteção ao Índios), é a porta de entrada para o documentário abordar a guarda rural indígena, criada com o propósito de supostamente proteger suas terras. As imagens mostram a formatura da primeira turma da guarda em Belo Horizonte, em 1970. Diante do público e de lideranças políticas, os índios demonstram técnicas de abordagem, imobilização (imagem 1) e tortura ao encenarem o pau de arara (imagem 2).

Imagem 1 – Simulação de luta



Fonte: *Martírio* (2016)

Imagem 2 – Simulação de pau de arara



Fonte: *Martírio* (2016)

É importante frisar que não são imagens privadas, obtidas de modo escuso ou não autorizado. Trata-se de algo que ocorreu no espaço público – um desfile – para quem quisesse ver e sem nenhum constrangimento. Aqui, o acontecimento visual que as imagens provocam é a constatação de como os índios, via demonstração escancarada da violência, estiveram subjugados a formas de poder pautadas por interesses completamente distanciados de sua realidade.

A reinserção dessas imagens no curso da história está também acompanhada da narração do diretor, que situa não apenas o contexto em que foram produzidas, como também as questiona: “o pau de arara, instrumento de tortura no imaginário nacional desde então, inaugura a participação dos índios na modernidade dos nossos anos de chumbo”.

Novamente, montagem e performance se alinham para explicitar a dupla violência que molda a relação entre os indígenas e o Estado brasileiro: o apagamento de seus costumes e tradições pela

militarização e a naturalização de uma prática de tortura. Como informa a narração, três anos depois, devido a consequências negativas (prisões, espancamentos, estupros), a guarda foi extinta. Hoje, só é possível constatar o absurdo da situação em virtude dos novos arranjos que tais imagens proporcionam. De mero registro que integraria, no máximo, um cinejornal da época, elas passam a imagens de denúncia que nos assombram e nos interrogam, além de pôr a história em outra perspectiva, uma vez que tais materiais de arquivo estão agora a serviço dos marginalizados.

Se, por um lado, o excesso de imagens de arquivo impulsiona a reflexão de Comolli num tom queixoso, desacreditado de seu potencial por serem produzidas, em grande medida, por conglomerados midiáticos; por outro, ele também reconhece que elas podem revigorar a produção documental e, para isso, recomenda ser “necessário que se reencontre, uma vez mais, em outro momento da história, a mesma conjunção entre as necessidades, os afetos, os desejos – todos, por definição, diferentes daqueles que presidiram o nascimento do documento, historicamente diferentes” (COMOLLI, 2017, p. 10).

Assim, respondendo à questão posta anteriormente – como manejar tantas imagens de arquivo –, se a intenção é confrontar a história para, então, reescrevê-la, como parecer ser o caso de *Martírio*, o que essas sequências revelam é que os povos indígenas viveram e, ainda vivem, no seu limite e no limiar da história. Essas imagens anunciam que os conflitos deixam possíveis ocultamentos para ganhar visibilidade e efetividade dramática no cotidiano de adultos e crianças. Vê-se também o incômodo como um importante recurso para a elaboração retórica e, posteriormente, reflexiva que o documentário empreende, um aspecto que será visto adiante.

As imagens dos Guarani-Kaiowá e os diferentes sentidos da resistência

A questão da posse da terra é central em *Martírio*. Como mostra o documentário, com a Marcha para o Oeste, durante o governo de Getúlio Vargas, a situação se encaminha para um estado perene de conflitos. De um lado, fazendeiros se apossam das terras indígenas; de outro, índios que, há pelo menos 70 anos, convivem com despejos, perseguições e assassinatos. Embora a legislação garanta aos índios o direito à terra desde o período colonial (CUNHA, 2018), a aliança entre fazendeiros e a bancada ruralista do Congresso Nacional força a Justiça a dificultar ou a desautorizar a posse para as comunidades indígenas. Os Guarani-Kaiowá estão entre os povos diretamente afetados por esse impasse e é para eles que a câmera de Vincent Carelli se volta.

Nesta passagem, este trabalho se concentra em três momentos do documentário em que essa questão é tratada mais diretamente: uma sequência pró-Guarani-Kaiowá, outra sobre a relação deles com a terra e uma terceira a respeito de um leilão organizado por políticos e empresários do agronegócio.

A primeira trata da visita do procurador de justiça Aristides Junqueira a um acampamento desse grupo indígena em 1994. As imagens mostram o jatinho que aterrissa com o procurador e a escolta armada da polícia federal e a recepção dos índios que cantam e dançam em sua homenagem. Após a visita, Junqueira declara: “Aqui, pelo que eu estou vendo, uma vaca nelore vale mais que 20 crianças, do que 100 homens. Isso me dá uma tristeza muito grande, sabe? Era preciso que os juízes viessem aqui e sentissem isso também. Vissem a realidade das coisas que julgam”.

Como informa a narração, apesar de a Funai ter reconhecido os índios como proprietários dessas terras em 1991, eles permaneceram por três anos confinados em quatro hectares desse território em confrontos frequentes com pistoleiros. No término dessa sequência, o procurador completa:

Deles [os índios] se tomaram tudo. Em algum lugar eles nasceram, alguma terra eles

tinham, mas não é em lugar nenhum (...) porque com quem a gente conversa diz que nunca houve índio por aqui. Parece até que esse pasto pro gado nelore já está aí desde o princípio do século (MARTÍRIO, 2016).

Na passagem comentada, o contraste entre índios e não-índios – de um lado, a dança; de outro, as armas – encaminha o debate sobre a reescrita da história para o fato de que parece não haver outra possibilidade para as sociedades indígenas que não seja a via do confronto e seus respectivos traumas. É válido lembrar que, nesse cenário, o capital depende também da posse da terra para garantir a sua reprodução, numa dinâmica em que a violência é utilizada como um meio para ascender em larga escala. Uma sociedade em que animais são mais importantes que pessoas reflete uma certa combinação de tempos históricos desencontrados que obstrui a constituição de uma unidade social comum. Em outras palavras, índios e não-índios vivem diferentes temporalidades históricas em que instituir um outro é importante não somente para identificar o adversário, mas principalmente para justificar a sua eliminação.

Há décadas desterritorializados, os Guarani-Kaiowá conservam o sentimento de pertencimento à terra não somente porque ela fornece os recursos naturais e minerais responsáveis por sua subsistência, mas também pelo vínculo com seus antepassados. Em muitos dos territórios reivindicados, encontram-se os tekohas – lugares onde foram criadas e mantidas as tradições xamãs de diversas comunidades indígenas.

Isso significa que sua história está diretamente vinculada à terra. Diante do impasse sobre a posse de suas terras, os Guarani-Kaiowá acampam à beira da estrada em condições materiais precárias. Isso fica evidente no momento em que o documentário vai ao acampamento da cacique Damiana na região de Dourados (MS). Há 12 anos nessa situação, ela se torna uma prova viva de resistência, mas também da invisibilidade a que os índios estiveram submetidos ao longo da história. Nessa mesma sequência, um integrante do acampamento atravessa a rodovia com a equipe para mostrar o tekoha que há próximo (imagens 3 e 4), tornando-se, portanto, a *evidência visível* que contesta a fala de alguns fazendeiros sobre a inexistência de índios na região.⁴

Imagem 3 – Tekoha



Fonte: Martírio (2016)

4 No momento em que o procurador Aristides Junqueira visita o acampamento Guarani-Kaiowá, Vincent Carelli aproveita a escolta policial para entrevistar alguns fazendeiros. Todos negam a existência pregressa de índios na região.

Imagem 4 – Tekoha



Fonte: *Martírio* (2016)

Este tipo de produção imagética demonstra como a resistência, de um lado, reforça a importância da manutenção da defesa e da autonomia dos povos indígenas e, de outro, se mostra como uma força ativa contrária à normatização da perda de suas crenças, de sua espiritualidade, de seu mistério. Se hoje não se pode mais recusar o potencial da imagem para recontar a história, um documentário como *Martírio* não apenas corrobora essa perspectiva, como vai além dela ao confrontar fontes e discursos para atestar indícios, para apreender os limites e os paradoxos da história, seus motivos e insuficiências e a decepção com os resultados alcançados. Um movimento decorrente do vínculo entre documentarista e personagem baseado, antes de tudo, na escuta, que se materializa numa aproximação de vozes (a reivindicação dos índios e o ponto de vista do diretor sobre os fatos) que caminham juntas, ou seja, não se trata mais de *dar a voz*, mas de construí-la em conjunto, tornando o diretor alguém que se alia à causa dos índios.

No debate que empreende sobre as imagens dos Guarani-Kaiowá, César Guimarães questiona a desigual relação de forças entre os índios e os fazendeiros no Mato Grosso do Sul. Esse desnível, segundo o autor, está presente em diversas instâncias, entre elas a produção de imagens, cujo papel seria também o de produzir relações para além da violência e do extermínio. Argumenta Guimarães:

A imagem que sobrevive lança um apelo à constituição de outras formas da existência em comum, porque questiona e põe em crise a relação entre quem olha e quem é olhado, quem filma e quem é filmado, a começar pela presença dos *corpos* mediada pelo dispositivo técnico (GUIMARÃES, 2015, p. 43, destaque meu).

Martírio se torna, portanto, partidário dessa questão por alinhar a produção de imagens dos Guarani-Kaiowá à denúncia. Em sua fala, Damiana relata as constantes ameaças vindas da Usina São Fernando, que, incomodada com a presença dos índios, se vale de sinistras técnicas de intimidação, entre elas os atropelamentos criminosos. Ao se aproximar dos Guarani-Kaiowá, o documentário evidencia como a condição invisível desses índios permite que sobre eles sejam despejadas abjeção e repulsa. Isso se converte num espetáculo vil em que o direito à existência deixa a esfera do elementar para se tornar uma obstinação.

Quando a única vantagem que o outro pode apresentar é a sua morte, os corpos a que Guimarães se refere se tornam, então, descartáveis.⁵ É exatamente por ser índio que isso o destitui de humanidade. A sua alteridade é também um alvo. Assim, ao assumir o lado da vítima, ângulo mais rico e moralmente mais justo, *Martírio* concebe os Guarani-Kaiowá como produtores de interações entre diferentes instâncias culturais, históricas e ideológicas em circunstâncias em que a ganância dos fazendeiros aliada à omissão

5 Uma condição que não é exclusiva ao corpo indígena, mas a outros que encarnam de forma mais evidente a alteridade, como corpo negro ou corpo de transexuais e travestis – assunto para outro texto, sem dúvida.

do Estado institui o trauma como uma condição inexorável a essa comunidade. A cacique Damiana não é a única e *Martírio* revela que, como ela e seu grupo, há outras comunidades indígenas na mesma condição.

A análise do eixo narrativo em torno dos Guarani Kaiowá não pode desconsiderar a sequência do *leilão da resistência*. Embora nenhum índio apareça em seus quase sete minutos de duração, ela deve ser convocada ao debate por ter como alvo direto os próprios Guarani-Kaiowá. A narração informa que o leilão foi inicialmente concebido para conseguir recursos, a fim de contratar segurança privada e combater os índios, mas a Justiça interpretou o evento como formação de milícias e o embargou. Seus organizadores propuseram outra finalidade: arrecadar fundos para custear ações judiciais. Nele estão presentes, fazendeiros e políticos que discursam para uma plateia branca majoritariamente masculina. A senadora Kátia Abreu (PDT-TO) faz um discurso inflamado sobre a necessidade de aprovação da PEC-215⁶. Ronaldo Caiado (DEM-GO) fala sobre resistir à ameaça indígena e aos antropólogos que tomam santo daime e dizem ter visto índios na região. Trata-se de uma sequência que explicita a ganância sem fim, associada a uma alta carga de desinformação e preconceito, como se vê em mais um ruralista que discursa:

Tem no palácio um ministro da presidente Dilma, chamado Gilberto Carvalho, que alinha no seu gabinete índios, negros, sem-terra, gays, lésbicas. A família não existe no gabinete deste senhor. Esse é o governo da presidenta Dilma. Não espere que essa gente vá resolver o nosso problema (CARELLI, Brasil, 2016).

Em sua estratégia retórica, o documentário lança mão do alargado tempo de algumas sequências, que, levando em consideração a predominância de narrativas com planos mais curtos, já seria o suficiente para causar incômodo no espectador menos habituado com esse ritmo narrativo. Porém a questão não se resume ao tempo da sequência em si, mas ao que ela apresenta. O documentário abre espaço ao *inimigo*, mas numa chave em que o seu próprio discurso se revela aviltante. É válido notar a inversão de papéis que o leilão sugere, a começar pelo próprio nome do evento, que inclui a palavra *resistência*.

Como o ponto de vista determina o objeto, a resistência pode mesmo mudar de acordo com o ângulo. O que a história recontada por *Martírio* apresenta é uma resistência ao reconhecimento dos direitos dos povos originais por parte dos brancos, bem distante da resistência a que as populações indígenas exercem há muitos séculos. Como pontua Krenak, quando o tema é resistência, os índios têm muito a ensinar, visto que a praticam há pelo menos 500 anos. Para ele, “a gente [os índios] resistiu expandindo a nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que somos todos iguais” (KRENAK, 2019, p. 31). Se, como debatorei a seguir, Vincent Carelli pode ser visto como *aliado*, mostrar o rosto e a voz de quem se apresenta abertamente anti-indígena é também uma estratégia que compõe a reescrita da história, além de confirmar uma certa vocação e pré-disposição do documentário em lidar com o objeto.

Vincent Carelli como narrador

A terceira instância fílmica a ser observada diz respeito à presença de Vincent Carelli. A um só tempo, ele ocupa o papel de diretor, narrador e personagem e isso permite pensar os traços autobiográficos como um indício de reflexividade. Como já visto, Carelli está presente, em grande medida, por meio de sua voz *over* responsável pela narração do filme, embora sua imagem também apareça, principalmente nas tomadas em que dirige na estrada. Nessas sequências, é possível ver, pela janela do carro, vastos campos de soja e pasto para o gado.

Após contextualizar e indagar o material de arquivo articulado pela montagem, como também se posicionar sobre entrevistas e testemunhos, mais para o final do filme, como uma espécie de conclusão,

6 Proposta de Emenda Constitucional que prevê a transferência da demarcação dos territórios indígenas para o Congresso Nacional.

o diretor⁷ se apresenta de modo pessoal:

Em 40 anos de indigenismo, convivi pouco com os Guarani-Kaiowá, mas eles me marcaram profundamente por sua coragem e por sua espiritualidade. Numa das últimas filmagens, na década de 1990, registrei um batizado de crianças, o curumim pepú. Antes da partida, um grupo sai da casa de reza, entoando um canto dos céus para abençoar nossa viagem. Tive que conter a emoção para firmar a câmera. Mas com um quilômetro de estrada não aguentei, parei o carro, desci e chorei convulsivamente. Chorei de emoção diante da beleza de seus mantras, da sua alegria de viver para além da penúria material em que vivem, do desprezo e do ódio que os cercam, da violência que sofrem. Deste dia em diante, toda vez que deixo uma aldeia, e não foram poucas, sou tomado pela mesma comoção (MARTÍRIO, 2016).

Trata-se de uma voz que compartilha horizontalmente uma vivência em que vida e obra se misturam, distanciada, portanto, do didatismo autoritário típico da voz do saber dos documentários de tese. Nessa enunciação, há aspectos autobiográficos, mas o que se sobressai é a reflexividade necessária para demarcar o papel do diretor como *aliado* em vez de mero locutor. Isso acontece quando Carelli ratifica a importância e a legitimidade da história, das tradições e das lutas dos índios, distanciando-se, portanto, da exotização do personagem ou da sua inclusão no filme como mera ilustração de um ponto de vista prévio. Em *Martírio*, reconhecer que a condição adversa em que vivem os indígenas resulta da negligência estatal frente aos seus direitos básicos é um passo importante para a passagem do documentarista como alguém que *dá a voz* para aquele que se torna um aliado.

O caráter reflexivo e político se estabelece no modo como a locução acima mira o espectador, estendendo a ele também, ao menos no plano hipotético, essa condição. Isso permite um nível mais profundo de apropriação e de compartilhamento dos problemas do “mundo histórico” (NICHOLS, 2016). Tendo em vista que as populações indígenas não produzem testemunhos escritos de seus traumas, a reflexividade presente em *Martírio* requer de quem o assiste um engajamento com o tema, bem como confirma a hipótese de que *dar a voz*, esse gesto a princípio bem intencionado, mas problemático por criar uma hierarquia entre realizador e personagem, cede lugar à demonstração da violência a que os povos indígenas estiveram submetidos há mais de cem anos num movimento de fusão entre história e trauma. Para obter esse efeito de exposição do cineasta frente ao tema e ao público, o relato em voz *over* pode aproximar o espectador quando também apresenta incertezas e vulnerabilidades. Esse deslocamento valorativo convoca quem assiste a refletir sobre como os rearranjos de materiais imagético-sonoros podem gerar novos posicionamentos a partir de contextos sociais e históricos vigentes. Uma estratégia que informa e, ao mesmo tempo, traz para perto, convocando quem assiste a também se conectar com as agruras indígenas ou, como resume o título, com o seu martírio.

Os comentários em primeira pessoa potencializam a dimensão política e histórica da questão a partir de uma narração que também não abre mão de seu caráter emocional. Ao tratar de situações traumáticas envolvendo os índios no Brasil – assassinatos, despejos, perseguições –, a dureza do tema poderia não deixar espaço para uma valoração da intensidade emocional, mas não é isso que ocorre em *Martírio*.

Se, há mais de cem anos, Hugo Munsterberg (1983, p. 46) afirmou que “no cinema, (...) os personagens são, antes de tudo, sujeitos de experiências emocionais”⁸, ao distanciar-se do “discurso de sobriedade”⁹, o documentário pode reforçar o argumento de que as emoções não se restringem à esfera privada, pois elas também circulam na esfera pública, onde são atravessadas por diferentes significados,

7 Vincent Carelli é antropólogo, já atuou na Funai e está à frente do Projeto Vídeo nas Aldeias, fundado em 1986, que usa o vídeo como uma ferramenta para a expressão da identidade indígena.

8 O texto *As emoções* é de 1916.

9 Refere-se a um tipo de discurso presente na não-ficção que trata de temas “duros”, tais como ciência, economia, política internacional, religião. Mais detalhes, ver Nichols (1991).

tipos de mídia e tecnologias. Em *Martírio*, o modo mais direto para acessar esse componente com forte carga emocional é a narração do diretor, não somente pelos elementos autobiográficos, como também pelo teor crítico, pois indignação é também emoção.

Ao articular diversos extratos temporais, sem perder de vista a carga emocional implicada, Carelli transpõe para a tela um modo de conceber a história que remete à perspectiva benjaminiana, ou seja, os fragmentos a favor da construção de acontecimentos. Afinal, o passado não é algo remoto, ele está presente na rememoração histórica que será contada agora com imagens. Em outras palavras, reescrever a história passa por “fixar uma imagem do passado” (BENJAMIN, 1994, p. 224), atribuindo-lhe, agora, a perspectiva do marginalizado.

Benjamin sublinhou que a historiografia tal qual a conhecemos se deve à empatia do historiador pelos vencedores. Quando presentes, os vencidos aparecem em versões deturpadas e com pouco reconhecimento. Não é preciso entrar em detalhes sobre o quanto a história do Brasil, especialmente a que se encontra nos livros didáticos, corrobora o diagnóstico benjaminiano. Porém, o autor chama a atenção para uma nova visada, calcada no seguinte argumento: “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral” (BENJAMIN, 1994, p. 226). Se a barbárie é a norma, então é preciso pôr em evidência a espoliação a que diversos povos estiveram e estão submetidos. É nesse sentido que *Martírio* e o argumento de Benjamin se aproximam, permitindo outras versões do passado, que, em contato com as demandas do presente, fazem brotar das arestas da história outras interpretações e reconhecimentos. À reescrita da história, segue a luta contra o apagamento da importância dos povos indígenas na história do país. Reordenar o passado, agora com imagens e sons, é também um modo de reparação frente a mais de um século de violências diárias, um percurso que também revela uma história constantemente atravessada por situações traumáticas.

Considerações finais

Utilizada para iniciar este texto, a sequência final de *Martírio* só se tornou possível porque, cinco dias antes do ataque, a equipe de Vincent Carelli deixou uma câmera com os índios. A desproporcional relação de forças – armas *versus* arco e flecha; pistoleiros em motos *versus* índios a pé – é a evidência do cerceamento que sofrem as populações indígenas e do descaso do Estado Brasileiro. Em determinado momento desta sequência, a narração do diretor interroga: “É no trato com os índios que a sociedade brasileira se revela (...) Como crescerão essas crianças que vivem o terror imposto aos acampamentos de retomada?”.¹⁰

É para o futuro que o filme aponta, mas uma possível resposta a essa pergunta requer o esforço de olhar para o passado, pois, ao saber as origens dos conflitos, pode se perceber as estratégias do Estado para integrar os índios ao restante da sociedade brasileira – um aspecto que, em diferentes tempos históricos, sempre se mostrou desastroso. Disso resulta a importância de revisitar a história para confrontar fontes.

Na contramão dessa desigual relação, um documentário como *Martírio* se torna uma ferramenta importante tanto por apresentar o infame, como por construir outra versão da história em que os índios aparecem não somente como sujeitos espoliados, mas também sendo resistentes. E mais importante: ao nomear os causadores dessa espoliação, o documentário propõe a revisão de possíveis títulos de heróis da história e a relativização dos papéis de civilizado e selvagem. Ele aponta também para investigações futuras que debatam o racismo ambiental, a justiça socioambiental e os direitos de grupos étnicos boicotados pelo Estado.

Em *Martírio*, a subversão de determinadas narrativas se dá, em grande medida, pelo manejo

10 São acampamentos cujo objetivo é reaver as terras que pertencem aos indígenas. Neles, encontram-se os tekohas – um espaço para o exercício de suas crenças e tradições.

dos materiais de arquivo. O modo como são manipulados pela montagem, associada à performance da narração do diretor, constrói uma versão da história atravessada pelo trauma e adensa o seu caráter reflexivo ao convocar o espectador a uma tomada de posição. Nesses momentos em que a fonte oficial é confrontada, o documentário revela a lentidão e a ineficácia da Justiça em relação aos direitos dos índios, bem como os constantes ataques – físicos e psicológicos – que sofrem.

A participação efetiva do diretor como um aliado permite a *Martírio* transitar entre o público e o privado, entre as esferas do pessoal e do político, tornando o filme, simultaneamente, um objeto estético e arquivístico. Desse modo, sua retórica explicita um método de investigação e realização que não se distancia da alteridade, confirmando a possibilidade de uma história na perspectiva dos vencidos, escrita agora com imagens e sons.

Referências

ALEXANDER, Jeffrey C. Toward a theory of cultural trauma. *In*: ALEXANDER, Jeffrey C.; EYERMAN, Ron; GIESEN, Bernard; SMELSER, Neil J.; SZTOMPKA, Pieter. (Orgs). **Cultural trauma and collective identity**. Berkeley: University of California Press, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRUZZI, Stella. **New documentary**. 2. ed. Londres: Routledge, 2006.

COMOLLI, Jean-Louis. Limpeza espetacular das imagens passadas. **Eco-Pós**, v. 20, n. 2, p. 8-16 2017.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Índios na Constituição. **Novos Estudos CEBRAP**, v. 37, n. 3, p. 429-443, 2018.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

GERVAISEAU, Henri. Imagens do passado: noções e usos contemporâneos. *In*: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica (Orgs.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

GUIMARÃES, César. As imagens do Guarani e Kaiowá resistem. *In*: BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de (Orgs.). **A sobrevivência das imagens**. Campinas: Papirus, 2015.

KAPLAN, Ann Kaplan; WANG, Ban. **Trauma and cinema – Cross Cultural Explorations**. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEANDRO, Anita. A voz inaudível dos arquivos. *In*: SOUZA, Gustavo; CÁNEPA, Laura; BRAGANÇA, Maurício de; CARREIRO, Rodrigo. (Orgs.). **XV Estudos Socine**, v. 1, p. 27-37, 2012.

MARTÍRIO. Roteiro de Tatiana Almeida e Vincent Carelli. Direção de Vincent Carelli. Montagem de Tatiana Almeida. Produção de Vídeo nas Aldeias e Papo Amarelo, 2016 (162 min).

MORETTIN, Eduardo. Acervos fílmicos, imagem-documento e cine de arquivo: cruzamentos históricos. *In*: BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de (Orgs.). **A sobrevivência das imagens**. Campinas: Papirus, 2015.

MUNSTERBERG, Hugo. As emoções. *In*: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro:

Graal, 1983.

NICHOLS, Bill. **Representing reality**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

NICHOLS, Bill. The question of evidence, the power of rhetoric and documentary film. *In*: AUSTIN, Thomas; JONG, Wilma de (Orgs.) **Rethinking documentary: new perspectives, new practices**. Londres: Open University Press, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6. ed. Campinas: Papirus, 2016.

SMELSER, Neil J. Psychological trauma and cultural trauma. *In*: ALEXANDER, Jeffrey C.; EYERMAN, Ron; GIESEN, Bernard; SMELSER, Neil J.; SZTOMPKA, Pieter. (Orgs.). **Cultural trauma and collective identity**. Berkeley: University of California Press, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Enunciação no documentário: o problema de “dar a voz ao outro”. *In*: FABRIS, Mariarosaria; SILVA, João Guilherme Barone Reis (Orgs.). **Estudos de Cinema Socine**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

Gustavo Souza é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. Graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPE.

Edição v. 39
número 3 / 2020

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 39 (3)
dez/2020-mar/2021

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

O documento telejornalístico universitário: uma proposta de aplicação da representação temática para a informação audiovisual

The university television news document: a proposal for the application of thematic representation for audiovisual information

PAULO EDUARDO SILVA LINS CAJAZEIRA

Universidade Federal do Cariri (UFCA) – Juazeiro do Norte, Ceará, Brasil.
E-mail: paulo.cajazeira@ufca.edu.br ORCID: 0000-0001-8060-9358.

JOSÉ JULLIAN GOMES DE SOUZA

Universidade Federal do Cariri (UFCA) – Juazeiro do Norte, Ceará, Brasil.
E-mail: jullianjose64@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4007-8545.

Resumo

Este estudo tem como proposta apresentar um modelo de representação temática da informação no contexto do produto telejornalístico universitário, guiado pelo seguinte problema: como uma proposta de aplicação da representação temática da informação especificamente para o documento telejornalístico universitário contribui para a recuperação da informação em ambientes digitais? A partir das suas características multimidiáticas (textual, iconográfica e sonora), observa-se a necessidade de desenvolver uma aplicação que abarque a dinâmica própria desse modelo documental, ainda pouco pesquisado no âmbito científico. O objetivo central é apresentar uma aplicação da representação no âmbito telejornalístico universitário, visualizando como ele contribui para o campo da Comunicação, visando a salvaguarda, acesso e recuperação dessas produções desenvolvidas pelos estudantes do Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Cariri. Essa proposta parte da interdisciplinaridade de estudos na área da Biblioteconomia, Ciência da Informação e Ciências da Comunicação. A metodologia parte de uma abordagem qualitativa, pesquisa documental e descritiva. Identifica-se que essa proposta atende às características multimidiáticas do documento telejornalístico universitário e da informação audiovisual, trazendo para os estudos da Comunicação a importância em vislumbrar a salvaguarda da memória social e institucional.

Palavras-chave

Representação temática da informação; Documento telejornalístico; Indexação audiovisual.

Abstract

This study aims to present a model of thematic representation of information in the context of the university television news product, guided by the following problem: as a proposal for the application of thematic representation of information specifically for the university television news document, it contributes to the recovery of information in environments digital. Based on its multimedia characteristics (textual, iconographic and sound), there is a need to develop an application that encompasses the dynamics of this documentary model, which is still little researched in the scientific field. The central objective is to present this application model in the university television news, visualizing how it contributes to the field of Communication aiming at safeguarding, accessing and recovering these productions developed by students of the Journalism Course at the Federal University of Cariri. This proposal starts from the interdisciplinarity of studies in the area of Library Science, Information Science and Communication Sciences. The methodology starts from a qualitative approach, documentary and descriptive research. It identified that this proposal meets the multimedia characteristics of the university television news documents and audiovisual information, bringing to the studies of Communication the importance of envisioning the safeguarding of social and institutional memory.

Keywords

Thematic representation of information; Television news document; Audiovisual indexing.

Introdução

As universidades, assim como outras instituições, são grandes produtoras de informação e conhecimento, registrados em produtos que posteriormente se transformarão em documentos. Neste cenário, observa-se a realidade dos cursos de jornalismo e da sua produção documental audiovisual que ocorre tanto nas disciplinas vinculadas ao telejornalismo, como na produção do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) – a partir da elaboração de um produto jornalístico como o documentário de televisão ou a grande reportagem de televisão.

Assim, voltando-se para a compreensão do Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Cariri (UFCA), esse estudo objetiva investigar e propor um modelo de tratamento documental para o documento telejornalístico, uma vez que tal preocupação propõe melhores condições nos processos de armazenamento, disseminação e recuperação da memória audiovisual em ambientes digitais.

A partir de um levantamento bibliográfico acerca das pesquisas cuja temática versava sobre documentação audiovisual, nas áreas da Ciência da Informação e Ciências da Comunicação, verificou-se que, das 28 pesquisas identificadas, o tema da Representação Temática da Informação (RTI) para o audiovisual bem como o olhar direcionado para o ambiente universitário não foram visualizados. A pesquisa ocorreu sob o uso do descritor “documento audiovisual” na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD), anais de eventos nacionais como o Congresso de Comunicação Brasileiro da Intercom e do Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (Enancib) e em revistas científicas brasileiras da Informação, apresentando dados entre 1980 e 2019.

Os temas averiguados foram: políticas de preservação; uso do material audiovisual; estudos de casos sobre instituições que possuem acervos audiovisuais; documentação audiovisual em empresas jornalísticas; gestão documental e digitalização. Contudo, a preocupação para o âmbito universitário e seus documentos audiovisuais se apresentam como uma proposta ainda recente e carente de investigação.

O objeto de estudo propicia, assim, o desenvolvimento de uma reflexão sobre as práticas de RTI, tratamento e salvaguarda para o documento telejornalístico universitário. Propõe-se um modelo de aplicação que possa abarcar a sua dimensão multimidiática textual, iconográfica e sonora. Essa preocupação é decorrente do seguinte problema que orienta este estudo: como uma proposta de aplicação da representação temática da informação especificamente para o documento telejornalístico universitário contribui para a recuperação da informação em ambientes digitais?

A justificativa para o desenvolvimento desse estudo reside: a) na identificação das poucas reflexões no âmbito do documento telejornalístico universitário (como explicitado anteriormente), visando a salvaguarda e a recuperação da informação dos documentos telejornalísticos universitários em diálogo com os ambientes digitais; e b) na construção de uma proposta mais adequada para esse tipo documental, que possui as suas especificidades nos elementos informacionais – a imbricação de texto, imagens e sons.

Assim, será possível realizar uma melhor forma de representação, bem como o seu processo de recuperação propondo o uso e acesso da informação audiovisual em sistemas digitais de memória. Como objetivo geral, busca-se apresentar um modelo de aplicação no âmbito telejornalístico universitário, visualizando como ele contribui para o campo da Comunicação, visando a salvaguarda, acesso e recuperação dessas produções desenvolvidas pelos estudantes do Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Cariri.

Dessa forma, o artigo apresenta tal proposta a partir da interdisciplinaridade de estudos entre os campos do conhecimento da Biblioteconomia, Ciência da Informação (BCI) e Ciências da Comunicação, com enfoque no Jornalismo – vislumbrando um entrelaçamento fundamental para a compreensão do objeto de estudo. Visto que, como explicitam Tartaglia e Brutuce (2015, p. 331), “(...) os registros audiovisuais só ultimamente passaram a ser compreendidos como documentos e reconhecidos como patrimônio a ser preservado e divulgado”.

A reflexão desses autores desencadeou a observação sobre os documentos telejornalísticos universitários enquanto objeto de estudo. Na investigação empreendida sobre a realidade do Curso de Jornalismo da UFCA e os produtos telejornalísticos para o TTC dos estudantes, percebeu-se que os trabalhos – posteriormente ao processo de depósito na coordenação do curso e na biblioteca – não eram tratados, armazenados e disponibilizados para acesso e consulta por outros estudantes.

Informação, documento e o cenário jornalístico

A informação pode assumir diferentes formas como, por exemplo, o seu caráter textual identificado em um livro; a informação iconográfica, visualizada em uma pintura ou fotografia; e a informação sonora, que pode ser ouvida por meio de um programa de rádio, música ou em *podcasts* (arquivos de mídia sonora disponibilizados em aplicativos digitais, como um formato reconfigurado pela convergência das mídias). É também possível identificar a informação oriunda na junção dessas características apresentadas, desenvolvendo o que os autores compreendem por Informação Audiovisual (IA). De forma objetiva, a IA é a integração de características multimidiáticas formadas por texto, imagem e som, como pode ser visualizada nos documentos telejornalísticos universitários.

A concepção desse formato de informação perpassa o que Le Coadic (1994, p. 5) explicita sobre o conceito: “(...) a informação é um conhecimento inscrito (gravado) sob a forma escrita (impressa ou numérica), oral ou audiovisual e em um suporte”. Esse conceito de informação é fundamental para que se possa explicar sobre a visualização da informação audiovisual e a sua importância enquanto fonte de conhecimento. Ancorando-se nessa conceituação de informação materializada, entende-se que a IA está contida nos documentos telejornalísticos universitários, enquanto um modelo documental de apresentação da informação.

Para Santos *et al.* (2018), esse tipo de informação é construída a partir de múltiplos sentidos (imagem + som + texto), possuindo suas características próprias e passando por processos de alteração com o decorrer do tempo. Sendo assim, é preciso destacar os elementos presentes da informação audiovisual que proporcionam e condicionam a sua formação, uma vez que a sua característica é formada por diferentes formatos, gerando o documento audiovisual.

Dessa forma, observa-se a existência do Documento Audiovisual (DA). A utilização do termo “audiovisual”, em detrimento de “imagem em movimento”, dá-se no movimento de compreensão que o audiovisual necessita do elemento sonoro em sua composição, o que difere do termo imagem em movimento (em que o som não é propriamente necessário). Essa nomenclatura é reforçada por autores como Santini e Calvi (2013, p. 166-167, destaque nosso) ao enfatizarem que “o uso geral do termo ‘áudio/visual’ tende a *suprimir o componente áudio e a ressaltar o componente visual*, levando em conta que o componente sonoro não se restringe como suporte da imagem-movimento (vídeo)”.

Assim, a compreensão da IA possibilita a visualização do DA, que se caracteriza como um documento que é formado por gravações de “sons e/ou imagens em movimento dispostos em um suporte (fita cassete, fita Beta, CD, DVD etc.)” (BUARQUE, 2008, p. 1). Além disso, o DA possui características específicas como: a) registro, transmissão, percepção e compreensão da necessidade de um dispositivo tecnológico (para a visualização do seu conteúdo); b) conteúdo visual e/ou sonoro que tem duração linear; e c) propósito de comunicação daquele conteúdo, mais do que a utilização da tecnologia para outros propósitos (EDMONDSON, 1998).

Diante do exposto, compreende-se como um dos campos produtores de informações e documentos audiovisuais a áreas jornalísticas, em particular, o telejornalismo. A construção de reportagens televisivas, documentários, entre outros produtos ao longo da existência da TV, tem demonstrado a relevância e a necessidade de vislumbrar tais documentos para a reconstrução da memória social e preservação da história do Brasil. E, para além dos documentos produzidos em emissoras de TV – e que já possuem

critérios de preservação –, é preciso destacar os documentos telejornalísticos universitários.

O documento telejornalístico universitário

A visualização do documento telejornalístico universitário é identificada, principalmente, no vínculo com a matriz curricular das disciplinas de telejornalismo. Além disso, alguns cursos também possibilitam que o estudante realize o seu TCC em formato de produto telejornalístico como um documento televisivo ou grande reportagem televisiva. Nesse sentido, tem-se o Curso de Jornalismo da UFCA, com o uso dos seus documentos telejornalísticos universitários.

De acordo com o Projeto Pedagógico do Curso de Jornalismo (PPC) da Universidade Federal do Cariri (MINISTÉRIO, 2016, p. 129):

O Produto Jornalístico permite que o(a) aluno(a) desenvolva, de forma experimental, a criação de um produto jornalístico que possa contribuir para o amadurecimento profissional. A disciplina está relacionada ao campo da experimentação, mas exige rigor necessário à realização dos trabalhos, partindo do pressuposto de que o(a) aluno(a) esteja apto(a) a ingressar formalmente no mercado de trabalho. É premissa fundamental para o desenvolvimento do projeto, que o trabalho a ser desenvolvido tenha ou viabilidade comercial (mercadológica) ou relevância cultural.

Dentro das possibilidades que abarca o TCC produto audiovisual, atenta-se para a produção desses documentos telejornalísticos da UFCA (Quadro 1):

Quadro 1 – Modalidades de produtos audiovisuais jornalísticos

Produto Jornalístico	Descrição
Documentário televisivo	Com o objetivo de desenvolver um documentário televisivo, o(a) aluno(a) deverá desenvolver um projeto em que conste a captação e edição final do documentário. O documentário deverá ter um mínimo de quinze minutos. Pode ser feito por até três pessoas, sendo a avaliação individual.
Grande reportagem televisiva	Consiste numa série de cinco videoreportagens temáticas que abordem o mesmo assunto. Ou seja, o aluno, até o número de quatro, realizará cinco videoreportagens que constituirão uma série jornalística televisiva com tempo total de 15 minutos. Não há regulação individual de tempo das videoreportagens.

Fonte: Produzido pelos autores com base no PPC de Jornalismo (MINISTÉRIO, 2016)

Com base no Quadro 1, identifica-se a necessidade de explanar sobre os estudos acerca dos produtos telejornalísticos elaborados na universidade. Uma vez que

(...) as universidades e seus diversos serviços têm um patrimônio audiovisual apreciável sobre sua criação, evolução histórica e realizações, que não são acessíveis ou são pouco referenciadas. Apesar disso, é um tema pouco levantado e discutido nos campos e fóruns profissionais da área de Biblioteconomia e Documentação: a bibliografia existente é muito escassa (LÓPEZ-YEPES et al., 2017, p. 401).

Conforme relata o autor, são poucas as discussões e os espaços dedicados e/ou elaborados para a construção de um pensamento coletivo sobre o produto audiovisual produzido na universidade na vertente da Documentação Audiovisual, sendo necessária uma movimentação para que se possa construir uma literatura sobre a área, observar a realidade em diferentes países e, principalmente, fundamentar uma base mais sólida de tratamento para esse modelo documental.

A representação temática da informação audiovisual

O processo de representação pode ser considerado como algo intrínseco ao homem, sendo um processo natural sem que haja a necessidade de uma racionalização. Porém, essa racionalização é presente na BCI buscando organizar e representar as informações contidas em um primeiro momento nos suportes documentais em caráter escritos (textuais).

Na compreensão da organização e representação da informação, Brascher e Café (2008) explicam a relação existente entre elas:

A organização da informação é, portanto, um processo que envolve a descrição física e de conteúdo dos objetos informacionais. O produto desse processo descritivo é a representação da informação, entendida como um conjunto de elementos descritivos que representam os atributos de um objeto informacional específico (BRASCHER e CAFÉ, 2008, p. 5).

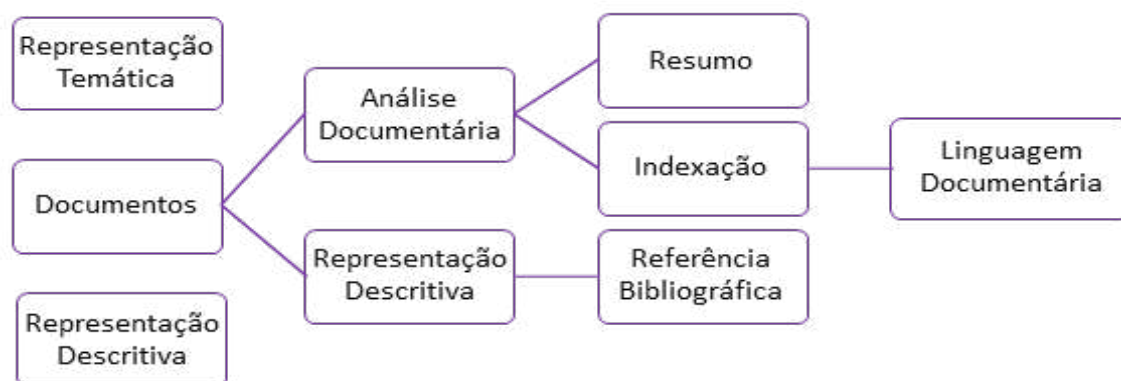
Com isso, entende-se que o produto dessa organização é o foco dessa pesquisa: a representação, uma vez que a ideia de representar parte do princípio de tornar mais fácil a identificação e compreensão do conteúdo de um documento. Mediante tal concepção, a representação da informação torna-se uma atividade viva e sob a produção de novos cenários intelectuais, reproduzindo o conteúdo dos documentos, a fim de disponibilizar sua recuperação e assimilação por parte dos usuários (MAIMONE et al., 2011).

É nesse sentido que se pode falar sobre o Tratamento Temático da Informação (TTI), que é compreendido por Guinchat e Menou (1994) como um “tratamento intelectual”. Esse tratamento intelectual objetiva a compreensão do conteúdo informacional, para que seja possível identificar sobre o que o documento explana e a partir dele desenvolver e aplicar as estratégias de organização e representação da informação visando o seu acesso e uso. Assim, esse processo – visualizado nas práticas bibliotecárias – é redirecionado para o ambiente jornalístico, contribuindo para a gestão dos documentos telejornalísticos e a sua preservação.

No TTI, é preciso atentar-se para dois pontos fundamentais que compreendem a análise do documento: de um lado, o seu *conteúdo* e, de outro, a sua *estrutura* (MIRANDA e SIMEÃO, 2002). Essa combinação de fatores para o tratamento temático deve ser visualizada buscando a sua completude, tendo tanto as operações que abrangem a descrição física (suporte) como o seu conteúdo temático (informação). Assim, visualiza-se um ciclo documental no processo de TTI ocupando um papel estrategicamente intermediário entre os ambientes de informações e os usuários. No contexto do DA, o conteúdo e a estrutura documental assumem características diferentes dos demais tipos documentais, o que altera a forma de aplicação das técnicas de análise, necessitando de um modelo mais específico.

Desse modo, “(...) tem por objeto os aspectos vinculados à análise, descrição e representação do conteúdo dos documentos, bem como suas inevitáveis interfaces com as teorias e sistemas de armazenamento e recuperação da informação” (BARITÉ, 1999, p. 124). Ou seja, as duas formas de abordagem e análise da informação podem caminhar em conjunto, contribuindo para uma melhor forma de representação da informação. É neste contexto que Kobashi (1994) observa as etapas e o processos de representação, a partir do seguinte modelo estrutural (Infográfico 1):

Infográfico 1 – A representação de documentos



Fonte: Produzido pelos autores com base em Kobashi (1994)

Ao visualizar os procedimentos da representação temática (parte superior da figura), a autora explicita todas as etapas: documento; análise documentária; resumo; indexação; e, nesta última, a linguagem documentária utilizada. Ao tratar especificamente sobre a utilização da indexação de assunto, no contexto da pesquisa, destaca-se duas etapas que são essenciais: análise conceitual e tradução. Elas são etapas intelectuais e ambas são distintas, mas podendo ocorrer de forma simultânea (LANCASTER, 2004). Além disso, Fujita e Leiva (2012) destacam a importância da identificação dos conceitos no processo de tratamento documental. Diante do exposto, tem-se o seguinte processo de indexação utilizado atualmente para o tratamento dos documentos de um modo geral (Quadro 2):

Quadro 2 – Etapas do tratamento temático brasileiro

Etapas	Descrição
Análise conceitual	A análise conceitual implica a identificação do assunto do documento, a partir do uso de termos atribuídos. Ela está relacionada com a leitura técnica, que considera diferentes partes do documento para garantir que as devidas informações estarão presentes.
Identificação dos conceitos	Qual o assunto de que trata o documento? Como se define o assunto em termos de teorias, hipóteses? O assunto contém uma ação, uma operação, um processo? O documento se refere a métodos, técnicas e instrumentos especiais? Esses aspectos foram considerados no contexto de um local ou ambiente especial?

Tradução	O objetivo é determinar os termos que serão atribuídos ao documento, pois a partir dos conceitos analisados e traduzidos para a linguagem de indexação do sistema os termos são inseridos dentro de uma base de dados, com base em uma estratégia de recuperação.
----------	---

Fonte: Produzido pelos autores com base em Lancaster (2004) e Fujita e Leiva (2012)

Na etapa de análise conceitual devem ser considerados, para a representação temática da informação: o título e subtítulo; resumo; sumário; introdução; ilustrações, diagramas, tabelas e seus títulos explicativos; referências; palavras ou grupo de palavras em destaque (sublinhadas, impressas em tipos diferentes); e conclusão (CUNHA e MAZINI, 1989).

Já na tradução, o uso de termos incorretos ou imprecisos poderá acarretar na falha da busca. O indexador deve atentar-se ao que de fato é significativo para representar o conteúdo do documento. Ou seja, a escolha dos termos e das palavras-chave deve ser realizada direcionada para o usuário do ambiente informacional. Com isso, é preciso que o profissional esteja atento a: existência do descritor no Catálogo de Autoridades; Uso de instrumentos de controle de vocabulário; Negociação entre bibliotecários.

As etapas dispostas no quadro acima descrevem como ocorre o processo de TTI clássico contida nos documentos. Porém, observa-se que tal proposta não considera as características próprias e particulares de cada documento (ela se apresenta como uma proposta geral. É neste caso que se visualiza o problema da representação diante dos documentos audiovisuais e ainda mais no caso do documento telejornalístico produzido na universidade como os TCCs, o que propõe a reflexão sobre a sua representação, armazenamento em sistemas de bancos de dados e, posteriormente, o acesso, uso e apropriação da informação. Visto que, como explica Smit (1987), quando se trata da representação e da busca por uma imagem, seja ela fotográfica ou audiovisual, entende-se que é algo muito específico em comparação com uma informação que está contida em um material escrito, como um livro.

Desse modo, "(...) quem trabalha com imagens trabalha com mais detalhes, mais informações e, principalmente, com informações menos evidentes (...)" (SMIT, 1987, p. 101). É nesse sentido, que se compreende a importância dos estudos de Fournial (1986) e de Caldera-Serrano e Moral (2002) sobre as fases da análise documental para o documento audiovisual. Essas fases estão divididas em: visualização, resumo e indexação (Quadro 3).

Quadro 3 – Etapas do tratamento temático espanhol

Etapas	Descrição
Visualização	Implica o processo de observação do documento que será tratado. Ou seja, é uma análise prévia objetivando a compreensão do documento em sua totalidade.
Resumo	Elaborado a partir de uma precisão e concisão do conteúdo do documento. Ele deve apresentar as principais informações, para situar o usuário e facilitar na busca e recuperação da informação.

Indexação	É a transformação do conteúdo do documento em termos ou palavras-chave, que, dentro de um sistema informacional, facilitará pela busca do documento.
-----------	--

Fonte: Produzido pelos autores com base em Fournial (1986) e Caldera-Serrano e Moral (2002)

Entende-se, assim, que os modelos utilizados no Brasil e na Espanha mantêm aproximações e corroboram para a proposição de um modelo voltado, especificamente, para o documento telejornalístico universitário. Cada uma dessas etapas possibilita uma apropriação e contato mais profundo com a informação audiovisual, por parte do profissional da informação, que realizará tais procedimentos de análise do documento. Dessa forma, no quadro abaixo, destaca-se o objetivo de cada uma das etapas elaboradas (Quadro 4):

Quadro 4 – Etapas de tratamento temático para o documento audiovisual jornalístico

Etapas	Descrição
1ª Visualização	Uma visualização mais geral documento, para situar o contexto do conteúdo.
Decupagem	Descrever detalhadamente todo o conteúdo contido no documento (texto, imagem e som).
2ª Visualização	Aqui, tem-se uma visualização mais apurada, esmiuçada do conteúdo, principalmente dos itens em linguagem não-verbal. Uma vez que todo o conteúdo foi decupado, essa segunda visualização possibilita ver detalhes mais técnicos. Essa etapa serve para tirar dúvidas sobre a coleta de informações do documento.
Resumo	Deve contemplar de forma sucinta as informações principais do documento (contextualização).
Indexação	Definir os termos descritores, que serão inseridos no sistema para a sua posterior recuperação (de preferência faz-se uso da linguagem natural).

Fonte: Elaborado pelo autor

A construção dessas etapas de forma mais expandida do que os modelos espanhol e brasileiro é decorrente da necessidade de um maior detalhamento das informações do documento que é elaborado na universidade, a exemplo dos TCCs de produtos audiovisuais como o documentário televisivo e a grande reportagem televisiva. Com isso, essas cinco etapas perpassam a possibilidade de aprofundamento do contato entre o profissional da informação e os documentos.

O que se considera como elemento novo é a introdução da decupagem. Palavra oriunda do francês *découpage* (do verbo *découper*), que significa recortar, cortar. Aplicado à linguagem audiovisual, a decupagem diz respeito ao processo de dividir as cenas de um roteiro em planos, como parte do planejamento da filmagem.

A decupagem é muito utilizada no cinema e na televisão, principalmente no telejornalismo, possibilitando que o editor possa ter um panorama geral de todo o conteúdo. Ao descrever todo o conteúdo contido no documento, é possível estabelecer os cortes e recortes, visualizar de modo geral todo o contexto e particularidades do documento. Assim, configura-se como uma técnica que pode ser aplicada ao documento telejornalístico.

O objetivo da decupagem é traduzir todas as informações presentes no documento. Para tanto, é preciso estar atento à tríade de características (texto, imagem e áudio), descrevendo os planos, os lugares, as personagens, os ângulos entre outras informações. Por exemplo, se no conteúdo de um documentário televisivo há um diálogo entre dois personagens, o profissional precisará decupar a cena, visto que pode conter informações importantes sobre o contexto da obra.

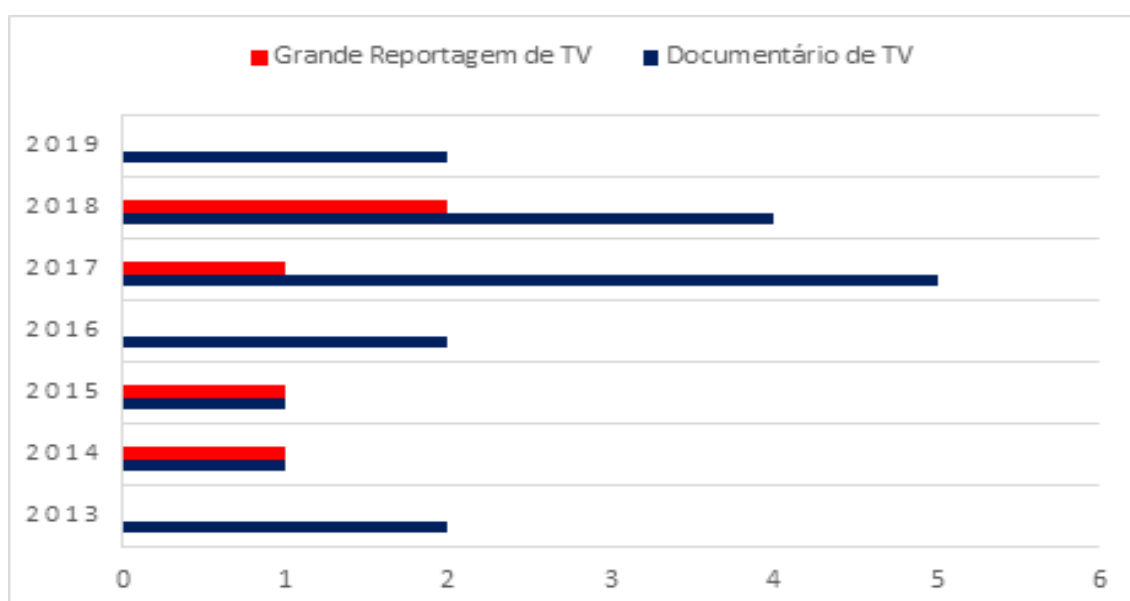
A necessidade de desenvolvimento desse modelo perpassa o Centro de Documentação (Cedoc) dos cursos de Jornalismo, os quais não possuem profissionais especializados para a realização do procedimento de representação como bibliotecários ou arquivistas, como é a realidade do Curso de Jornalismo da UFCA.

Quadro metodológico

A metodologia adotada parte de uma pesquisa com abordagem qualitativa, perpassando pelo levantamento bibliográfico sobre o tema, uso da pesquisa documental e descritiva. Na pesquisa documental, foi realizado um levantamento de TCCs de produtos telejornalísticos como o documentário de televisão e a grande reportagem de televisão. Assim, constando 22 produções telejornalísticas realizadas (17 documentários de televisão e 5 grandes reportagens de televisão) entre o período de 2013 ao primeiro semestre de 2019, em um total 99 TCCs desenvolvidos.

Ao dar ênfase ao produto telejornalístico, observa-se que, dentro do recorte temporal, ele apresenta um crescimento exponencial e expressivo, corroborando para a necessidade de voltar a atenção para a sua representação, armazenamento e disponibilização (Gráfico 1):

Gráfico 1 – Documentos telejornalísticos universitários (2013-2019)



Fonte: Elaborado pelo autor

Desse modo, tem-se como recorte para esse artigo a utilização de um desses produtos telejornalísticos: o documentário televisivo “A imagem vale mais”, de 2017, que possibilitou a realização da aplicação da proposta de representação temática para o documento telejornalístico universitário.

De acordo com Sá-Silva, Almeida e Guindani (2009), a pesquisa documental propõe ao pesquisador a sistematização e interpretação das informações. E, em conjunto, faz-se uso da pesquisa descritiva que, conforme explicita Richardson (2011), tem como seu objetivo a descrição sistemática de determinado fenômeno ou área do saber, a qual se deseja investigar de modo objetivo e detalhado. Por fim, tem-se a apresentação da aplicação da proposta de representação temática para o documento telejornalístico universitário.

Proposta de aplicação do tratamento documental audiovisual

Explicitada as etapas da proposta de aplicação do TTI para o documento telejornalístico universitário, faz-se preciso demonstrar na prática como ocorre esse processo. A aplicação ocorreu a partir do TCC documentário televisivo “A imagem vale mais” (ALMEIDA e NASCIMENTO, 2017). A definição desse documento deu-se devido às informações contidas em seu conteúdo, que resguardam e mantêm proximidade com a história da região do Cariri cearense, mais especificamente da cidade de Juazeiro do Norte, localizada no sul do estado do Ceará.

O documentário televisivo selecionado narra, por meio de imagens e entrevistas, o poder que a imagem do padre Cícero exerce sobre a região do Cariri, especificamente na cidade de Juazeiro do Norte, localizada no sul do estado do Ceará, região Nordeste do Brasil. Para isso, os autores da obra audiovisual contam com a presença de artesãos, de pesquisadores e até de empresários que utilizam da imagem do padre Cícero nos caracteres artístico, cultural e econômico, apresentando ao espectador como a imagem dessa figura é utilizada e como ela fortalece o vínculo com a região.

A primeira etapa para a presente proposta é a *visualização*. Ela possibilita que o profissional possa se situar acerca do conteúdo do documento. Nessa etapa, o intuito é ter uma visão geral do conteúdo do documento. Assim, pode-se fazer algumas anotações sobre as informações mais expressivas, que ressaltem os olhos. Mas, no geral, ela serve para uma contextualização do conteúdo.

No processo de visualizar o conteúdo, além do título que já pode indicar determinadas informações, outras podem ser identificadas, mediante o acompanhamento do conteúdo como: artesanato sobre o padre Cícero, religiosidade, arte no Cariri cearense, igreja católica, romaria, história do padre Cícero, relação entre religião e economia, setor econômico de Juazeiro do Norte, o poder da imagem religiosa sobre a população, a fé e a cidade; além de observar as imagens e os sons presentes no documento: Praça Padre Cícero, Igreja do Socorro, Memorial Padre Cícero, entrevista no jardim, pessoas sentadas rezando na igreja, pessoas cantando na igreja, romeiros na procissão etc.

Na segunda etapa, a *decupagem*, o objetivo é detalhar toda a informação contida no documento. Essa extração das informações será útil para o processo de escrita do resumo e seleção de termos indexadores, que partirá da linguagem natural facilitando o processo de comunicação interna do arquivo de imagem (Quadro 4).

Quadro 4 – Modelo de decupagem

Título do documento: A imagem vale mais					
Tempo total: 21' 44"					
Ano de produção: 2017					
Tempo	Sequência	Plano	Descrição	Cenário	Áudio
00' 02"	1	1	Nome da Universidade Federal do Cariri	Fundo preto	Som ambiente
00' 10"	2	1	Plano fechado, mostrando o braço de um artesão. Ao redor observa-se um saco de gesso, balde branco e materiais para a produção de peças.	Ateliê	Som ambiente
00' 29"	2	2	Plano fechado, mostrando o artesão trabalhando com o gesso e um molde.	Ateliê	Som Ambiente

Fonte: Produzido pelos autores

Devido ao volume de informações do documentário televisivo, não é possível inserir todas as informações no processo de decupagem para o artigo. Sendo assim, espera-se que essa exemplificação possa servir de base para a réplica e utilização desse modelo, uma vez que o restante do tempo e das informações seguem o mesmo padrão de descrição, a partir da decupagem.

No exemplo, são descritas as informações básicas e essenciais do documento como título, tempo de duração e ano de produção, o que já corrobora com a filtragem de informações sobre o conteúdo. Além disso, também possui as informações principais do conteúdo: tempo, sequência, plano, descrição do conteúdo (a decupagem), o cenário e áudio.

Dessa forma, com a decupagem, é possível detectar informações precisas como: as diferentes sonoridades, todos os locais que serviram de gravação (principalmente lugares públicos como as igrejas, o Memorial e o centro comercial de Juazeiro do Norte), a constante presença da imagem do Padre Cícero, que reforça a sua presença no conteúdo do documento. Ou seja, são fatores que implicam o processo de indexação do documento audiovisual e que, a partir dessa fase de análise, visa contribuir para uma melhor representação da informação em seu formato audiovisual.

A terceira fase, a *2ª visualização*, funciona no sentido de reforçar as informações que já foram registradas, sobretudo, no que se refere às características de imagem e som. A proposta dessa terceira etapa funciona como um “tira-teima” acerca das informações do documento audiovisual. No caso do documentário televisivo em análise, percebe-se muitas características sonoras e imagens que têm um valor potencial para a representação da informação.

Na quarta etapa, o profissional da informação se prepara para a produção do *resumo*. É preciso estar atento à simplificação e à sua utilidade, fornecendo a ideia central do documento ao usuário, para que este possa identificar se há ou não interesse em assistir a produção telejornalística. Dessa forma, é possível chegar ao seguinte resumo (Quadro 5):

Quadro 5 – Produção do resumo

Documentário que retrata a imagem do Padre Cícero e a sua relação com o crescimento econômico da cidade de Juazeiro do Norte no século XXI, a partir do uso da sua imagem em estátuas, garrafas, fotografias, comércios locais, que exploram o poder da imagem religiosa aliada à arte, economia, fé e crença populares.

Fonte: Produzido pelos autores

Após essas etapas, o profissional responsável iniciará a etapa de *indexação* com o processo de seleção dos termos. No documentário televisivo analisado, tem-se como palavra em destaque desde o título “imagem”, mas que, por si só, é muito abrangente para o conteúdo do documento. Assim, pensando na indexação a partir do seu contexto de exaustividade e com as outras informações disponíveis, chega-se a termos como: imagem religiosa, imagem do padre Cícero, imagem católica, Juazeiro do Norte, Cariri cearense, religião, economia, fé, catolicismo, comércio, romaria, música religiosa, música, sacra, arte religiosa, poder religioso, história do padre Cícero, história de Juazeiro do Norte, entre outras.

Os termos selecionados, partindo de uma linguagem natural, corroboram para a indexação do documento “A imagem vale mais”. Observa-se que são propostos diversos termos que estão relacionados tanto com o título quanto com o resumo e a decupagem. Dessa forma, por mais que os termos sejam abrangentes, eles possibilitam abarcar uma diversidade de informações contidas no conteúdo do documento. E, além disso, perpassam a tríade de características.

É importante ressaltar que a proposta segue um modelo de aplicação para um grupo específico e objeto específico: o TCC documentário do Curso de Jornalismo da UFCA. Contudo, ele pode e deve ser aplicado a outros documentos com a finalidade de reter o seu conteúdo, armazenar as suas informações e prover o acesso aos usuários. Ou seja, essa mesma proposta pode ser estendida e replicada nos departamentos de arquivos audiovisuais dos cursos de Jornalismo, como está sendo exposto para o uso na UFCA. Além disso, os usos dessas informações ocorreram no Centro de Documentação dos cursos de Jornalismo, assim como no Curso de Jornalismo da UFCA, tendo um nicho mais afinado, o que proporciona o uso da linguagem natural.

Considerações finais

O escopo dos 22 documentos telejornalísticos identificados como TTCs produzidos no Curso de Jornalismo da UFCA entre os anos de 2013 e 2019 apresenta-se entre um total de 99 TTCs produzidos nesse recorte temporal pelo corpo estudantil, dos quais 54 são pesquisas monográficas e das outras vertentes de produtos jornalísticos, 10 são livros-reportagem, 4 são documentários fotográficos, 3 são radiodocumentários, 3 são planos de comunicação e 3 são webdocumentários.

Apesar da predominância do trabalho monográfico, visualiza-se que há uma crescente produção de produtos jornalísticos, especificamente de produtos telejornalísticos como o documentário televisivo e a grande reportagem televisiva. Os dados são mais expressivos a partir do ano de 2017, sobretudo, com a produção de documentários televisivos. Com isso, a presente proposta de tratamento temático para os documentos telejornalístico universitário possibilita a construção de um procedimento específico para este tipo documental. Ao abarcar as suas características multimidiáticas, é possível compreender o todo das informações disponíveis e, com isso, elaborar uma melhor representação de tais documentos.

Na área da Comunicação, a realização desse estudo objetiva visibilizar a necessidade e a importância dos processos de tratamento e salvaguarda documental audiovisual. Pois, além da elaboração desses documentos observados como fontes de informação e conhecimento, também faz-se necessário atentar para a sua preservação. Nesse sentido, a relação intercambiável entre a BCI e o Jornalismo é

identificada na adoção de tais práticas e técnicas desenvolvidas e aplicadas no contexto telejornalístico.

Apesar de o estudo ocorrer no Curso de Jornalismo da UFCA, a proposta desenvolvida pode ser apropriada por outros cursos e instituições, cuja finalidade é alargar os cuidados com a produção telejornalística documental dos seus estudantes. E, desenvolver mecanismos para que a memória institucional e social contida nesses documentos possam ser preservadas no uso e na potencialização dos ambientes e sistemas de memória digitais.

Nesse sentido, destaca-se a necessidade de ampliar a visualização para estes documentos, pois os mesmos funcionam como elementos integradores da memória institucional do curso, da instituição, dos estudantes e corrobora para a preservação e disseminação de conteúdos telejornalísticos produzidos pelos estudantes. Essa preservação, recuperação e disponibilização das informações ocorre em sintonia com as transformações dos sistemas informacionais, que são potencializados pelos sistemas de memória digital, fazendo com que as informações possam circular de forma mais rápida mediando os processos comunicacionais entre ambientes de informação, produtos e usuários.

Referências

- ALMEIDA, Alcina Laiany Braga; NASCIMENTO, Lúrio Ferreira do. **A imagem vale mais**. Juazeiro do Norte, 2017. 1 vídeo (21 min.).
- BARITÉ, Mário. **Formación de recursos humanos en el área de información en el Mercosur: compatibilización curricular y competencias del profesional de la información en el Mercosur**. Santiago: Universidad Tecnológica Metropolitana, 1999.
- BARRETO, Aldo de Albuquerque. Uma história da ciência da informação. In: TOUTAIN, Lídia Maria Batista Brandão. (Org.). **Para entender a ciência da informação**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 13-34.
- BRASCHER, Marisa; CAFÉ, Lígia. Organização da Informação ou Organização do Conhecimento. **Anais do IX Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**, Universidade de São Paulo, 28 de setembro a 01 de outubro de 2008.
- BUARQUE, Marco Dreer. Estratégias de preservação de longo prazo em acervos sonoros e audiovisuais. **Anais do IX Encontro Nacional de História Oral**, Universidade Vale do Rio dos Sinos, 22 a 25 de abril 2008.
- CALDERA-SERRANO, Jorge; MORAL, María Victoria Nuño. Etapas del tratamiento documental de imagen en movimiento para televisión. **Revista General de Información y Documentación**, v. 12, n. 2, p. 375-392, 2002.
- CUNHA, Isabel Maria Ribeiro Ferín; MAZINI, Elisabeth Sardelli. **Análise documentária: considerações teóricas e experimentações**. São Paulo: FEBAB, 1989.
- EDMONDSON, Ray. **Uma filosofia dos arquivos audiovisuais**. Paris: UNESCO, 1998.
- FOURNIAL, Catherine. Análisis documental de imágenes en movimiento. In: FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DOS ARQUIVOS DE TELEVISÃO. **Panorama de los archivos audiovisuales**. Madrid: Servicios de Publicaciones de RTVE, 1986. p. 249- 258.
- FUJITA, Mariângela Spotti Lopes. A identificação de conceitos no processo de análise de assunto para indexação. **Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, v. 1, n. 1, p. 60-90, jul./dez. 2003. Disponível em: http://server01.bc.unicamp.br/revbib/artigos/art_5.pdf. Acesso em: 24 jan. 2020.
- FUJITA, Mariângela Spotti Lopes; LEIVA, Isidoro Gil. Política de indexação latino-americana. In: LEIVA, Isidoro Gil; FUJITA, Mariângela Spotti Lopes. (Eds.). **Política de indexação**. São Paulo: Cultura Acadêmica / Marília: Oficina Universitária, 2012. p. 121-138. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/Publicacoes/politica-de-indexacao_ebook.pdf. Acesso em: 08 abr. 2020.

GUINCHAT, Claire; MENO, Michel. **Introdução geral às ciências e técnicas da informação e documentação**. Brasília: IBICT, 1994.

KOBASHI, Nair Yumiko. **A elaboração de informações documentárias**: em busca de uma metodologia. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, 1994.

LANCASTER, Frederick Wilfrid. **Indexação e resumos**: teoria e prática. 2. ed. Brasília: Brinquet de Lemos, 2004.

LE COADIC, Yves-François. **A ciência da informação**. Brasília: Brinquet de Lemos, 1994.

LÓPEZ-YEPES, Alfonso *et al.* Patrimonio sonoro y audiovisual universitario hispano- brasileño (UCM, UEX, UnB, UFBA): cine, prensa, radio, televisión, web social en archivos bibliotecas-centros de documentación. *In*: CERVERÓ, Aurora Cuevas; CUADRADO, Sonia Sánchez; BAJÓN, Maria Teresa Fernández; SIMEÃO, Elmira (Eds.). **Investigación en Información, documentación y sociedad**: Perspectivas y tendencias. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017.

MAIMONE, Giovana Deliberalli; SILVEIRA, Naira Christofolletti; TÁLAMO, Maria de Fátima Gonçalves Moreira. Reflexões acerca das relações entre representação temática e descritiva. **Informação & Sociedade: Estudos**, v. 21, n. 1, p. 27-35, jan./abr. 2011. Disponível em: <http://www.ies.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/issue/archive>. Acesso em: 18 jan. 2020.

MINISTÉRIO da Educação. **Projeto Pedagógico do Curso de Jornalismo**. Universidade Federal do Cariri. Juazeiro do Norte: UFCA, 2016. Disponível em: <https://documentos.ufca.edu.br/wp-folder/wp-content/uploads/2019/08/JornalismoUFCA-Projeto-Pol%C3%ADtico-Pedag%C3%B3gico-2016.pdf>. Acesso em: 06 dez. 2019.

MIRANDA, Antônio de; SIMEÃO, Elmira Luzia Melo Soares. A conceituação de massa documental e o ciclo de interação entre tecnologia e o registro do conhecimento. **DataGramZero**, v. 3, n. 4, p. 1-8. ago. 2002. Disponível em: <https://www.brapci.inf.br/index.php/article/view/0000001054>. Acesso em: 19 jan. 2020.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social**: métodos e técnicas. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2011.

SANTINI, Rose. Marie; CALVI, Juan. C. O consumo audiovisual e suas lógicas sociais na rede. **Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 10, n. 27, p. 159-182, 2013. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/531/pdf>. Acesso em: 09 abr. 2020.

SANTOS, Francisco Edvander Pires *et al.* Documento e informação audiovisual: bases conceituais numa perspectiva neodocumentalista. **Em Questão**, v. 24, n. 2, p. 235-259, maio/ago. 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/76085/47504>. Acesso em: 28 jul. 2019.

SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos de; GUINDANI, Joel Felipe. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, n. 1, 2009. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10351/pdf>. Acesso em: 09 abr. 2020.

SMIT, Johanna Wilhelmina. A análise da imagem: um primeiro plano. *In*: SMIT, Johanna Wilhelmina. **Análise documentária**: a análise da síntese. Brasília: IBICT, 1987. p. 99-112.

TARTAGLIA, Ana Renata; BUTRUCÉ, Débora. Entre letras e imagens: o acervo audiovisual do arquivo da Academia Brasileira de Letras. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, n. 9, 2015, p. 327-340. Disponível em: www.pro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/wp-content/uploads/2016/11/e09_a19.pdf. Acesso em: 05 jul. 2019.

Paulo Eduardo Silva Lins Cajazeira realizou pós-doutorado em Ciências da Comunicação no Laboratório de Comunicação e Conteúdo Online (Labcom) da Universidade da Beira Interior (Portugal). Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná. Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela

O documento telejornalístico universitário: uma proposta de aplicação da representação temática para a informação audiovisual

Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Professor Associado da Universidade Federal do Cariri, no curso de Jornalismo e no Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia (PPGB). Ad hoc de cursos superiores de graduação e tecnológicos, designado pelo INEP/MEC. Membro dos seguintes fóruns: ABEJOR, SBPjor, ALCAR e da Intercom. Líder do grupo de pesquisa Centro de Estudos de Pesquisa em Jornalismo (CNPq). Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa; desenvolvimento da discussão teórica; interpretação dos dados; apoio na revisão de texto; redação do manuscrito.

José Jullian Gomes de Souza é mestre em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Cariri, formado jornalista pela Universidade Federal do Ceará. Membro do grupo de pesquisa Centro de Estudos e Pesquisa em Jornalismo. Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa; desenvolvimento da discussão teórica; interpretação dos dados; apoio na revisão de texto; redação do manuscrito e revisão da versão em língua estrangeira.

Edição v. 39
número 3 / 2020

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 39 (3)
dez/2020-mar/2021

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Produção de uma narrativa complexa: as estratégias utilizadas no webdocumentário Jovens e as Imagens – Relatos e Experiências em 360 Graus¹

Production of a complex narrative: the strategies used in the webdocumentary Youth and Images – Stories and Experiences in 360 Degrees

CAROLINA GOIS FALANDES

Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS) – São Caetano do Sul, São Paulo, Brasil.

E-mail: carol.falandes@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6639-2121.

ALAN CÉSAR BELO ANGELUCI

Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS) – São Caetano do Sul, São Paulo, Brasil.

E-mail: aangeluci@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4093-0590.

¹ Este artigo apoia-se em reflexões sobre o webdocumentário *Jovens e as Imagens – Relatos e Experiências em 360 graus*, produto vinculado à dissertação de mestrado em comunicação de um dos autores.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

Ao citar este artigo, usar a seguinte referência: FALANDES, Carolina Gois; ANGELUCI, Alan César Belo. Produção de uma narrativa complexa: as estratégias utilizadas no webdocumentário Jovens e as Imagens – Relatos e Experiências em 360 Graus. *Contracampo*, Niterói, v. 39, n. 3, p. 83-100, dez./mar. 2020.

Submissão em: 15/04/2020. Revisor A: 19/05/2020; Revisor B: 03/06/2020; Revisor A: 15/06/2020; Revisor B: 16/06/2020. Aceite em: 17/06/2020.

DOI – <http://doi.org/10.22409/contracampo.v39i3.42218>

Resumo

Na contramão da efervescência de conceitos que caracterizam as narrativas audiovisuais digitais, a aplicabilidade ainda é desafiadora, sobretudo pelo desconhecimento de técnicas e meios que possibilitem sua criação por amadores. Assim, considerando essa realidade, o presente artigo busca demonstrar caminhos que envolvem a produção de uma narrativa interativa, imersiva e transmídia, a partir de recursos gratuitos disponíveis na *Web*. Para tal, une-se teoria e prática, fornecendo reflexões sobre o processo criativo do webdocumentário *Jovens e as Imagens – Relatos e Experiências em 360 Graus*. Espera-se que os resultados alcançados possam contribuir para a pesquisa e desenvolvimento de obras audiovisuais de não-ficção na *web*, com destaque para aquelas 360 graus.

Palavras-chave

Webdocumentário; Imagens em 360 Graus; Transmídia; Narrativa complexa; Narrativa interativa.

Abstract

Contrary to the effervescence of concepts that characterize digital audiovisual narratives, applicability is still challenging, especially due to the lack of techniques and means that allow its creation by amateurs. Thus, considering this reality, the present article seeks to demonstrate paths that involve the production of an interactive, immersive and transmedia narrative, based on free resources available on the Web. To this end, it unites theory and practice, providing reflections on the creative process of the web documentary "Youth and Images – Stories and Experiences in 360 Degrees". It is hoped that the results achieved can contribute to the research and development of non-fiction audiovisual works on the web, with emphasis on those 360 degrees.

Keywords

Webdocumentary; 360-degree images; Transmedia; Complex narrative; Interactive narrative.

Introdução

Com a digitalização e a oferta de uma gama de recursos narrativos na *web*, o documentário, gênero audiovisual que tem como essência a representação de realidades, vem ganhando novas roupagens e, conseqüentemente, se complexificando. De um simples registro imagético da chegada de um trem à estação, evoluiu-se para interfaces formadas por uma grande variedade de links, que são abastecidos com múltiplos conteúdos e proporcionam ao público a liberdade de uma navegação não-linear e particular.

Nesse cenário, observam-se inúmeras denominações que buscam caracterizar essas novas narrativas, como webdocumentário, documentário interativo, *iDoc* e documentário transmídia. Na contramão dessa efervescência de conceitos espalhados por diferentes estudos na última década, percebe-se ainda um número pouco expressivo de produções desse tipo, reservadas, em sua maioria, a especialistas; o que pode ser explicado pelo desconhecimento de técnicas e meios que possibilitem a criação por amadores.

A exploração de imagens em 360 graus como linguagem principal em narrativas não-ficcionais é ainda mais restrita, por se tratar de uma modalidade imagética emergente cujas técnicas não estão plenamente difundidas e as câmeras ainda apresentem custos relativamente altos. Nessa perspectiva, Longhi e Pereira (2016), ao se referirem a conteúdos imersivos no jornalismo, destacam que apesar da existência de algumas obras, essas iniciativas ainda são pouco exploradas. Para Gifreu-Castells (2019, p. 65), a área da não ficção interativa e transmídia brasileira “apresenta bases sólidas, embora se encontre em estado incipiente devido à falta de subvenções públicas e investimento privado”.

Assim, considerando as lacunas citadas anteriormente, este artigo busca demonstrar caminhos que envolvem a produção de uma narrativa interativa, imersiva e transmídia, utilizando recursos gratuitos disponíveis na *web*. Para tal, apoia-se no webdocumentário: *Jovens e as Imagens - Relatos e Experiências em 360 Graus*, que tem como suporte principal a plataforma *online* VeeR, direcionada a conteúdos imagéticos em 360 graus. Em termos metodológicos, trata-se de um estudo teórico-prático, pautado em revisão conceitual sobre os temas investigados e nas observações e experimentações feitas durante a realização da obra.

Imagens em 360 graus: uma modalidade emergente

Historicamente, observam-se experiências humanas no sentido de tornar as visualidades cada vez mais realistas, intensas e imersivas, a exemplo dos afrescos da antiguidade e dos panoramas no século XVIII. No contexto do contemporâneo convergente, entretanto, as pinturas murais e as grandes instalações deram lugar para câmeras 360 graus, que estão cada vez menores e mais sofisticadas, capazes de registrar imageticamente ambientes por completo.

Pode-se dizer que a característica principal da imagem em 360 graus (foto e vídeo) é possibilitar a visualização integral do cenário, a partir da interação do usuário. Sobre esse formato, Longhi (2019) faz reflexões comparando-o com o tradicional:

Efetivamente, a nossa ideia de imagem sempre esteve ligada a uma concepção de que ela ocupa um determinado espaço delimitado, definido e finito. Paradoxalmente, entretanto, quando a gente fala numa fluidez na imagem, especialmente nestes novos âmbitos da interface e da imagem em 360 graus, por exemplo, a gente vê que a imagem está superando os limites do quadro, assim como nós nos acostumamos a entendê-la. Isso, na verdade, está nos sinalizando para uma quebra de paradigma em relação ao quadro como elemento mais definidor da imagem, mais determinante. Eu arrisco a afirmar, nesse sentido, que a imagem transborda o quadro (LONGHI, 2019, s/p).

Nesse sentido, Claremont (2019, p. 10, tradução nossa) explica: “o 360 nos permite capturar TUDO de uma vez – o que está na frente da câmera, atrás da câmera, acima e abaixo da câmera, com

o simples clique de um botão”.² Assim, nada se esconde das lentes, o que requer do produtor uma devida preocupação com o que ele quer mostrar. Outro aspecto importante sobre essa tecnologia é a possibilidade de imersão no lugar dos acontecimentos, o que pode ser intensificado por meio do uso de óculos de realidade virtual. No entanto, cabe ressaltar que o consumo da imagem 360 graus exige acesso à Internet de alta velocidade e um período maior de contemplação em relação ao da imagem tradicional; de repente obstáculos a mais para a popularização dessa linguagem, uma vez que hoje se vive o imediatismo nas redes sociais virtuais. Claremont (2019) destaca:

Aqui está o problema – uma porcentagem tão pequena de espectadores tem tempo e atenção para interagir com fotos e vídeos 360, além de uma rápida olhada, enquanto navegam nos feeds das mídias sociais na velocidade da luz. Com o tempo de atenção cada vez menor, a necessidade de interação física do espectador deixa sua foto com uma chance muito pequena de ser vista na íntegra! (CLAREMONT, 2019, p. 14, tradução nossa).³

Ainda, a partir do processo de edição, pode-se criar fotos e vídeos em 360 graus no formato *Little Planet* ou *Tiny Planet* (Pequeno Planeta), que tem chamado a atenção nas redes sociais virtuais pela natureza lúdica e não-interativa. Referindo-se a fotos com este formato, Claremont (2019, p. 15, tradução nossa) aponta: “o que é incrível sobre a fotografia *Tiny Planet* é que ela se encaixa em uma visão completa de 360 graus em uma foto quadrada”.⁴ Assim, de maneira ainda incipiente, é possível observar imagens em 360 graus interativas e não-interativas e vivenciar experiências com óculos de realidade virtual ou a partir do *mouse/touch* dos dispositivos móveis.

Costa (2017) classifica as câmeras para a captação de imagens esféricas em três categorias: as de nível inicial, com preço mais acessível, que utilizam dois sensores ópticos e se apoiam geralmente no *smartphone* para visualização e compartilhamento dos conteúdos, a exemplo da Samsung Gear e Insta 360; as intermediárias, que envolvem os equipamentos com dois dispositivos, cada um com um sensor óptico, sendo necessário costurar as imagens em programas de edição específicos, como as câmeras Kodak PixPro SP360 e Nikon KeyMission; e as de grau avançado, que misturam mais de seis sensores ópticos, a exemplo da Nokia Ozo e as soluções Jaunt e Odissey, da marca GoPro. Ainda, segundo o autor, o custo de um aparelho que faz produções em 360 graus varia de acordo com a categoria correspondente, podendo chegar a valores entre 200 e 60 mil dólares, o que influencia diretamente em termos de resolução, qualidade e recursos disponíveis.

Os conteúdos em 360 graus podem ser encontrados em diferentes espaços *online*, como nas lojas de aplicativos de sistemas operacionais, em sites de empresas especializadas e nas redes sociais virtuais YouTube, Facebook e Instagram. A natureza dessas obras é plural: envolvem criações relacionadas ao jornalismo imersivo, práticas esportivas, videoclipes, animações, jogos, entre outros. Com relação à produção de imagens em 360 graus, percebe-se que esta não é tão próxima aos amadores, sobretudo por conta das câmeras que ainda apresentam custos relativamente altos para a população jovem – aquela mais inserida no circuito das imagens digitais e redes sociais virtuais. Seguindo essa perspectiva, Campos (2010, p. 130-131) considera a imagem como um artifício que os jovens “dominam com maestria, conhecedores

2 No original: “360 allows us to capture EVERYTHING at once – what’s in front of the camera, behind the camera, above and below the camera, with the simple click of a button”.

3 No original: “Here lies the problem – such a small percentage of viewers have the time and attention to interact with 360 photos and videos beyond just a quick glance, as they browse their social media feeds and lightning speed. With attention spans getting shorter and shorter, requiring physical interaction from the viewer leaves your photo with a very small chance of getting viewed in it’s entirety!”.

4 No original: “The incredible thing about *Tiny Planet* photography is that it fits a full 360 degree view into one square photo”.

dos símbolos e códigos visuais de um mundo globalizado e em rápida mudança, familiarizados com as tecnologias e experientes na readaptação de linguagens”.

Voltando-se ao objeto de investigação deste estudo, o webdocumentário interativo *Jovens e as Imagens – Relatos e Experiências em 360 graus*, a linguagem 360 graus serve como seu alicerce, juntamente com uma estrutura não-linear, constituída de elementos interativos e transmidiáticos. Desse modo, considerando a natureza híbrida e experimental dessa produção, que explora diferentes possibilidades midiáticas inovadoras, torna-se necessário fazer reflexões sobre aspectos da evolução do documentário, articulando conceitos que espelham desde sua gênese até as novas roupagens que vieram a reboque do surgimento das tecnologias digitais, com interfaces cada vez mais complexas.

Webdocumentário: um retrato das narrativas interativas, transmídia e imersivas

Mostrar a vida como ela é. Esta missão pode ser considerada a principal característica do documentário, o que não impede que a criatividade em todo o processo faça a diferença em uma produção. Assim, cada realizador coloca no filme o seu olhar, tornando-o cada dia mais autoral e difícil de se enquadrar em teorias já existentes, principalmente pelas possibilidades advindas com as novas tecnologias.

Tradicionalmente, entende-se documentário como uma produção audiovisual linear que trata de realidades sociais. Sua origem remonta às primeiras projeções cinematográficas da história, realizadas pelos irmãos Lumière no final do século XIX que filmavam situações reais do cotidiano, como a chegada de um trem na estação. Historicamente, inúmeras discussões cercam a definição do termo documentário, motivadas, sobretudo, pela obrigatoriedade ou não de se representar a realidade e os limites entre não-ficção e ficção.

Dentre os estudiosos do tema, pode-se destacar Nichols (2005, p. 47), que define o formato como “uma representação social do mundo em que vivemos”. Nessa linha, Renó e Flores (2018, p. 74, tradução nossa) sustentam que “o documentário é considerado um gênero de filme comprometido com a realidade”⁵, mas avaliam que isso não impede a utilização de imagens ficcionais para retratar uma situação. Renov (PINTO e PEIRANO, 2011, p. 3, tradução nossa) também defende que há uma permanente relação do documentário com o mundo em que se vive, porém aponta uma variação na fórmula que utiliza a edição para “uma conexão com a videoarte ou alguma outra forma vanguardista, experimental de fazer filmes, encarregada de usar os mesmos enfoques do material “real” ou pessoal, mas aplicados aos seus próprios interesses”.⁶

Em outra perspectiva, Bruzzi (2000, p. 4, tradução nossa) afirma que “um documentário nunca será realidade”⁷, logo, trata-se de uma obra representacional, o que não a invalida. Já as reflexões de Comolli (2008, p. 174) mostram que cinema e documentário são subjetivos e interligados indissociavelmente, ou seja, “o cinema nasceu documentário e dele extraiu seus primeiros poderes (Lumière)”. Com este olhar, o autor direciona seus argumentos a apresentar particularidades que aproximam e afastam o cinema do jornalismo:

O que o aproxima do jornalismo é o fato de que ele se refere ao mundo dos acontecimentos, dos fatos, das relações, elaborando, a partir deles ou com eles, as narrativas filmadas; e aquilo que o separa do jornalismo é o fato de que ele não

5 No original: “se considera el documental como un género de película comprometido con la realidad”.

6 No original: “una conexión con el video arte o alguna otra forma vanguardista, experimental de hacer filmes, que se encarga de utilizar los mismos enfoques del material “real” o personal, pero lo aplican a sus propios intereses”.

7 No original: “a documentary will never be reality”.

dissimula, não nega, mas, ao contrário, afirma o seu gesto, que é o de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos (COMOLLI, 2008, p. 174).

Opondo-se à visão clássica de que o documentário é uma obra não-ficcional, Penafria (2018, p. 2) entende que qualquer filme pode ser considerado uma ficção, “uma vez que nenhum filme pode substituir, efetivamente, a experiência vivida de um acontecimento”. Da mesma forma, a autora expõe que qualquer produção também pode ser classificada como documentário, “uma vez que é sempre cultural, política, social e/ou historicamente datado e reflete o modo de ser e viver de uma determinada época”.

Direcionando o olhar para o desenvolvimento estético do documentário, Baker (2006) atribui essa evolução aos avanços da tecnologia, cujos efeitos foram imensos. Nesse sentido, torna-se cada vez mais difícil definir a forma documental em rótulos tradicionais dentro do contexto contemporâneo. Para Penafria (2014, p. 23), “o documentário não se define, experimenta-se; e a Internet tem vindo a ser o palco dessa experimentação”. Assim, a partir da digitalização, convergência das mídias e democratização do acesso aos meios tecnológicos, chegou-se a um patamar criativo com infinitas possibilidades narrativas, sendo que as produções que se apoiam na *Web*, a exemplo dos webdocumentários, dispõem de potencialidades ainda maiores, como a não-linearidade, interatividade e imersão.

Pode-se considerar que o webdocumentário parte da mesma proposta do documentário tradicional quanto ao fato de contar histórias reais, porém acrescenta-se recursos disponibilizados pela *Web* que possibilitam uma navegação não-linear e multimídia, oferecendo ao usuário a liberdade para interagir com conteúdos diversos (vídeos, áudios, fotos, textos, entre outros) e escolher os caminhos que deseja seguir. Penafria (2014, p. 22-23) avalia que o webdocumentário consiste em uma forma de “apurar e afinar os novos suportes” que, alinhados ao documentário, permitem a criação de obras originais apoiadas “na interatividade e em inovações ou renovações estéticas”. A autora também aponta outro neologismo, o *iDoc (Interactive Documentary)*, que parece ser mais extensivo que o webdocumentário por destacar a interatividade em diferentes suportes e não apenas na Internet. O webdocumentário é considerado por ela, no entanto, como uma forma de documentário interativo. No entendimento de Paz e Salles (2015, p. 137), os documentários interativos são “narrativas interativas não ficcionais que usam diferentes mídias e plataformas”. Renó (2013) expõe:

Uma obra que ofereça informações verdadeiras sobre algo a partir de imagens reais e por uma emancipação social e cultural, mas que ao mesmo tempo, construa isso sobre uma plataforma interativa, onde os espectadores (que passam a ser chamados de coautores) podem escolher, senão o final, ao menos a ordem dos fragmentos (RENÓ, 2013, p. 217).

Dessa forma, o produtor já não determina o rumo da história, uma vez que prevalece a visão particular do interator. Assim, de acordo com Paz e Maciel (2019, p. 51), essas narrativas vêm possibilitar diversas opções de interação e engajamento, rompendo as barreiras entre produção, distribuição e recepção, e suas interfaces promovem “uma espécie de agenciamento lúdico das pessoas”. Os autores complementam:

Não se trata aqui de uma narrativa fechada e pré-determinada pela equipe de realização, mas de experimentações possíveis. Narração e interação se mesclam em um processo aberto e indefinido. Nesse sentido, conceber um documentário interativo é uma aposta nas dinâmicas próprias que ele pode desencadear (PAES e MACIEL, 2019, p. 51).

Relativamente ao formato das narrativas interativas digitais, os autores avaliam que não há um padrão predominante apesar da existência de alguns mais consolidados, porém pode-se observar a disseminação de obras híbridas. Logo, consideram a criatividade como a marca dessa inovação. Também, tem sido uma prática comum o uso da geolocalização nos documentários interativos (ibid).

Um documentário interativo mais amplo, com conteúdos complementares distribuídos em diferentes plataformas *online* e *off-line*, que possibilita aos usuários mais informações sobre o tema em questão, caracteriza-se como transmídia, estética que Jenkins (2009) entende como uma resposta à convergência das mídias. Renó (2013) destaca:

O documentário transmídia, mais que uma narrativa construída por conteúdos reais (sem entrar no mérito e/ou na discussão do papel do gênero documentário como contador de verdades), possibilita uma real participação do usuário não somente na navegação pelos conteúdos multiplataforma oferecidos, mas também a partir da distribuição desses conteúdos pelas redes sociais (RENÓ, 2013, p. 223).

Nesta perspectiva, Paz e Maciel (2019, p. 49) apontam que “a lógica transmídia pressupõe um conjunto de conteúdos que atravessa múltiplas plataformas com conexões narrativas e estéticas”, de modo a ampliar o universo narrativo proporcionando ao usuário experiências adicionais.

Da mesma maneira, produções audiovisuais emergentes trazem a realidade virtual para o campo do documentário. Paz e Jucá (2019, p. 12) afirmam que, apesar das narrativas imersivas e volumétricas não se configurarem como um fenômeno recente, vive-se algo novo no que se refere a massificação da produção, comercialização e disponibilização de dispositivos e conteúdos, ampliando “as possibilidades de produção e recepção de narrativas imersivas através do uso de óculos adaptados para a visualização de vídeo em 360° ou de realidade virtual”. Nesse sentido, Salles e Ruggiero (2019) esclarecem:

O mundo digital abriu a porta para uma grande quantidade de mudanças que geraram uma reconfiguração dos papéis na indústria do cinema e do audiovisual. Sem descartar o passado e o presente, o futuro imersivo desponta como uma construção repleta de desafios para criadores e participantes. Atenção, empatia, usuários, protótipos e interatividade são alguns dos termos que começam a se tornar centrais na criação audiovisual. Observamos a transformação de histórias lineares em universos narrativos, de plateia em participantes. Considerando todos esses fatores, vemos que o campo audiovisual começou uma expansão em direção ao design de experiência (SALLES e RUGGIERO, 2019, p. 85).

As autoras ainda afirmam que produções em transmídia, realidades virtuais e experiências interativas particularizam-se por permitir que sejam adicionados diversos níveis de complexidade e novas competências às narrativas audiovisuais (SALLES e RUGGIERO, 2019). Dessa forma, entende-se que o objeto de estudo em causa, o webdocumentário *Jovens e as Imagens – Relatos e Experiências em 360 graus*, pode ser considerado uma obra complexa, por abarcar diversas plataformas, recursos e linguagens, estruturando-se a partir de uma narrativa interativa, transmídia e imersiva, com a utilização de imagens em 360 graus, linguagem inovadora que vem sendo explorada nos documentários imersivos. Nesse sentido, Gifreu-Castells (2020, p. 80, tradução nossa) aponta que atualmente o documentário imersivo “se consolida como uma forma de expressão inovadora do gênero documentário, colocando o documentário interativo em segundo plano”.⁸

Nessa perspectiva, Longhi (2020) considera que se vive um novo patamar para as reflexões em torno das narrativas imagéticas, principalmente as mais direcionadas ao jornalismo, por conta do surgimento das tecnologias de realidade virtual, da imagem em 360 graus, da realidade aumentada e de equipamentos como drones. A autora acrescenta:

As formas de produção, disponibilização e consumo das imagens derivadas desses novos modos de captação trazem muitas inquietações sobre o que, de fato, está acontecendo e mudando nas formas de contar. E a complexidade – da imagem, dos ambientes narrativos, das interfaces e dos lugares e não-lugares ocupados pelos sujeitos visualizadores constitui-se, hoje, em uma palavra-chave para pensar o cenário

⁸ No original: “se está consolidando como forma de expresión innovadora del género documental, situando al documental interactivo en segundo plano”.

Assim, tendo em vista essa nova ecologia imagética que emana uma complexidade narrativa sem precedentes e tem provocado uma agitação no campo do documentário, as próximas páginas deste estudo fornecerão os caminhos percorridos para se produzir um webdocumentário interativo com características complexas, de modo a contribuir para as reflexões sobre as formas de contar histórias no contexto contemporâneo.

O universo tecnológico-narrativo da obra *Jovens e as Imagens – Relatos e Experiências em 360 graus*

O webdocumentário em questão apresenta depoimentos e experiências de nove jovens com as imagens digitais, destacando suas percepções sobre a linguagem 360 graus. Como suporte principal, utilizou-se a plataforma *online* VeeR⁹, além do YouTube¹⁰, Wix¹¹ e Scene VR¹², como secundárias, e duas oficinas como plataformas *off-line*, caracterizando-se como um projeto transmídia pelo uso de mais de uma mídia, com conteúdos complementares. Para acessar o *link*¹³ da obra, recomenda-se utilizar o navegador Google Chrome, o que vai evitar possíveis dificuldades de reprodução. Também, pode-se escolher a resolução que melhor corresponde a velocidade da Internet utilizada (720p, 1080p, 1440p – 2K e 2160p – 4K).

Relativamente aos instrumentos para a concretização deste projeto, foi utilizado o kit Kodak PixPro SP360 4K para a gravação das imagens. Este equipamento particulariza-se por ser constituído de duas câmeras acopladas por lentes grandes angulares de 180º que juntas formam as imagens (fotos ou vídeos) em 360 graus. Utilizou-se também, como materiais complementares, um *smartphone* e uma câmera DSRL para captar fotos e vídeos tradicionais, bem como um gravador de áudio e lapela. Para a gravação das locuções, usou-se o equipamento Session Mixer HS-5 (Roland) e o microfone SM58 (Shure).

Na etapa de edição foi preciso realizar um processo de costura para se obter o resultado imagético estereoscópico. Nesse sentido, utilizou-se o *software* PIXPRO 360 VR Suite – versão 1.5.0.0 para a união das imagens¹⁴ e, posteriormente, o programa DaVinci Resolve 15 para cortes mais rebuscados, colocação de transições, inserção de textos e áudios¹⁵, todos gratuitos e disponíveis na *web*. Ainda foi necessária a utilização de outras ferramentas gratuitas: Snapseed (aplicativo de edição de imagens do Google que permitiu a aplicação de efeitos artísticos nos mapas criados¹⁶), Logo Maker (aplicativo para criação de logos¹⁷), Nadir Patch (*site* para a inserção de logos em imagens em 360 graus¹⁸) e Audacity (*software* de

9 Disponível em: <https://veer.tv/>. Acesso em: 08 mar. 2020.

10 Disponível em: <https://www.youtube.com/>. Acesso em: 08 mar. 2020.

11 Disponível em: <https://pt.wix.com>. Acesso em: 08 mar. 2020.

12 Disponível em: <https://scene.knightlab.com/>. Acesso em: 24 out. 2019.

13 Disponível em: <https://bit.ly/2DAh6yL>. Acesso em: 08 mar. 2020.

14 O *software* PIXPRO 360 VR Suite encontra-se disponível para *download* na *web*: <https://kodakpixpro.com/support/downloads/#360-vr>. Acesso em: 24 out. 2019.

15 A versão gratuita do *software* DaVinci Resolve 15 pode ser baixada na *web*: <https://www.blackmagic-design.com/products/davinciresolve/>. Acesso em: 24 out. 2019.

16 Utilizada a versão para dispositivos IOS (Apple): <https://apps.apple.com/br/app/snapseed/id439438619>. Acesso em: 24 out. 2019.

17 Utilizada a versão para dispositivos IOS (Apple): <https://apps.apple.com/br/app/logo-maker-criar-um-logomarca/id1143390028>. Acesso em: 24 out. 2019.

18 Disponível em: <https://nadirpatch.com/>. Acesso em: 24 out. 2019.

edição de áudio¹⁹). Também, utilizou-se o Photoshop (*software* de edição de imagens da Adobe – não gratuito, que auxiliou a criação dos botões).

Roteiro transmídia

Foi elaborado um roteiro transmídia apoiado na proposta metodológica criada por Lovato (2017), que desenvolveu um modelo estruturado em quatro pontos nodais: mundo da história, experiências do usuário, plataformas e execução, detalhados a seguir.

Mundo da história: o webdocumentário tem como temática a discussão sobre a importância da imagem digital no cotidiano dos jovens, mostrando suas reações e comentários a respeito, sobretudo, da linguagem 360 graus. Os personagens escolhidos, todos reais, correspondem a faixa etária entre 15 e 24 anos. A obra foi desenvolvida em dois lócus, Arica, no Chile, e São Caetano do Sul, no Brasil. Em Arica, optou-se pela realização de entrevistas com 5 jovens de distintos pontos da cidade. Também foram captadas imagens de pontos turísticos da região, oferecendo ao interator conteúdos adicionais. Já em São Caetano do Sul, preferiu-se oportunizar a 4 estudantes de comunicação social de uma universidade do município a sensação de usar uma câmera 360 graus, de modo que cada um deles captasse as próprias imagens em um ponto turístico da cidade e, posteriormente, aprendesse a editar os materiais, relatando ao final as percepções sobre essa aprendizagem. Ademais, foram registradas imagens de locais turísticos do município. A apresentadora/pesquisadora é presente em todos os momentos do webdocumentário, pelo caráter participativo do projeto e para não precisar se esconder. A localização é um aspecto narrativo importante na obra por apresentar sistema cartográfico de navegação em sua estrutura, seguindo-se os estudos de Arroyave (2016).

Experiências do usuário: este webdocumentário destina-se àqueles que têm interesse pela linguagem 360 graus ou pretendem produzir conteúdos do tipo. Dessa forma, trata-se de uma obra que busca entreter e ensinar novas tecnologias, mostrando etapas inerentes ao processo de criação de imagens em 360 graus. Para tal, foram selecionadas plataformas *online* para hospedagem dos materiais que formam o webdocumentário – os quais podem ser acessados e compartilhados gratuitamente, inclusive por *smartphones*, pois todos os suportes utilizados são responsivos. Para tornar a experiência do usuário mais atrativa, optou-se pelo uso de elementos interativos, como botões e *links* personalizados, o que deixa a interface semelhante à de um *game*. No que se refere ao grau de envolvimento na história, pensou-se em oferecer à audiência uma estrutura narrativa não-linear, em que os usuários têm a possibilidade de interagir livremente escolhendo a ordem de visualização das cenas. Quanto às formas de participação, destaca-se principalmente o processo individual de navegação.

Plataformas: a partir da definição da plataforma VeeR como mídia principal, buscou-se a integração com o YouTube, Wix e SceneVR (plataformas *online*), além da realização de duas oficinas *offline* que possibilitaram a construção de um universo de conteúdos complementares, configurando-se, assim, um projeto transmídia (Infográfico 1). Na sequência, serão apresentadas características de cada plataforma.

19 Disponível em: <https://www.audacityteam.org/>. Acesso em: 24 out. 2019.

Infográfico 1 – Universo narrativo do webdocumentário



Fonte: Produzido pelos autores

A Plataforma Global de Conteúdos em Realidade Virtual – VeeR, de origem chinesa e criada em 2016, tem a missão de ser um lócus para a difusão de conteúdos em RV, de forma a promover as obras dos produtores que integram sua comunidade, oferecendo aos usuários “ferramentas, suporte e know-how necessários para criar vídeos de realidade virtual imersivos e impressionantes” (ABOUT, 2019, s/p, tradução nossa).²⁰ Dentre os produtos oferecidos pela empresa existe a VeeR Experience²¹, ferramenta utilizada neste webdocumentário. Ela é composta por vários recursos, como o de inserção de *hotspots* (pontos de acesso) à cena (foto ou vídeo em 360 graus), de modo que os usuários têm a opção de clicar em outras cenas, deixando o processo de consumo interativo e não-linear, e o de criação de textos, que permite a inclusão de caixas decorativas. Também é possível colocar áudios em pontos de acesso ou habilitar uma trilha sonora fixa, presente em todas as cenas. Outra função disponível é a escolha da orientação inicial no momento da entrada do usuário nas cenas, contribuindo para a estratégia narrativa do produtor, que pode direcionar o olhar do público para os elementos que pretende ressaltar. Para ilustrar, a captura de tela 1 demonstra a tela de edição da VeeR Experience, com a indicação dos recursos disponíveis e imagens circulares representativas dos conteúdos.

Captura de tela 1 – Visualização da tela de edição

20 No original: “tools, support and know-how needed to create immersive and impressive virtual reality videos”.

21 Mais informações sobre a ferramenta podem ser encontradas em: <https://veer.tv/landing/experience>. Acesso em: 24 out. 2019.



Fonte: Divulgação VeeR VR Blog. Disponível em: <https://veer.tv/blog/how-to-create-vr-experience-with-no-coding/>. Acesso em: 24 out. 2019.

Destaca-se o caráter transmidiático oportunizado pelo recurso *Card* (Cartão) que permite a incorporação de URLs (endereços de rede) à interface. Esta opção proporciona ao usuário a experiência de acessar conteúdos externos com outros formatos, uma vez que a ferramenta VeeR utiliza como base, obrigatoriamente, fotos e vídeos em 360 graus interativos. Quanto ao processo de compartilhamento dos vídeos, a plataforma dispõe de diversas opções, como Facebook, Twitter e WeChat.

O YouTube é uma plataforma pioneira no que se refere à divulgação gratuita de vídeos na *web*, inclusive em 360 graus. Optou-se por usá-la nesta obra face à eficiência em seu sistema de compartilhamento que envolve diferentes mídias, como Facebook, LinkedIn e Twitter. Esta rede social de amplo alcance é formada por canais de conteúdos variados, os quais podem ser facilmente acessados. Assim, seu uso faz parte de uma estratégia transmídia para alcançar outros usuários, além daqueles que integram com a comunidade VeeR.

Criador de sites com reconhecimento internacional, o Wix dispõe de recursos gratuitos que permitem a criação de endereços *online* personalizados e responsivos. A facilidade para manusear os *templates* fornecidos pela plataforma, bem como a praticidade na embedagem de conteúdos externos e compartilhamento por meio dos *links* criados, motivaram sua escolha como mídia de integração dos diversos conteúdos do webdocumentário.

A plataforma SceneVR possibilita a criação de galerias de fotos em 360 graus, interativas, que podem ser acompanhadas de textos, tornando-se mais uma opção de mídia explorada no projeto, sobretudo pela facilidade de incorporação em outros espaços *online*.

Como plataformas *off-line*, foram realizadas duas oficinas sobre a linguagem 360 graus, conforme mostrado na imagem 1. A primeira teve a presença de 139 jovens de uma instituição de ensino médio de São Caetano do Sul, em que buscou-se apresentar para os estudantes conceitos sobre a evolução da imagem, da origem até a atualidade, com foco na produção em 360 graus, finalizando com experiências dos participantes a partir da utilização de óculos de realidade virtual. A segunda oficina, com imagens demonstradas no webdocumentário, contou com a participação de quatro jovens universitários que aprenderam técnicas de produção e edição de imagens em 360 graus.

Imagem 1 – Oficinas (plataformas *off-line*)



Fonte: Produzida pelos autores

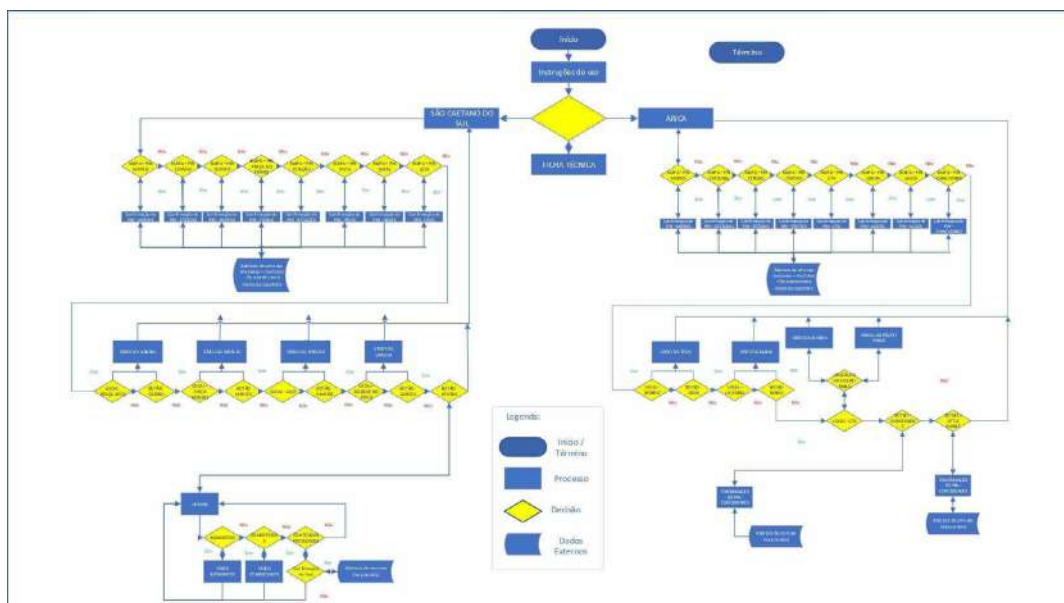
Execução: para utilizar as plataformas *online* escolhidas foi necessário realizar cadastros. No caso da VeeR, pode-se criar *login* e senha próprios do suporte ou aproveitar os dados de uma conta do Facebook, enquanto o Wix possibilita o cadastramento a partir de contas do Google e Facebook, além da opção de registro específico da plataforma. Já o YouTube e o SceneVR são acessados a partir de contas do Google.

Na produção deste webdocumentário, contou-se com o fomento da CONICYT (*Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica*) que patrocinou a viagem dos autores para a cidade de Arica, no Chile. Também, obteve-se o apoio do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), bem como do grupo de pesquisa O Signo Visual nas Mídias liderado pelo Professor Doutor João Batista Freitas Cardoso, que disponibilizou a câmera 360 graus. Vale ressaltar que os demais equipamentos utilizados – tripé, gravador de áudio, lapela e mixer digital – são de propriedade de um dos pesquisadores. A trilha sonora do webdocumentário foi criada por Tiago Gois Falandes, que também deu assistência em parte das gravações.

Fluxograma

Diante da grande complexidade de uma obra audiovisual interativa que exige, segundo Gosciola (2003, p. 159), pensar numa simultaneidade de componentes, como os “níveis hierárquicos de conteúdos”, a “interface” e a “rede de links”, desenvolveu-se na fase inicial da produção um esboço que teve suas ideias aprimoradas no fluxograma, conforme mostra o fluxograma 1.

Fluxograma 1 – Elementos de interatividade



Fonte: Produzido pelos autores

Apresentação das cenas

O webdocumentário é constituído de 16 cenas, sendo que a duração de cada vídeo pode variar entre 25 segundos a 11 minutos e 13 segundos. Apresenta ainda 69 elementos, entre *hotspot*, *text*, *image* e *card*, além de outros conteúdos (fotos, vídeos e áudios) no YouTube, Wix e SceneVR. Como estratégia narrativa, optou-se por direcionar a visualização do usuário quando da entrada de cada cena. Também foram inseridos botões que redirecionam para as cenas iniciais, o que permite ao usuário selecionar novos caminhos de navegação. Para ilustrar, seguem imagens que representam cenas da abertura e dos botões de São Caetano do Sul e Arica.

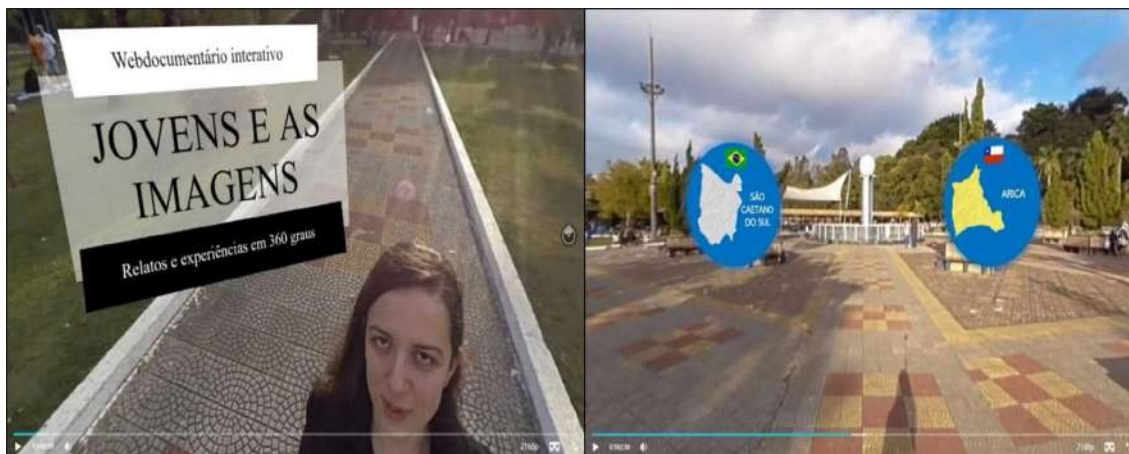
Imagem 2 – Tela que abre o webdocumentário (Start) e cena de instruções



Fonte: Produzida pelos autores

Após clicar no botão *start*, o usuário se depara com a cena inicial obrigatória do webdocumentário, que traz dicas para uma melhor experiência de navegação e interatividade (Imagem 2). Sentiu-se a necessidade de colocar orientações de acesso pelo caráter inovador desta tecnologia, cujas particularidades ainda são desconhecidas pela maioria, como a ação de deslocar o mouse para ver os ambientes por completo.

Imagem 3 – Apresentação do webdocumentário



Fonte: Produzida pelos autores

A cena de apresentação (Imagem 3) traz o título e a introdução do tema pela pesquisadora que indica as opções de acesso. Para navegar, é necessário escolher um dos botões que surgem na tela: São Caetano do Sul ou Arica. Também, pode-se abrir a ficha técnica.

Imagem 4 – Abertura de São Caetano do Sul



Fonte: Produzida pelos autores

Quando se opta pelo botão de São Caetano do Sul, o usuário tem acesso ao mapa da cidade, com 8 pins e 4 locais. Também entram na cena 4 botões com a foto dos protagonistas, um referente a oficina e outro em formato de seta que redireciona para o início. Observa-se nas cenas que formam a imagem 4 a existência de dois sistemas de acesso: cartográfico (mapa) e nodal (botões). Ao clicar nos pins (8) distribuídos no mapa, o usuário é conduzido para um único vídeo 360 graus no YouTube que apresenta pontos turísticos de São Caetano do Sul. Cada pin encaminha para o trecho correspondente ao lugar escolhido.

Imagem 5 – Oficina com universitários



Fonte: Produzida pelos autores

A imagem 5 mostra o desenvolvimento da oficina com jovens universitários, feita em três etapas: momentos da oficina, comentários sobre a experiência e conteúdos produzidos, representadas por botões na cena de entrada, dando opções para o usuário navegar. Deve-se ressaltar que os conteúdos produzidos pelos jovens, fotos e vídeos em 360 graus, com destaque para o formato *Little Planet*, foram inseridos em um site no Wix.

Ao escolher o botão de Arica (Imagem 6), a ideia estrutural é semelhante a demonstrada anteriormente nas cenas de São Caetano do Sul. O usuário depara-se com um texto de instrução e o mapa da cidade, com a indicação de 8 pins e 3 localidades a serem exploradas. Ainda entram na cena 4 botões personalizados com a foto dos jovens protagonistas, além de dois botões que levam para outros conteúdos em sites criados no Wix; um sobre curiosidades de Arica e região, com fotos tradicionais e áudios, e outro com imagens *Little Planet*. Também se observa nessa cena a existência de dois sistemas: um pela localização no mapa (cartográfico) e o outro pelas fotos de cada um (nodal). Quando acessados, os pins (8) destacados no mapa levam o usuário para um único vídeo 360 graus no YouTube que mostra pontos turísticos de Arica. Cada pin conduz para o trecho concernente ao lugar escolhido, utilizando-se para isso o recurso *começar* em disponibilizado pela plataforma.

Imagem 6 – Abertura de Arica



Fonte: Produzida pelos autores

Em face à necessidade de traduzir as entrevistas feitas em espanhol para o português, disponibilizou-se um botão dentro da cena correspondente a cada um dos jovens que redireciona para o YouTube, onde pode ser visualizado o mesmo conteúdo com legenda. Ao entrar na plataforma, é necessário apenas habilitar a função que permite escolher, entre outros recursos, o tamanho e a cor da fonte. É importante ressaltar que a legenda acompanha todos os movimentos do usuário (Imagem 7).

Imagem 7 – Legenda em português



Fonte: Produzida pelos autores

Segundo Brown (2017), os resultados do teste realizado em 2017 pelo departamento nacional de pesquisa técnica da BBC (*BBC Research & Development*) indicaram que a legenda mais popular é aquela em que o texto fica sempre disponível, independentemente do local visualizado.

Considerações finais

Esta investigação teórico-prática buscou apresentar estratégias utilizadas na criação de uma narrativa interativa, imersiva e transmídia, utilizando recursos gratuitos disponíveis na *web* e a modalidade imagética 360 graus ainda emergente, o que representa um desafio para produtores que experimentam esta linguagem. Assim, espera-se que este estudo possa contribuir para a pesquisa e desenvolvimento de narrativas audiovisuais de não-ficção hospedadas na *web*, formato pouco difundido no Brasil, tanto do ponto de vista da produção, quanto do interesse público.

A realização do webdocumentário evidencia aspectos importantes acerca dos processos de produção, edição e compartilhamento das imagens em 360 graus. Observa-se em espaços virtuais aplicações, *softwares* e plataformas que permitem uma aproximação maior com esses conteúdos, acesso que há alguns anos restringia-se aos grandes grupos de tecnologia, sobretudo da área dos *games*. Por outro lado, deve-se levar em conta que, quando o produtor trabalha com desenvolvedores da *web* gratuitos, fica submetido aos seus termos e limites de utilização.

Por fim, compreende-se que esta pesquisa traz em seu conteúdo um olhar para o atual estágio da realidade virtual e das imagens em 360 graus, bem como obstáculos que ainda afastam essas inovações do cotidiano da maioria dos jovens – por exemplo, o custo dos equipamentos, problemas de conexão com a Internet, desconhecimento das técnicas de produção, além da necessidade e apelo constantes de interação com as imagens, o que exige mais tempo do interator e vai na contramão do atual cenário midiático pautado pelo imediatismo.

Referências

ARROYAVE, Carlos Obando. El documental interactivo y transmídia: el desafío de contar historias desde lo local. In: ANGELUCI, Alan César Belo (Org.). **Comunicação transmídia**. Porto Alegre: EdPUCRS/Editora da UCSC, 2016. p. 173-222. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs>. Acesso em: 13 jul. 2018.

BAKER, Maxine. **Documentary in the digital age**. New York: Routledge, 2006.

BROWN, Andy. User Testing Subtitles for 360° Content. **Research & Development Blog**, 26 out. 2017. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/rd/blog/2017-10-subtitles-360-video-virtual-reality-vr>. Acesso em: 12 nov. 2019.

BRUZZI, Stella. **New documentary: a critical introduction**. London: Routledge, 2000.

CAMPOS, Ricardo. Juventude e visualidade no mundo contemporâneo: uma reflexão em torno da imagem nas culturas juvenis. **Sociologia, Problemas e Práticas (Online)**, n. 63, p. 113-137, 2010.

CLAREMONT, Ben. **A beginner's guide to tiny planet photography**. 3. ed. [S. l.: s. n.], 2019.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Luciano Gonçalves da. **Jornalismo imersivo de realidade virtual: aspectos teóricos e técnicos para um modelo narrativo**. 2017. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/183624>. Acesso em: 12 nov. 2019.

GIFREU-CASTELLS, Arnau. Desenvolvimento atual do documentário interativo e transmídia nas Américas, Europa e Austrália. *In*: PAZ, André; GAUDENZI, Sandra (Org.). **Bug: narrativas interativas e imersivas**. Rio de Janeiro: Automática, 2019. p. 60-71. Disponível em: https://issuu.com/bug404/docs/paz_e_gaudenzi_bug_2019_pt. Acesso em: 12 nov. 2019.

GIFREU-CASTELLS, Arnau. Documental interactivo como narrativa compleja: autor, receptor, modelo de negocio y preservación. *In*: LONGHI, Raquel; LOVATO, Anahí; GIFREU, Arnau (Orgs.). **Narrativas complexas**. Aveiro: Ria Editorial, 2020. p. 75-95. Disponível em: https://adobeindd.com/view/publications/898a22c8-36db-4db0-8688-75cb107e940e/vj5x/publication-web-resources/pdf/Narrativas_Complexas.pdf. Acesso em: 07 jun. 2020.

GOSCIOLA, Vicente. **Roteiro para as novas mídias: do game à TV interativa**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LONGHI, Raquel Ritter; PEREIRA, Sílvio da Costa. Do panorama à Realidade Virtual: como o ciberjornalismo está criando narrativas imersivas. **Anais do XIII Congresso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC)**, Universidad Autónoma Metropolitana, 5 a 7 de outubro de 2016. p. 165-172. Disponível em: <https://goo.gl/ZktXXp>. Acesso em: 16 nov. 2019.

LONGHI, Raquel. Jornalismo imersivo e narrativas complexas. **MEISTUDIES Media Ecology and Image Studies**, 26 set. 2019. Disponível em: https://youtu.be/pUu8vWYoc_U. Acesso em: 07 dez. 2019.

LONGHI, Raquel. Narrativas complexas no ciberjornalismo. Interface, Imagem, Imersão. *In*: LONGHI, Raquel; LOVATO, Anahí; GIFREU, Arnau (Orgs.). **Narrativas complexas**. Aveiro: Ria Editorial, 2020. p. 37-57. Disponível em: https://adobeindd.com/view/publications/898a22c8-36db-4db0-8688-75cb107e940e/vj5x/publication-web-resources/pdf/Narrativas_Complexas.pdf. Acesso em: 07 jun. 2020.

LOVATO, Anahí. **Plantilla para diseño de narrativas transmedia – Versión 2.0**. Universidad Nacional de Rosario, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/37267012/Plantilla_para_Dise%C3%B1o_de_Narrativas_Transmedia_2018_-_Versi%C3%B3n_2.0. Acesso em: 19 nov. 2019.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

PAZ, André; JUCÁ, Mayra. O cenário inovador das narrativas interativas e imersivas. *In*: PAZ, André; GAUDENZI, Sandra (Orgs.). **Bug: narrativas interativas e imersivas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Automática, 2019. p. 8-17. Disponível em: https://issuu.com/bug404/docs/paz_e_gaudenzi_bug_2019_pt. Acesso em: 12

nov. 2019.

PAZ, André; MACIEL, Kátia Augusta. Além das interfaces: conceitos e obras fundamentais de narrativas interativas. In: PAZ, André; GAUDENZI, Sandra (Orgs.). **Bug**: narrativas interativas e imersivas. Rio de Janeiro: Automática, 2019. p. 44-59. Disponível em: https://issuu.com/bug404/docs/paz_e_gaudenzi_bug_2019_pt. Acesso em: 12 nov. 2019.

PAZ, André; SALLES, Julia. Brasil, mostra a sua cara: aproximações ao cenário brasileiro de documentários interativos. **Revista Doc On Line**, n. 18, p. 130-165, set. 2015. Disponível em: www.doc.ubi.pt. Acesso em: 07 jun. 2018.

PENAFRIA, Manuela. A Web e o documentário: uma dupla inseparável? **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 1, n. 1, p. 22-32, 2014. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/55>. Acesso em: 06 jun. 2020.

PENAFRIA, Manuela. Algumas questões sobre o documentário e outros tantos equívocos. **Biblioteca on-line de ciências da comunicação da Universidade da Beira Interior – BOCC**, sem data de publicação informada, 2018. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-2018-questoes-documentario.pdf>. Acesso em: 06 jun. 2020.

RENÓ, Denis. Interfaces e linguagens para o documentário transmídia. **Fonseca, Journal of Communication**, n. 2, p. 204-225, 2013.

RENÓ, Denis; FLORES, Jesús. **Periodismo Transmedia**. Nova edição atualizada. Ria Editorial, 2018. 106 p. Livro digital, PDF. ISBN 978-989-54155-2-6. Disponível em: <http://wp.reno.com.br/index.php/periodismo-transmedia/>. Acesso em: 05 jul. 2018.

PINTO, Iván; PEIRANO, María Paz. Entrevista a Michael Renov. **laFuga**, n. 12, 2011. Disponível em: <http://www.lafuga.cl/entrevista-a-michael-renov/461>. Acesso em: 07 jun. 2020.

SALLES, Julia; RUGGIERO, María Laura. Narrativas imersivas: imaginando múltiplas realidades. In: PAZ, André; GAUDENZI, Sandra (Orgs.). **Bug**: narrativas interativas e imersivas. Rio de Janeiro: Automática, 2019. p. 82-91. Disponível em: https://issuu.com/bug404/docs/paz_e_gaudenzi_bug_2019_pt. Acesso em: 12 nov. 2019.

ABOUT VeeR: leading global VR content platform. **VeeR**, sem data de publicação definida, 2019. Disponível em: <https://veer.tv/about-us>. Acesso em: 24 out. 2019.

Carolina Gois Falandes é mestre em Inovação na Comunicação de Interesse Público pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, pela mesma instituição. Atuou como Bolsista de Apoio Técnico à Pesquisa do CNPq. Integrante do grupo de pesquisa Smart Media & Users (CNPq). Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa; desenvolvimento da discussão teórica; interpretação dos dados; apoio na revisão de texto; redação do manuscrito e revisão da versão em língua estrangeira.

Alan César Belo Angeluci é professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), Educação (PPGE) e na Graduação em Comunicação Social da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Desenvolveu estudos de pós-doutorado no Department of Radio-Television-Film na University of Texas at Austin (EUA). Doutor em Ciências com ênfase em Sistemas Eletrônicos pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (EPUSP). Realizou doutorado sanduíche na University of Brighton, Inglaterra, por meio do programa Ciência sem Fronteiras (CNPq). Mestre em Televisão Digital pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). É líder do Smart Media & Users, cadastrado no diretório de grupos de pesquisas do CNPq. Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa; desenvolvimento da discussão teórica; apoio na revisão de texto e revisão da versão em língua estrangeira.

Edição v. 39
número 3 / 2020

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 39 (3)
dez/2020-mar/2021

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Rememorações do autoritarismo brasileiro no filme *Revolução de 30*¹

Remembering Brazilian authoritarianism in the film *Revolução de 30*

MÁRCIO ZANETTI NEGRINI

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) – Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.
E-mail: marcioznegri@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1274-9732.

CRISTIANE FREITAS GUTFREIND

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) – Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.
E-mail: cristianefreitas@puhrs.br. ORCID: 0000-0001-7333-3146.

1 Este artigo resulta de pesquisa incentivada pela CAPES e pelo CNPq.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

NEGRINI, Márcio Zanetti; GUTFREIND, Cristiane Freitas. Rememorações do autoritarismo brasileiro no filme *Revolução de 30*. *Contracampo*, Niterói, v. 39, n. 3, p. 101-117, dez./mar. 2020.

Submissão em: 10/12/2019. Revisor A: 18/01/2020; Revisor B: 14/04/2020. Revisor C: 20/05/2020; Revisor C: 23/06/2020. Aceite em: 23/06/2020.

DOI – <http://doi.org/10.22409/contracampo.v39i3.38208>

Resumo

Imagens e sons do passado tornam-se atuais pela articulação própria à montagem cinematográfica, revelando a dimensão imagética da história enquanto lembrança. Filmes de arquivo possuem lugar de destaque para esse entendimento, sendo o longa-metragem *Revolução de 30* – dirigido por Sylvio Back (1980) – um caso emblemático. Lançado no declínio da Ditadura Militar, o filme aborda a transição autoritária entre o final da primeira fase republicana e o início do primeiro ciclo de governo Vargas. A partir da seleção de determinadas sequências, analisamos como o longa-metragem sugere correlações entre aquele período autoritário e a redemocratização, considerando três aspectos: os trabalhadores e as evocações do autoritarismo; o tenentismo revisitado; a transição oligárquica e o continuísmo autoritário.

Palavras-chave

Filme de arquivo; Revolução de 30; Ditadura militar; Autoritarismo; Lembrança.

Abstract

Past images and sounds are made modern in the articulation of cinema editing itself, revealing the historical image dimension as remembrance. Archive documentaries and films have a special place in this understanding, and the feature film *Revolução de 30* – directed by Sylvio Back (1980) – is an emblematic example. Released in the twilight of the Military Dictatorship, the film approaches the authoritarian transition between the end of the first phase of the republic in Brazil and the beginning of the first cycle of Getúlio Vargas' government. By selecting a few sequences, we analyze how the movie suggests correlations among that authoritarian period and the latter democratization, considering three aspects: the workers and the evocation of authoritarianism; the lieutenants' movement revisited; and the oligarchic transition and continued authoritarianism.

Keywords

Archive film; Revolução de 30; Military dictatorship; Authoritarianism; Remembrance.

Introdução

Filmes de arquivo apropriam-se de fragmentos filmicos, sons, fotografias e documentos, evidenciando a transformação dessas materialidades pelo movimento da montagem cinematográfica. São próprios da montagem de arquivos os deslocamentos de sentido entre aquilo que os fragmentos imagéticos e sonoros foram e o que eles se tornam. Compreendemos essa particularidade dos filmes de arquivo como análoga à história, segundo o ponto de vista da rememoração para Walter Benjamin (1994).

De acordo com Jeane Marie Gagnebin (2014), na perspectiva benjaminiana, a história enquanto rememoração acontece pelo movimento simultâneo e contraditório entre o esquecer e o lembrar. Sobretudo, esse limiar é uma relação imagética que mostra a não linearidade do tempo na história. Conforme pontua Georges Didi-Huberman (2018), as imagens produzem gestos que, fundamentalmente, transformam o tempo. Desse modo, as montagens dos filmes de arquivo criam configurações imagéticas que se revelam no presente. Imagens e sons de outrora atualizam-se, mostrando correspondências entre os filmes e as circunstâncias sociopolíticas nas quais eles sobrevivem.

Por sua vez, Siegfried Kracauer (2001) compreende que os filmes têm correspondências psicofísicas com o meio social, ou seja, as criações cinematográficas acontecem no limiar de experiências objetivas e subjetivas. Para o autor, as imagens em movimento revelam as relações sociais inscritas na espessura do mundo físico; a fisicalidade inalienável do real cria a experiência no tempo em relação ao espaço social.

Ao abordarem fatos históricos e personalidades políticas preponderantes, em momentos como a instauração de regimes autoritários e as transições à democracia, os filmes de arquivo refletem questões frente ao contexto em que foram produzidos e lançados, dialogando com o seu tempo. Nesse sentido, para Siegfried Kracauer (2001), os filmes são sintomas que revelam como as sociedades elaboram suas experiências traumáticas. Isso acontece por meio de fantasmas não conjurados que assombram o presente, sendo os regimes autoritários brasileiros emblemáticos para esse entendimento (GUTFREIND, 2009).

Compreendemos, ainda segundo Kracauer (2001), que fantasmas, como o do autoritarismo, retornam para que não se esqueça a iminência do horror na história. De acordo com o autor, embora Atena tenha orientado Perseu sobre a utilização do reflexo do escudo, enquanto proteção contra o olhar de Medusa no ato da decapitação, isso não significou o fim da presença desse monstro ctônico. Isso se dá porque a imagem vista por Perseu refletida no escudo permaneceu como fantasma a assombrá-lo. De acordo com Kracauer (2001, p. 374, tradução nossa), “(...) a tela do cinema é o reluzente escudo de Atena (...)”, assim, “(...) talvez o maior ganho de Perseu não tenha sido cortar a cabeça de Medusa, mas superar seus medos e olhar o reflexo no escudo (...)”.² Essa analogia, para o autor, faz do cinema uma experiência libertadora.

Com o declínio da Ditadura Militar (1964-1985), o cinema da abertura (XAVIER, 1985) elaborou os anos de repressão e as condições políticas sob diferentes perspectivas temáticas e formais. Dentre elas surgiram documentários de arquivo que abordavam as trajetórias de personalidades políticas (XAVIER, 1985). No período em que o movimento sindical retomava o seu protagonismo, estrearam filmes como *Os anos JK: uma trajetória política* (1980) e *Jango* (1984), ambos de Silvio Tendler. Durante aqueles anos, velhas e novas lideranças políticas – como Leonel Brizola e Lula – reavivaram a perspectiva democrática da classe trabalhadora inaugurada por Getúlio Vargas, em 1945, que fora interdita pelo golpe civil-militar e pela deposição de João Goulart (Jango), no ano de 1964.

Ainda em plena repressão militar, Ana Carolina Soares Teixeira produziu o longa-metragem de arquivo *Getúlio Vargas* (1974). Nesse filme, uma espécie de hagiografia daquele que fora um ditador, sobressai a face democrática de Getúlio; assim, o documentário afronta as condições políticas da época

2 No original: “...La pantalla cinematográfica es el reluciente escudo de Atenea. (...). Quizás el mayor logro de Perseo no fuera cortar la cabeza de la Medusa sino superar sus miedos y mirar su reflejo en el escudo (...)”.

ao abordar o legado trabalhista de Vargas. Por sua vez, na abertura política, os filmes de Silvio Tendler corroboram a faceta democrática de Getúlio Vargas, destacando a comoção popular diante da morte do presidente, em 1954³, abordando, especialmente, as biografias de seus diferentes herdeiros políticos.⁴

*Revolução de 30*⁵, dirigido por Sylvio Back⁶ e lançado em 1980, não se propõe a tratar especificamente da biografia de uma personalidade política. O longa-metragem restitui a participação de diversos atores sociais no cenário político brasileiro durante os anos de 1920, considerando aqueles que impactaram a história republicana a partir de 1930, dentre eles, Getúlio Vargas.

A representação de Getúlio em *Revolução de 30* destaca-se dos demais filmes de arquivo lançados no contexto da redemocratização. Especialmente, pelo fato de o longa-metragem sugerir que Vargas foi partícipe de um ciclo autoritário durante quase 15 anos.⁷ Embora nas circunstâncias da sublevação de 1930 – assim como no início da fase democrática (1945-1954) – Getúlio tenha sido acusado por seus detratores de alinhar-se ao comunismo (NETO, 2013), os anos discricionários de Vargas tiveram o protagonismo da caserna e a narrativa anticomunista à frente da política brasileira. Getúlio Vargas, portanto, transita pela ambiguidade de ter liderado um regime discricionário que se consolidou, em 1937, sob pretexto de combater o comunismo, ao mesmo tempo em que, como líder democrático, foi acusado de conduzir o Brasil para o espectro político à esquerda. A cargo de Jango, o Ministério do Trabalho do segundo governo Vargas (1951-1954) tornou-se uma espécie de síntese do caminho brasileiro rumo a uma suposta república sindicalista, conforme a oposição daquela época.

Em sentido contrário ao legado democrático de Getúlio Vargas, o longa-metragem de Sylvio Back retoma as condições de ascensão do grupo político de Getúlio, em 1930. Além disso, mostra que a autoproclamada Revolução de 30 demarcou o continuísmo e o aprimoramento da repressão política promovida por governantes dos últimos anos da Primeira República (1989-1930), sendo Getúlio Vargas integrante desse grupo. Assim, o filme se oferece como um contraponto aos documentários de arquivo que tinham como tema personalidades vinculadas ao espólio democrático de Vargas.

O filme *Revolução de 30* surgiu em um contexto cultural marcado pela crise das grandes narrativas que, no decorrer do século XX, visavam a abarcar totalizações quanto à compreensão da realidade social. Conforme aponta Rosane Kaminski (2016, p. 42), no ano de 1979, Sylvio Back posicionou-se em “(...) defesa de um cinema que não fosse condutor de ideologias cristalizadas, seja de esquerda, seja de direita, mas que fosse, antes, a problematização de um determinado tema (...)”. Desse modo, o longa-metragem apresenta-se como uma tentativa de contraponto, tanto à perspectiva da história escrita pelos vencedores na sublevação de 1930 quanto ao ângulo dos vencidos pelo golpe civil-militar de 1964, sendo estes privilegiados pela diversidade da produção fílmica inscrita na redemocratização.

3 Filmes de arquivo que se dedicaram à abordagem do legado político-social democrático de Getúlio Vargas apresentam certa recorrência na cinematografia brasileira. O primeiro a ser lançado foi *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (Alfredo Palácios, 1956), seguido de *O mundo em que Getúlio viveu* (Jorge Ileri, 1963).

4 Com o declínio do Estado Novo, Getúlio Vargas fundou o Partido Social Democrático (PSD) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Juscelino Kubitschek (JK) passaria a integrar o PSD, e Jango o PTB. Após o suicídio de Getúlio, a coligação entre PSD e PTB apresentou-se como a continuidade do legado político-democrático de Vargas. Em parte, o PSD abarcava aqueles vinculados à burocracia estatal, quadros militares e as oligarquias rurais que apoiaram Getúlio em seu ciclo de governo autoritário. Por sua vez, de maneira preponderante, o PTB reunia a classe trabalhadora e os políticos herdeiros do trabalho getulista (GOMES, 2005).

5 A cópia do filme utilizada como referência para elaboração deste artigo encontra-se no *digistack Cinemateca Sylvio Back vol. 2*, lançado pela Versátil Home Vídeo, em 2016.

6 Nascido em Blumenau (SC), Sylvio Back iniciou sua carreira como crítico de cinema na cidade de Curitiba (PR); a partir de 1962, dedicou-se à direção cinematográfica. Ao longo dos anos, dirigiu, roteirizou e produziu 38 filmes entre curtas, médias e longas-metragens (BACK, 2019).

7 Durante o primeiro ciclo de governo – comumente chamado Era Vargas –, por alguns meses, entre 16 de julho de 1934 e 04 de abril de 1935, o país não esteve submetido a leis de exceção (FAUSTO, 2006).

No contexto cinematográfico em que *Revolução de 30* foi produzido e lançado, parte dos filmes políticos abordavam “(...) a discussão dos direitos humanos e a lei da anistia, a crítica ao sistema carcerário, à política habitacional ou à discriminação das minorias (...)” (XAVIER, 1985, p. 39). Além disso, segundo Ismail Xavier, as temáticas operárias concernentes à industrialização e à luta de classes tornaram-se recorrentes no cinema brasileiro desde meados da década de 1970.

Nesse sentido, o filme de Sylvio Back estabelece relações com temas que permeavam a cinematografia brasileira de sua época. *Revolução de 30* sugere refletirmos sobre o autoritarismo militarista do movimento tenentista dos anos 1920, considerando a relação intrínseca que este teve com os governos discricionários que se seguiram ao longo do século XX. Ainda, o filme aborda a temática das relações de trabalho, da urbanização e da industrialização, do mesmo modo, refere-se, também, à tradição político-oligárquica autoritária brasileira.

Em vista de localizarmos *Revolução de 30* no conjunto da obra de Sylvio Back, Rosane Kaminski (2016, p. 50) destaca que nos filmes do diretor sobressai “(...) a imobilidade das relações sociais, e a não transformação. Enfatiza a repetição e não a ruptura (...)”. Para a autora, as considerações de Back sobre o cinema refletem o entendimento do diretor quanto à realização de seus filmes, com temáticas históricas, estar comprometida, principalmente, com o momento em que foram produzidos.

Quanto à montagem, *Revolução de 30* apresenta grande diversidade de imagens e sons de arquivos. Em suas sequências, encontramos fragmentos de cinejornais, filmes de ficção e em estilo documentário produzidos entre as décadas de 1920 e 1970. Há, por exemplo, trechos de filmes que mostram o êxito político de governantes que estiveram à frente do país durante a Primeira República (*A Campanha de Arthur Bernardes, 1922*), além de imagens que revelam o princípio de uma sociedade urbana, forjada através do trabalho e do consumo, no final da primeira fase republicana (*São Paulo, Sinfonia da Metrópole, 1929*).

Em *Revolução de 30*, também encontramos imagens apropriadas de outro filme de arquivo, que é *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (1956). Na banda sonora, há canções e músicas que datam de 1860 até 1930. Além disso, o filme recorre às interpretações da história política brasileira, entre o final dos anos de 1910 até 1930, levando em consideração as análises – em voz *over* – de Edgar Carone, Boris Fausto e Paulo Sérgio Pinheiro.⁸ Sobre o seu trabalho como roteirista e diretor em *Revolução de 30*, Sylvio Back relatou:

Não me ative a uma cronologia, nem como pressuposto de roteiro, nem como necessidade episódica do filme. *Revolução de 30* é um painel, uma ciranda. Agora que o vejo pronto, reconheço nele um filme de ficção (...). Embora documental com pitadas de longas-metragens de enredo de época, o filme consegue abrir antigas cicatrizes ou feridas mal curadas (BACK, 1992, p. 67).

Essa declaração de Sylvio Back faz sobressair uma característica do filme, quanto a não se enredar na dicotomia entre documentário e ficção. Segundo Siegfried Kracauer (2001), as materialidades que servem às imagens do cinema compartilham da mesma natureza, isto é, a espessura do mundo físico em que se reflete a realidade social. Em outras palavras, para Kracauer, a designação *documentário*, atribuída aos filmes, é propriamente uma denominação de estilo. Por sua vez, Jacques Rancière (2009) aponta para a ficção como uma forma de acessar o real que, assim, pode ser pensado. O autor distancia-se de

8 Edgar Carone (1923-2003) foi um historiador cuja pesquisa versava sobre a Primeira e a Segunda República, dedicando-se principalmente ao movimento operário e à industrialização brasileira. Por sua vez, Boris Fausto, também historiador, lançou o livro *A Revolução de 1930: Historiografia e História* no início dos anos de 1970. No período em que o filme de Sylvio Back foi produzido, o sociólogo Paulo Sérgio Pinheiro já havia editado *Política e Trabalho no Brasil* (1975); *O Estado Autoritário e os Movimentos Populares* (1978); *A Classe Operária No Brasil, 1889-1930: Documentos – Vol I: O Movimento Operário* (1979); em seguida, publicaria *Escritos Indignados, Polícia, Prisões e Política no Estado Autoritário* (1981). Os três comentaristas do longa-metragem são representativos de um contexto impactado pela Ditadura Militar, em que a historiografia produzida sob influência dos anos governados por Getúlio Vargas era revisitada.

uma oposição entre a realidade dos fatos e das ficções. Dessa maneira, compreendemos que os filmes designados como de ficção encontram-se num lugar privilegiado de observação da realidade social.

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção na era da estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade (RANCIÈRE, 2009, p. 58).

Rancière aponta para as histórias elaboradas através da expressão ficcional segundo uma “fraternidade das metáforas” (RANCIÈRE, 2012, p. 65). Para o autor, o cinema, como exercício de regulação entre o visível e o dizível, pode oferecer seu depoimento e atender, por meio dos aspectos materiais e sensíveis, a relação entre a “razão dos fatos” e a “razão da ficção”.

A partir desta introdução que situa o contexto em que *Revolução de 30* surgiu, também refletindo quanto às suas características formais, elencamos sequências do longa-metragem com o objetivo de compreender a atualidade que as imagens do filme reportam, tendo em vista as rememorações (GAGNEBIN, 2014) que agenciam frente às condições da redemocratização.

Segundo Walter Benjamin (1994), cada período da história torna-se legível em vista das imagens que lhes são sincrônicas. Nesse sentido, visamos a discutir como as sequências elencadas para análise produzem legibilidades, justapondo o autoritarismo das décadas de 1920-1930 às circunstâncias da abertura democrática conservadora de traços autoritários, no declínio da Ditadura Militar. Para tanto, as sequências selecionadas correspondem a três categorias de imagens presentes no filme: os trabalhadores e a evocação do autoritarismo; o tenentismo revisitado; a transição oligárquica e o continuísmo autoritário.

Os trabalhadores e a evocação do autoritarismo

Em *Revolução de 30*, vemos imagens do operariado a partir de um fragmento do filme *Fábricas Votorantim* (1922).⁹ Homens, mulheres e crianças transitam pelas ruas junto à linha de trem e em frente à fábrica. Os enquadramentos em plano geral e plano de conjunto registram o caminhar dos sujeitos em direção à câmera (imagem 1).

Na banda sonora, Boris Fausto pontua o papel secundário da classe operária na primeira fase republicana. Nas condições de um país eminentemente rural, os trabalhadores de fábricas tinham pouco destaque na sociedade. Entretanto, o comentador sobressai o fato de isso não significar a inexistência da atuação política operária na Primeira República, marcada pelas greves que iniciaram em 1917 e estenderam-se até 1919.

Nas imagens, observamos um cotidiano encenado para câmera, expressando com relativa naturalidade o que seria uma rotina de trabalho. Enquanto a voz *over* de Boris Fausto destaca a pouca participação da classe operária em reivindicações durante os anos que se seguiram a 1920, notamos olhares de trabalhadores que fitam a câmera. Em plano geral, vemos uma criança que, ao passar pelo cinegrafista, pula em frente ao aparato cinematográfico, sobressaindo sua presença na brincadeira com os outros jovens.

Conforme a análise de Ismail Xavier (2009) sobre o filme *Fábricas Votorantim* (1922), a descontração dos operários frente à câmera subverte a disciplina fabril em um documentário voltado à

9 As imagens e músicas que serviram à montagem de *Revolução de 30* são listadas nos créditos finais do longa-metragem, assim como os acervos consultados. Embora Sylvio Back, por vezes, mobilize filmes emblemáticos da cinematografia brasileira, em parte, no transcurso da montagem, não foi possível identificarmos os materiais de referência. Com a finalidade de melhor situarmos os arquivos apropriados pelo longa-metragem, utilizamos como indicação as fichas “imagens de arquivo que integram *Revolução de 30*” e “músicas reproduzidas”, que constam no catálogo *Sylvio Back – Filmes Noutra Margem* (BACK, 1992, p. 78-79).

promoção da empresa. Por sua vez, na sequência do longa-metragem de Sylvio Back, os olhares para a câmera e a criança que pula em frente ao cinegrafista, somados à voz *over* de Boris Fausto, rememoram a mobilização política da classe operária no final da década de 1910. Os sujeitos caminham em direção à câmera, posicionada no alto em movimento de *travelling* sobre a linha de trem; assim, parecem andar rumo àqueles que os olham, criando um efeito pelo qual os trabalhadores afrontam o tempo, caminhando de maneira ágil e causando a impressão de que irão ultrapassar o limite da tela (imagem 1).

Imagem 1 – O protagonismo político dos trabalhadores nas greves de 1917-1919

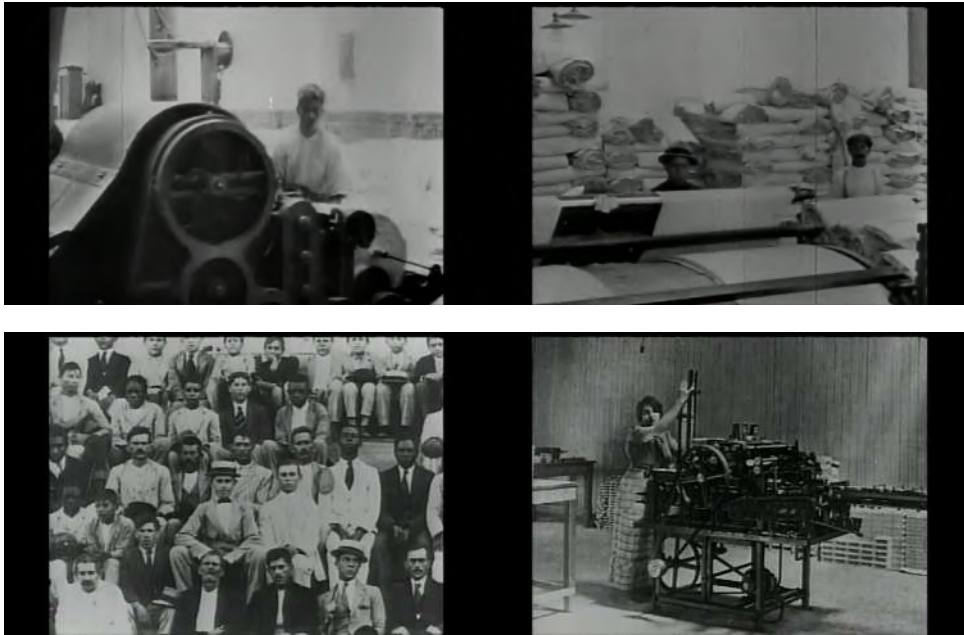


Fonte: Adaptado do filme *Revolução de 30* (1980). Tempo: 12'32"-15'02"

Nos anos que se seguiram às greves de 1917-1919, tanto a repressão policial quanto um princípio de organização dos direitos para o operariado pelo Estado minimizaram o protagonismo dos trabalhadores em grandes movimentos políticos. No contexto em que o filme de Sylvio Back foi lançado, por meio das greves que despontaram entre 1978-1979, novamente, os trabalhadores voltaram ao protagonismo da cena política, frente às condições de uma Ditadura Militar ainda vigente. Desse modo, o filme dirige-se para o movimento operário do final da década de 1910, sugerindo refletirmos sobre o seu esmaecimento nos anos que antecederam o final da primeira fase republicana.

Com isso, o longa-metragem cria uma ambiguidade, relacionando a força do movimento sindical, reavivado na redemocratização, às condições que levaram ao enfraquecimento da mobilização operária nos anos de 1920. Para tanto, uma nova sequência é apresentada pela montagem, utilizando-se de outro excerto do filme *Fábricas Votorantim* (1922). Nas imagens, observamos o interior de uma indústria têxtil com grandes máquinas em movimento, local esse em que homens e crianças estão trabalhando. Os sujeitos posicionados em frente às máquinas movimentam-se entre a realização de suas atividades, direcionando olhares breves à câmera. Há aqueles que, junto à maquinaria têxtil, posam para a câmera de maneira imóvel. Em seguida ao fragmento fílmico, notamos que a montagem utiliza fotografias nas quais operários figuram estáticos. Com essas imagens, o longa-metragem sugere a imobilidade e a repressão da classe trabalhadora (imagem 2).

Imagem 2 – O trabalho e a repressão do operariado



Fonte: Adaptado do filme *Revolução de 30* (1980). Tempo: 15'06"- 16'53"

Assim, na banda sonora, Paulo Sérgio Pinheiro assume a análise das condições do operariado durante a última década da Primeira República. Segundo o ponto de vista do sociólogo, o Estado brasileiro, tanto na primeira fase republicana quanto nos anos que se seguiram à Revolução de 30, manteve-se repressor do movimento operário. De acordo com Pinheiro, as práticas de coerção do operariado introduzidas nos anos de 1920 foram aprimoradas pelos governos das décadas seguintes. Em última análise, o comentarista pontua que o paternalismo estatal repressor demarcou o primeiro ciclo de governo Vargas, estendendo-se do período que sucedeu o Estado Novo até a década de 1950.

Dessa maneira, o filme de Sylvio Back reporta-se à assimilação do passado autoritário de Getúlio Vargas ao seu legado democrático. Conforme Angela de Castro Gomes (2005), a orientação do Estado Novo para uma ideologia trabalhista passou a ser elaborada a partir de 1942. Nas circunstâncias da entrada do Brasil na guerra contra o nazifascismo na Europa, urgiu criar-se uma perspectiva para a sustentação do regime discricionário de Getúlio Vargas, visando-se também à inevitável abertura democrática condicionada ao final do conflito bélico. Naquele contexto em que o longa-metragem fora lançado, sua montagem sugere que se refletisse sobre uma redemocratização que sobrepujasse a face democrática do trabalhismo às condições autoritárias de sua própria formação.

O tenentismo revisitado

No filme de Back, as revoltas tenentistas que marcam os anos 20 são revisitadas, evocando correlações entre setores da caserna e a classe média urbana, a qual principiava na última década da Primeira República. Para isso, a montagem justapõe imagens do longa-metragem *Alvorada de Glória* (1931) aos fragmentos do curta-metragem *Revolução de 1924* (1924).

No longa-metragem de Sylvio Back, observamos uma sequência produzida a partir de imagens dos personagens Nilo e Lygia. Do flerte na piscina ao passeio em trajes de festa pelo jardim, o romance do casal seria interrompido pela mobilização militar do jovem (figura 3). Em uma cartela do filme silencioso, lemos: "Naquelle tempo reinava entre o povo um surdo descontentamento. Fervilhavam boatos. A opposição

fulgurava nos jornaes” (sic) (REVOLUÇÃO, 1980, tempo: 17’47’’).

Na banda sonora, a melodia romântica da canção *Lua Branca*¹⁰ intensifica o propósito de enlace entre a dupla. Em outro fragmento – também apropriado de *Alvorada de Glória* (1931)¹¹ – vemos Nilo de uniforme militar caminhando apressado junto a um sujeito vestido à paisana. Em seguida, Nilo é conduzido ao interior de uma casa. A mesma canção que serviu às imagens do casal acompanha o homem em sua reunião, produzindo um efeito de ironia¹² quanto ao enlace político que ali se estabelecia. À mesa, Nilo trava diálogo com outros três personagens, e suas sombras na parede sugerem um clima de conspiração (imagem 3).

Imagem 3 – O vínculo entre a classe média e o golpismo militar-tenentista



Fonte: Adaptado do filme *Revolução de 30* (1980). Tempo: 17’14’’-19’12’’

Logo após a sequência criada através de excertos do longa-metragem *Alvorada de Glória* (1931), a montagem de *Revolução de 30* apresenta uma nova sequência, utilizando-se de fragmentos do

10 Composição de Chiquinha Gonzaga (1912), interpretada por Gastão Formenti.

11 Trata-se de uma sequência de *Alvorada de Glória* (1931) diferente da anteriormente descrita. Para fins da análise do filme de Sylvio Back, consideremos que os dois fragmentos do longa-metragem de 1931 compõem uma mesma sequência de *Revolução de 30*. Isso decorre do elo criado pela continuidade da canção *Lua Branca* nos diferentes fragmentos. Em outros momentos do filme de arquivo, distintos excertos imagéticos são relacionados a partir da voz over dos comentaristas e da trilha sonora.

12 De acordo com a pesquisa de Rosane Kaminski (2008), notamos que a ironia é um traço da crítica político-social de Sylvio Back em seus filmes produzidos entre os anos de 1960-1970. Segundo a autora, a relação entre história e ficção nos filmes de Back caracteriza-se por uma “poética da angústia”.

curtametragem *Revolução de 1924* (1924). Na banda sonora, ouvimos a música *Barão do Rio Branco*¹³ conduzida em estilo marcial, produzindo um efeito épico. As imagens mostram-nos a performance de campanha das forças militares legalistas na cidade de São Paulo. Além disso, *Revolução de 30* revela imagens de escombros dos edifícios e monumentos da capital paulista.

Segundo uma cartela do filme silencioso (REVOLUÇÃO, 1980, tempo: 19'55''), o povo saudara o êxito bélico contra a sublevação tenentista. Nesse sentido, notamos a encenação de trincheiras e as mobilizações de tropas alinhadas ao governo do presidente Arthur Bernardes. A informação quanto à celebração popular pela derrota tenentista em São Paulo demarca o distanciamento que o longa-metragem de Sylvio Back busca produzir entre o tenentismo e o povo.

Nessa mesma sequência, Edgar Carone assume a análise sobre as características das revoltas tenentistas que emergiram desde 1922. O historiador fala sobre a perspectiva autoritária dos tenentes, destacando que, em 1924, lideranças tenentistas – nomeadamente Luís Carlos Prestes (RS) e Ribeiro Junior (AM) – realizaram proclamações que reivindicavam reformas sociais.

Entretanto, Edgar Carone enfatiza que as questões sociais não configuravam uma perspectiva hegemônica do tenentismo¹⁴. Para o historiador, a *Revolução de 30* reuniu grupos oligárquicos rurais dissidentes do governo federal, os quais se somaram a parte do movimento tenentista, sendo este um movimento essencialmente de classe média (REVOLUÇÃO, 1980, tempo: 20'01''-20'44'').

Novamente, a montagem de *Revolução de 30* mobiliza imagens do filme *Alvorada de Glória* (1931). Desta vez, a sequência do longa-metragem de Back mostra o casal Nilo e Lygia despedindo-se. Ao olhar para uma estátua de Nossa Senhora, a mulher tem uma espécie de presságio e entrega a medalha que leva em seu pescoço ao noivo (imagem 4).

A partir disso, vemos imagens que mostram tropas militares em marcha. Nesse momento, o agrupamento militar forma uma multidão que se mistura à população civil. No plano geral da tropa em movimento, notamos a mescla entre as boinas militares, os canos das espingardas e os chapéus dos homens que acompanham a parada marcial. Em seguida, tanques de guerra são vistos nas ruas. Há um grande número de sujeitos que contemplam o movimento bélico. A câmera posicionada no alto, em plano geral, cria um efeito de homogeneidade entre os civis e os militares. Além dos indivíduos que apreciam a parada marcial, vemos transeuntes e automóveis em passeio pela via. Há, assim, uma naturalização das forças armadas em convívio com os sujeitos que transitam entre as calçadas e vitrinas (imagem 4).

Na banda sonora, Paulo Sérgio Pinheiro assume a análise dos desdobramentos do movimento tenentista na *Revolução de 1930*. Em sua locução, o sociólogo é enfático ao dizer que o tenentismo que logrou a sublevação caracterizava-se por ideias expressamente autoritárias e antipopulares. Ao final da sequência, observamos os bondes elétricos, os transeuntes e as vitrinas de lojas em um cotidiano que parece fluir sem sobressaltos (figura 4). Na trilha sonora, destaca-se a orquestração marcial da música *Barão de Rio Branco*.

13 *Barão de Rio Branco* é uma composição de Francisco Braga; no filme, a orquestração é da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. (Sem data).

14 Durante as tratativas pré-revolução, o grupo político de Getúlio Vargas buscou o apoio de Luís Carlos Prestes, que se posicionou contra o projeto de sublevação. De acordo com Prestes, a revolta contra o governo federal encapada pelas oligarquias rurais aliadas a Vargas não caracterizava uma revolução social. Naquele momento, Prestes rompeu em definitivo com o movimento tenentista, assumindo a perspectiva comunista na qual aprofundou-se durante o exílio, que se seguiu com o final da Coluna Prestes no ano de 1927 (NETO, 2012).

Imagem 4 – O militarismo assimilado ao cotidiano da classe média urbana



Fonte: Adaptado do filme *Revolução de 30* (1980). Tempo: 24'06''- 28'02''

Ao revisitar o tenentismo, o que o filme de Sylvio Back rememora é a assimilação do autoritarismo militarista por parcela da sociedade brasileira, desde os anos 20 até a contemporaneidade. O romance entre Nilo e Lygia – sacramentado pelo zelo da noiva que doa sua medalha religiosa ao companheiro – reaviva a atuação da classe média brasileira na convocação do golpe civil-militar de 1964. Sobretudo, as *Marchas da Família com Deus pela Liberdade*¹⁵ naquele prelúdio do que viriam a ser os 21 anos de Ditadura Militar. Desse modo, o longa-metragem sugere o vínculo entre a classe média urbana – que principiava na década de 1920 – e o autoritarismo do primeiro ciclo de governo Vargas.

Em *Revolução de 30*, fica claro o distanciamento do operariado e do povo nas condições que levaram à deposição de Washington Luís. No conjunto de sequências analisadas (imagens 3 e 4), sobressaem imagens de uma classe média urbana, em parte representada pelo romance de Nilo e Lygia, em outra parte representada pelos sujeitos que assistem à parada militar, transitando com naturalidade entre os tanques de guerra. O movimento dos bondes elétricos e as vitrinas da cidade intensificam tais sentidos evocados pelo filme. Uma espécie de romance entre civis e militares é sugerido com ironia, na sequência em que vemos Nilo conspirando às sombras ao som da canção *Lua Branca*.

Em diálogo com o seu contexto político-social, o longa-metragem de Sylvio Back sugere que reflitamos sobre o que ainda resta do tenentismo na sociedade brasileira. Nas circunstâncias da

15 As marchas foram manifestações produzidas por entidades religiosas e femininas em resposta ao comício de Jango na Central do Brasil, (de 13 de março de 1964); elas opunham-se às demandas por reformas e alardeavam o perigo comunista. Comumente, a marcha mais lembrada é a de São Paulo, em 19 de março. Entretanto, Gomes e Ferreira (2014, p. 379) pontuam que as marchas “pela vitória” continuaram acontecendo ao longo dos meses de abril e junho nos estados de SP, MG, RJ, DF, CE, RN, AL, PI, SC e GO, contabilizando 69 marchas de apoio ao golpe.

redemocratização, o filme de arquivo mostra que o propósito daqueles que se sublevaram em 1930 era antecipar-se a qualquer possibilidade de uma revolução popular. Nas condições em que Jango governava – período em que as reformas de base eram reivindicadas – um golpe civil-militar foi consolidado, narrando-se como uma revolução que libertava o país de uma suposta ameaça comunista, assim como o golpe do Estado Novo, em 1937. Conforme Angela de Castro Gomes e Jorge Ferreira (2014, p. 376), os comunistas são uma “(...) categoria sempre capaz de se alargar e ter contornos fluidos na História do Brasil (...)”.

Através das sobreposições de temporalidades sugeridas por *Revolução de 30*, compreendemos que sua montagem elabora as condições de uma redemocratização conservadora, a qual se caracterizou por manter traços do autoritarismo de diferentes regimes discricionários que solaparam o Brasil ao longo do século XX. Conforme pontuou Jeane Marie Gagnebin (2014), ao anistiar de igual modo perpetradores e torturados, o Estado brasileiro oficializou uma política do esquecimento.

Alçado ao tempo, o filme de arquivo de Sylvio Back também produz relações com o momento político-social que vivenciamos. Eleito presidente em 2018, Jair Bolsonaro, enquanto ainda atuava como deputado federal, louvou o perpetrador de Dilma Rousseff durante o transcurso do impeachment da ex-presidenta, em 2016 (CHARLEAUX, 2016).

A transição oligárquica e o continuísmo autoritário

Em *Revolução de 30*, homens e mulheres interagem de maneira extrovertida, acenando para a câmera. Eles dançam e empunham espetos de churrasco, transformando o almoço campeiro numa espécie de grande brincadeira registrada em imagens. Em seguida, vemos os preparativos para uma partida de futebol entre o Esporte Club Savoia e o Club Athletico Paulistano. Um padre abençoa o campo, e os jogadores posam descontraídos para a câmera. Na banda sonora, ouvimos a marchinha *Pinta, Pinta Melindrosa* (Freire Junior, 1926). Assim, canção e melodia intensificam a descontração dos personagens vistos nas imagens.¹⁶ Sobretudo, a montagem sugere o flagrante de um cotidiano festivo que transcorre sem perturbações (imagem 5).

Ainda na banda sonora, a voz *over* de Boris Fausto analisa as condições geopolíticas do final da Primeira República. Segundo o historiador, naquele período, o imperialismo estadunidense ganhava destaque na América Latina em detrimento do domínio inglês. Entretanto, Boris Fausto pontua que não houve grande preocupação norte-americana quanto aos acontecimentos da Revolução de 30, principalmente, pelo fato de a sublevação não questionar a ordem dominante no país, distanciando-se de uma revolução social (REVOLUÇÃO..., 1980, tempo: 33’37”-34’00”).

Nessa mesma sequência, um novo fragmento imagético é inserido, e vemos Getúlio Vargas numa recepção em sua homenagem. As imagens evocam o prestígio de Getúlio, enquanto deputado federal, no meio político-oligárquico. Esse excerto que compõe o longa-metragem de Sylvio Back foi apropriado de um filme de arquivo, *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (1956)¹⁷, conforme visto na imagem 5.

Nas imagens de *Revolução de 30*, Getúlio Vargas aparece circundado por expoentes políticos, militares, mulheres e crianças que o cumprimentam, interagindo com olhares e acenos para a câmera. O enquadramento em plano de conjunto desse grupo flagra brincadeiras dos meninos que são direcionadas ao cinegrafista, sugerindo familiaridade entre aqueles que posam para o registro cinematográfico. Tal aspecto é intensificado pela música *Pinta, Pinta Melindrosa* na trilha sonora. Em seguida, Getúlio está à mesa onde o churrasco é servido num clima de aparente informalidade entre os personagens. Essas imagens de desembaraço e extroversão sugerem Getúlio Vargas como assimilado ao cenário político

16 Não identificamos a origem desses dois fragmentos fílmicos que compõem a sequência do longa-metragem de Sylvio Back.

17 Segundo a narração em voz *over* do longa-metragem dirigido por Alfredo Palácios, esses seriam os registros cinematográficos mais antigos de Getúlio Vargas, correspondendo ao ano de 1924.

nacional da primeira fase republicana.

Imagem 5 – Imagens de descontração sugerem familiaridade de Getúlio com o contexto político-oligárquico



Fonte: Adaptado do filme *Revolução de 30* (1980). Tempo: 31'26"- 34'48"

Nesse sentido, o filme de Sylvio Back recorre a outro fragmento do longa-metragem *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*. Desta vez, as imagens são o excerto de um cinejornal que registrou a posse presidencial de Washington Luís. Vemos a chegada do comboio que levou o futuro presidente ao Palácio Tiradentes e a sessão solene de juramento à Constituição. Por fim, vemos a escolta do novo mandatário até o Palácio do Catete, onde posa para as câmeras junto à comitiva ministerial (imagem 6).

Na banda sonora, ouvimos a canção *Paulista de Macaé* (Sá Pereira, 1927) acompanhada da voz *over* de Boris Fausto, que analisa o rompimento político entre Washington Luís e o setor cafeeiro. A composição musical interpretada por Frederico Rocha produz um dissenso entre o entusiasmo da marcha e a constatação de Boris Fausto sobre o declínio político de Washington Luís.

A esse contexto imagético-sonoro, sobrevêm imagens de Getúlio Vargas posando junto aos demais ministros do novo governo, sendo o político gaúcho designado ao Ministério da Fazenda. A câmera desloca-se em movimento panorâmico frente às autoridades políticas. No entanto, na montagem do filme de Sylvio Back, o percurso da câmera é interrompido ao enquadrar Getúlio Vargas e Washington Luís juntos em primeiro plano – Getúlio é o primeiro ao centro da esquerda para direita no quarto fotograma (imagem 6). Essa imagem permanece estática por alguns segundos e a sequência termina com um *fade-out*; assim, vemos Getúlio assimilado às condições políticas da República Velha.

Imagem 6 – Getúlio Vargas é naturalizado às condições políticas da Primeira República



Fonte: Adaptado do filme *Revolução de 30* (1980). Tempo: 37'31''- 40'54''

No filme *Revolução de 30*, a sublevação de 3 outubro de 1930 demarcou a ascensão política de um grupo oligárquico outrora periférico, mas assimilado à dinâmica política daqueles que até então estavam à frente do governo federal. Nas circunstâncias em que o longa-metragem foi lançado, sua montagem de arquivos chama especial atenção para as condições conservadoras da redemocratização.

Desse modo, o filme justapõe presente e passado, rememorando a transição entre regimes políticos discricionários diante da conservação do autoritarismo na abertura política com o final da Ditadura Militar. Com isso, o longa-metragem de Sylvio Back sugere que atentemos para determinadas repetições da história política brasileira, distanciando-se de qualquer nostalgia que as imagens e os sons do passado possam provocar. Antes disso, a montagem interroga o contexto em que o filme foi lançado, atualizando imagens e sons frente aos novos desafios sociopolíticos brasileiros. Essa é a potência que faz do passado uma relação imagética com o presente para, talvez, pensarmos o futuro.

Considerações finais

O passado autoritário que não passa é um fantasma que assombra o filme de Sylvio Back, assim, o longa-metragem produz rememorações frente ao processo de abertura da Ditadura Militar. Por meio da montagem de arquivo, fragmentos imagéticos e sonoros evocam o autoritarismo que marcou a Primeira República e o transcurso do primeiro ciclo de governo Vargas. Dessa maneira, a representação do ex-ditador que se tornou um líder democrático trabalhista produz o embaralhar consensual entre as vivências autoritárias e democráticas da história política brasileira. Sobretudo, pelo fato de *Revolução de 30* oferecer-se como um contraponto ao contexto cinematográfico no qual surgiu, período esse caracterizado por reavivar as biografias de personalidades políticas trabalhistas.

No filme de Sylvio Back, o vínculo entre os trabalhadores e o autoritarismo representa Getúlio Vargas como o velho do novo, considerando-o como partícipe do continuísmo oligárquico repressor das organizações políticas de origem popular. Além disso, o longa-metragem rememora o apoio de parcela do movimento tenentista à sublevação de 1930, criando associações com o militarismo varguista e o apreço de parte da classe média brasileira pela caserna. Nesse sentido, justapõe características do tenentismo dos anos 20 às condições do golpe civil-militar de 1964.

Alçado ao tempo, o longa-metragem revela sua atualidade diante das circunstâncias democráticas que ora vivenciamos, momento marcado pelo protagonismo de narrativas saudosas da Ditadura Militar. Com isso, o filme de 1980 expressa sua atualidade pelo diálogo que produz com o contexto político-social em que é revisitado, mostrando que sua elaboração do passado autoritário faz-se pelas reminiscências do autoritarismo no tempo presente. Em suma, a rememoração como particularidade da montagem de arquivos mostra-nos que as imagens estão sempre no tempo presente.

Impactados pela ação do corte e da colagem, própria da montagem fílmica, imagens e sons relacionam-se entre si configurando sentidos, ao mesmo tempo em que sofrem a ação inexorável da perda, resistindo à repetição pela criação da diferença. Essa expressão da potência imagética produz a montagem de *Revolução de 30*, mostrando suas lacunas, sugerindo as imagens que faltam e apontando para aquelas que, ao serem salvas do desaparecimento, reaparecem, sobrevivendo através de novas visibilidades na história.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BACK, Sylvio. **Sylvio Back**: filmes noutra margem. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 1992.
- BACK, Sylvio. **Biobibliografia**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por Márcio Zanetti Negrini em 24 abr. 2019.
- CHARLEAUX, João Paulo. Impeachment, Bolsonaro e Ustra. Um coronel da ditadura homenageado no congresso. **Nexo Jornal On-line**, 2016. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/04/18/Impeachment-Bolsonaro-e-Ustra.-Um-coronel-da-ditadura-homenageado-no-Congresso>. Acesso em: 20 set. 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Olhos livres da história. **Revista Ícone**, v. 16, n. 2, p. 161-172, jul./dez. 2018.
- FAUSTO, Boris. **Getúlio Vargas**: o poder e o sorriso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FAUSTO, Boris. **Revolução de 30**: historiografia e história: São Paulo: Editora Brasiliense, 1970.
- FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **1964**: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- GAGNEBIN, Jeane Marie. **Limiar, aura, rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GETÚLIO Vargas. Direção de Ana Carolina Soares Teixeira; Roteiro de Ana Carolina Soares Teixeira e Manuel Maurício Albuquerque; Montagem de Luiz Carlos Saldanha e Marisa Leão; Produção de Nei Sroulevich, Ana Carolina Soares Teixeira e M. Faria Jr. São Paulo: Zoom Cinematográfica, 1974. 1 arquivo digital (76 min.).
- GETÚLIO Vargas – glória e drama de um povo. Produção e direção de Alfredo Palácios; Montagem de José Canizares. São Paulo: Transamérica Filmes e Distribuidora Maduro, 1956. 1 arquivo digital (85 min.).
- GOMES, Angela de Castro. **A invenção do trabalhismo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- GUTFREIND, Cristiane Freitas. Kracauer e os fantasmas da história. **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v. 6, n. 15, p. 129-144, 2009.
- JANGO. Argumento e direção de Silvio Tendler; Montagem de Francisco Sérgio Moreira. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas, Rob Filmes, 1984. 1 vídeo (117 min.), 35mm, 3.211m, son., color., s/ legenda.

KAMINSKI, Rosane. Sylvio Back e o cinema 'desideologizado'. In: PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo; GRAÇA, André Rui; ARAUJO, Denise (Orgs.) **Ver, ouvir, ler os cineastas**: teorias dos cineastas – vol. 1. Covilhã: Labcom UBI, 2016. p. 35-52.

KAMINSKI, Rosane. **Poética da angústia**: história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960 e 70. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, 2008.

KRACAUER, Siegfried. **Teoria del cine**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.

NETO, Lira. **Getúlio**: dos anos de formação à conquista do poder (1882-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NETO, Lira. **Getúlio**: Do governo provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945). São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

O MUNDO em que Getúlio viveu. Roteiro, direção e produção de Jorge Ileli; Montagem de Maria Guadalupe Landini. São Paulo: Entrefilmes, 1963. 1 DVD (72 min.).

OS ANOS JK: uma trajetória política. Roteiro de Silvio Tendler, Antônio Paulo Ferraz e Francisco Quental; Direção de Silvio Tendler; Montagem de Francisco Sérgio Moreira e Gilberto Santeiro. Belo Horizonte: Terra Filmes, 1980. 1 arquivo digital (110 min.).

PINHEIRO, Paulo Sérgio. **Política e trabalho no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1975.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. **O Estado autoritário e os movimentos populares**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. **A classe operária no Brasil, 1889-1930**: documentos vol. I: o movimento operário. São Paulo: Alfa Omega, 1979.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. **Escritos indignados**: polícia, prisões e política no Estado autoritário. São Paulo: Brasiliense, 1981.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REVOLUÇÃO de 30. Roteiro e direção de Sylvio Back. Montagem de Laércio Silva. Curitiba: Sylvio Back Produções Cinematográficas, 1980. 1 DVD (122 min.).

XAVIER, Ismail. Cinema e abertura. In: XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel (Orgs.). **O desafio do cinema**: a política do Estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 38-46.

XAVIER, Ismail. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. **Artcultura**, v. 11, n. 18, p. 9-24, jan./jun. 2009.

Márcio Zanetti Negrini é doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Bacharel em Publicidade e Propaganda pela Universidade Franciscana (UFN). Tem experiência de pesquisa em Comunicação e Estudos Socioculturais com ênfase em cinema e audiovisual, dedicando-se aos seguintes temas: política, história, memória e cultura popular brasileira; interesses relacionados à estética e crítica das mídias. Possui produção científica publicada no Brasil e no exterior. Integra o Grupo de Pesquisa Cinema e Audiovisual: Comunicação, Estética e Política (Kinepoliticom/CNPq). Membro da Sociedade Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual (Socine). Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa; desenvolvimento da discussão teórica; interpretação dos dados; apoio na revisão de texto; redação do manuscrito e revisão da versão em língua estrangeira.

Cristiane Freitas Gutfreind possui graduação em Sociologia e Política pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1994), mestrado em Cultures et Comportements Sociaux pela Université de Paris 5 (René Descartes, Sorbonne, 1996) e doutorado em Sociologie pela Université de Paris 5 (René Descartes,

Sorbonne, 2001). Atualmente é professora titular da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e coordenadora do PPGCOM. É bolsista produtividade do CNPq. Foi membro da comissão coordenadora do PPGCOM, coordenadora do departamento de Ciências da Comunicação e da Comissão Científica da Famecos. Foi editora da Revista Famecos e da Revista E-Compós. Foi vice-presidente da Compós (2015-2017). Membro da AFECCA (Association Française des Enseignants et des Chercheurs en Cinéma et Audiovisuel). É líder do Grupo de Pesquisa Cinema e Audiovisual: Comunicação, Estética e Política (Kinopoliticom/CNPq) e participa de outros grupos de pesquisa de áreas afins no CNPq. Tem experiência na área de Sociologia e Comunicação, com ênfase em Cinema, atuando principalmente nos seguintes temas: teorias do cinema e da imagem, estética, história e filosofia da comunicação. Possui produção científica em português, francês, inglês e espanhol. Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa; desenvolvimento da discussão teórica; interpretação dos dados; apoio na revisão de texto; redação do manuscrito e revisão da versão em língua estrangeira.

Edição v. 39
número 3 / 2020

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 39 (3)
dez/2020-mar/2021

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Tensões entre o imaginário da publicidade e as representações da profissão feitas por trabalhadores de agências de Belo Horizonte-MG

Tensions between the profession's imaginary and the representations made by workers in advertising agencies from Belo Horizonte-MG

DÔUGLAS APARECIDO FERREIRA

Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) – Cuiabá, Mato Grosso, Brasil.
E-mail: douglasferreira@ufmt.br. ORCID: 0000-0002-6128-6052.

Resumo

O artigo busca averiguar de que forma estão presentes os pontos sugeridos por Everardo Rocha (1985) como legitimadores sociais da profissão publicitária nos relatos dos trabalhadores belorizontinos na lista *Como é trabalhar aí?*, um arquivo que circulou na internet com descrições das rotinas das agências. Conceitualmente, apresenta-se os elementos que constituem o imaginário da profissão e se faz uma discussão sobre as práticas comuns dessa ocupação. Já metodologicamente, analisa-se os conteúdos da lista visando a identificar as representações que os publicitários fazem de sua ocupação no âmbito da práxis. Os resultados quando comparados apontam um cenário negativo de abusos e exploração distante do que é representado socialmente para legitimar a profissão e que, apesar de distintos, ambas dimensões contribuem para a construção de sentidos de pertencimento a uma mesma classe trabalhista.

Palavras-chave

Representações; Trabalho; Profissão; Publicitário; Agências de publicidade.

Abstract

This paper aims to find out how the points suggested by Everardo Rocha (1985) as social legitimizers of the advertising profession are present in the reports of workers from Belo Horizonte at the list *Como é trabalhar aí?*, an online file that circulated on the Internet with descriptions of the routines of agencies. Conceptually, the elements that constitute the profession's imaginary are presented and a discussion is made about the common practices of this occupation. Methodologically, the contents of the list are analyzed in order to identify the representations that advertisers make of their occupation within the scope of praxis. The results when compared show a negative scenario of abuse and exploitation far from what is socially represented to legitimize the profession and that, although different, both dimensions contribute to the construction of meanings of belonging to the same working class.

Keywords

Representations; Job; Profession; Workers in advertising agencies; Advertising agencies

Introdução

Este artigo parte da ideia de que, ainda hoje, o trabalho é um elemento estruturante da sociedade (MARX, 1996) e, portanto, estudar as representações sociais que emergem dessa categoria revelam questões comunicacionais significativas. No caso deste trabalho, se observará os contrapontos entre o imaginário socialmente construído em torno da profissão e os sentidos compartilhados entre publicitários a partir de suas experiências laborais semelhantes.

Recentemente, o exercício do trabalho se dá em um contexto em que novos elementos, como o pensamento neoliberal, o discurso da flexibilidade e a precarização do emprego provocam novas experiências laborais. Não diferente dos demais segmentos, o trabalho publicitário também passou por transformações a partir da segunda metade do século XX, tornando-se cada vez mais cognitivo (LAZZARATO e NEGRI, 2001). Isto é, os reclames, antiga denominação dada aos anúncios, pertencem à época em que a publicidade objetivava a vendas de produtos. Hoje, cada vez mais, a publicidade se concentra na intangibilidade dos atributos do posicionamento político e cultural da marca.

Para acompanhar essa assim chamada nova publicidade, os conglomerados de comunicação, que administram grande parte das agências de propaganda¹ pelo mundo, foram forçados a mudar os seus formatos de negócios e, conseqüentemente, os seus modos de produção, para se adaptarem a dois grandes fenômenos: um de caráter econômico e cultural – a globalização; e outro de âmbito tecnológico – o advento das mídias digitais.

Essas mudanças também tiveram reverberações no mundo do trabalho publicitário, com a adoção de formas alternativas de contratação como o *home-office*, o *freelancer*², o trabalho temporário, o terceirizado, os programas de *trainees* e os estágios. Todas essas são formas precarizadas em relação às tradicionais modalidades empregatícias, visto que geralmente são oportunidades para se contratar mão de obra mais barata (CARRASCOZA, 2011).

A proposta deste artigo é analisar as representações que os publicitários de Belo Horizonte-MG fazem de sua profissão ao responderem de forma anônima a uma lista de participação *on-line* chamada *Como é trabalhar aí?*. O objetivo é mapear os sentidos utilizados na representação profissional tensionando-os com as cinco características que compõem o imaginário que os publicitários têm em relação a sua profissão, identificados por Everardo Rocha (1985) no livro *Magia e Capitalismo*. Parte-se do pressuposto que os sentidos emergentes da lista se distinguem dos identificados por Rocha (1985) tanto por uma questão de temporalidade quanto por se destinarem a finalidades sociais diferentes.

Para tanto, o artigo está estruturado em quatro partes. Na primeira, aborda-se o imaginário coletivo que legitima a profissão publicitária, acrescentando-se uma discussão acerca das práticas frequentes no cotidiano das agências. Na segunda parte apresenta-se a lista *Como é trabalhar aí?* e o procedimento metodológico para analisá-la dentro do recorte proposto. A terceira parte se volta para as inferências de caráter qualitativo sobre as tensões entre a profissão idealmente construída e o efetivo exercício laboral. Por fim, a quarta parte apresenta as considerações finais e aponta novas possibilidades de pesquisa.

Discussões sobre a profissão publicitária

No clássico *Magia e Capitalismo: um estudo antropológico da publicidade*, considerado uma das

1 É fato que existe uma discussão sobre as diferenças entre os termos publicidade e propaganda. Todavia, ela não será aprofundada neste artigo. E, por uma questão de fluidez do texto, ambas serão utilizadas como sinônimos, assim como tem acontecido em parte significativa da literatura brasileira especializada.

2 *Freelancer* ou *freela*, como é mais comumente chamado no linguajar popular, é um profissional autônomo que presta serviços para empresas por tempo determinado sem manter nenhum vínculo empregatício com ela.

obras pioneiras sobre a atividade publicitária no Brasil, o pesquisador Everardo Rocha (1985) identifica e apresenta o imaginário social da profissão publicitária, isso é, o conjunto de construções simbólicas que caracterizam os atores sociais pertencentes a esse grupo técnico e, conseqüentemente, ajudam a entender a sua identidade como trabalhadores.

Rocha (1985) explica que, ao almejar um prestígio social, os trabalhadores de certa profissão buscam a legitimação de sua atividade, criando uma representação que lhe seja favorável. Para o autor, o conceito de representação está aparentemente alinhado à perspectiva goffmaniana, isto é, a representação como uma maneira pela qual o indivíduo se apresenta às outras pessoas, tentando regular a impressão que forma a seu respeito (GOFFMAN, 2011). No caso dos publicitários, o autor elenca cinco itens que tradicionalmente sustentam essa imagem: salário e padrão de vida altos, a responsabilidade e a função socioeconômica da publicidade, a história da profissão, a passagem pelo curso superior universitário e, o que segundo ele é o mais importante, o conhecimento necessário para o desempenho da função.

Segundo Rocha (1985), nas faculdades de Comunicação, é comum o publicitário ser visto pelos estudantes como a profissão com maior retorno salarial entre os demais cursos da área da Comunicação. Esse fato contribui para a manutenção das expectativas em relação à ocupação, constituindo um mito da sofisticação, do *glamour* e dos benefícios, reforçado principalmente pelos discursos dos expoentes da área e suas histórias de sucesso e enriquecimento.

O segundo ponto exposto por Rocha (1985) é a defesa da profissão como uma atividade importante para a sociedade, o meio ambiente e a economia. Essa abordagem está fundamentada na perspectiva da publicidade como algo que traz benefícios aos cidadãos uma vez que ela tem o potencial de ensinar coisas como cuidados com a higiene ou a proteção da natureza, por exemplo. É a valorização do caráter humano da publicidade, alicerçado na ideologia do esforço para se fazer um mundo melhor, fugindo da ideia mercantilista geralmente associada ao profissional da área.

A terceira característica descrita por Rocha (1985), embora não obrigatória para o exercício da profissão, é a valorização da formação universitária. O autor destaca uma certa ambigüidade neste ponto uma vez que constatou que os profissionais tecem críticas negativas às divergências entre o conteúdo ensinado na academia e o que é efetivamente praticado no mercado. Todavia, segundo Rocha (1985), um dos maiores ganhos para a profissão foi a sua introdução no cenário dos estudos de nível superior através de um curso universitário. Isso lhe trouxe uma legitimação social. De certo modo, os publicitários, de acordo com o mesmo autor, parecem saber da importância disso visto que, embora questionem a qualidade das faculdades de Comunicação, eles as recomendam e ainda colocam o diploma como um diferencial competitivo nas seleções de emprego.

O quarto ponto que legitima socialmente a profissão é a memória acumulada durante a história da atividade. Para Rocha (1985), uma ocupação torna-se histórica não porque seja necessariamente antiga, mas porque constrói uma identidade, uma galeria de eventos legendários, mitos, fundadores e pioneiros que marcam o seu espaço de validação frente à sociedade.

Por fim, o quinto ponto identificado pelo pesquisador como mecanismo de legitimação social da profissão é a dramatização feita pelos publicitários sobre os custos de seu trabalho, associando-o a uma atividade extremamente complexa, segundo Rocha (1985), para impressionar e gerar prestígio. O autor relata por exemplo que, ao entrevistar um diagramador visual, este o explicou que poucas pessoas estão habilitadas a executar as técnicas e as ferramentas que ele conhece. Isso, segundo o entrevistado, faz com que as tarefas que executa pareçam ser difíceis para quem não é da área e o visse trabalhando.

Ainda, o conhecimento dos profissionais da publicidade é comumente associado à ciência e à arte. A aproximação dessas duas áreas é consequência da divisão das tarefas na agência. De um lado, têm-se a parte artística representada pelos diretores de arte, por exemplo. De outro, os profissionais de mídia e planejamento que lidam com cálculos, pesquisas e estatísticas. A exigência da articulação desses conhecimentos, a princípio antagônicos, é um respaldo fundamental para dar prestígio à profissão e se

articula com os outros mecanismos já apresentados na composição da representação profissional do publicitário (ROCHA, 1985).

Depois de apresentado o imaginário da atividade publicitária, do ponto de vista dos profissionais da área, cabe trazer em um sentido de complementariedade outras características, dessa vez, mais ligadas ao cotidiano das agências. Isto é, elementos que vão além da tipologia da ocupação retratada em Rocha (1985) e, portanto, também indicam elementos característicos do exercício publicitário, afinal as agências são lugares privilegiados do exercício dessa profissão.

Segundo Carrascoza (2011), as agências publicitárias representam o principal local de atuação dos profissionais da publicidade. Portanto, os cursos de formação acadêmica em Publicidade e Propaganda são estruturados para atender a forma de trabalho de uma agência: atendimento, planejamento, criação, mídia e produção. A medida que as formas de trabalho nas agências vão se alterando, os cursos vão buscando se adequar às novas tecnologias, estruturas e linguagens do mercado.

As diretrizes curriculares nacionais vigentes, homologadas pelo parecer CNE/CES 492/2001 para o curso de Comunicação Social – habilitação em publicidade e propaganda, apontam para um profissional com inúmeras capacidades, desde o planejamento à venda pessoal:

O perfil do egresso em Publicidade e Propaganda se caracteriza pelo planejamento, criação, produção, difusão e gestão da comunicação publicitária, de ações promocionais e de incentivo, eventos e patrocínio, atividades de marketing, venda pessoal, design de embalagens e de identidade corporativa, e de assessoria publicitária de informação (CONSELHO, 2001).

Percebe-se um esforço das diretrizes em destacar a formação de um publicitário capacitado para executar diversas demandas ao longo de sua carreira. Embora, Fígaro (2010) mostre que os publicitários mais jovens são menos resistentes à polivalência, entende-se que o enaltecimento da capacitação em diversas tarefas aponta para um cenário de exploração, como também para o aumento da pressão sobre o publicitário que precisa se preparar para desenvolver inúmeras competências na agência.

Outra característica marcante no trabalho publicitário está relacionada às extensas jornadas de atividade. Em relação aos trabalhadores de empresas do setor de Comunicação, segundo dados apresentados por Dal Rosso (2017), 21% trabalham acima de quarenta e quatro horas semanais. O autor explica que os números do setor de Comunicação estão associados ao fato das atividades não respeitarem os limites do tempo convencional de trabalho, ou seja, para esse ramo de negócio, “tempos de não trabalho são tempos de trabalho o dia todo” (DAL ROSSO, 2017, p. 203). Essa colocação é reforçada por Carrascoza (2011) ao afirmar que:

O mais perverso não é esse tipo de prolongamento da jornada de trabalho. Perversa mesmo é a outra modalidade, da qual os publicitários não têm como escapar, porque é própria de sua atividade: ainda que deixem o expediente no horário, fora do local de trabalho – no trânsito, em casa, em qualquer outro lugar –, eles continuam pensando nos jobs que estão sobre suas mesas (CARRASCOZA, 2011, p. 12).

As empresas de comunicação são conhecidas por funcionarem todos os dias do ano. Essa prática é justificada na ideia de que o anunciante precisa estimular o consumo incessantemente. Para dar conta dessa demanda ininterrupta, os empregadores flexibilizam a distribuição dos horários e, conseqüentemente, pagam menos pela mão de obra, além de recorrerem com frequência a estagiários, jovens aprendizes, *freelancers* e *trainees*. Essas formas alternativas de contratação são recorrentes em organizações ditas criativas como as agências de publicidade e propaganda (SENETT, 1999)

Carrascoza (2011) explica que é quase uma tradição o fato de os publicitários prologarem, de forma conivente, suas jornadas de trabalho, algumas ultrapassando doze horas diárias. O pesquisador ainda acrescenta que muitos fazem isso sem exigir remuneração correspondente. Isso pode ser destacado

nas confissões de David Ogilvy (2011), um dos empresários pioneiros da publicidade, fundador de uma das mais tradicionais agências de publicidade do mundo e considerado pelos profissionais como o pai da propaganda. Em sua autobiografia, Ogilvy (2011) afirma que a equipe de sua agência aparenta ter energia diferente em ocasiões excepcionais. Ele relata, por exemplo, que em situações de crise de clientes é perceptível a elevação da moral dos funcionários por semanas devido ao fato de terem passado noites inteiras trabalhando para tentar resolvê-la.

Aparentemente, a jornada extensa de trabalho é um costume da profissão já institucionalizado e aceito pela comunidade publicitária desde o ingresso no mercado. O excesso de trabalho se constitui como mais um elemento da construção social do ofício, uma tentativa de se auto afirmar e adquirir status por meio de uma lógica em que o sucesso da carreira está ligado ao número de horas que se dedica a ela.

O panorama teórico feito até aqui apresenta elementos característicos do imaginário da profissão tanto do ponto de vista dos publicitários quanto dos costumes que permeiam sua prática nas agências de publicidade. A partir da tensão decorrente dessas duas dimensões, propõe-se as seguintes questões de análise: os cinco pontos colocados por Rocha (1985) são convocados pelos publicitários belorizontinos quando descrevem suas profissões? E ainda, quais outras características podem ser identificadas em relatos de profissionais que compartilham de uma experiência laboral semelhante?

Como é trabalhar aí?

Na tentativa de se responder as questões levantadas, será feita uma abordagem qualitativa sobre o conteúdo da lista *Como é trabalhar aí?*, uma planilha compartilhada na internet, criada pela publicitária Isabel Lopes em 03 de maio de 2018. O arquivo tem quatro colunas: data e hora da publicação, agência que trabalha, cidade e comentário. As informações nela contidas foram alimentadas por publicitários de todo país, resultando em mais de duas mil e quatrocentas participações anônimas revelando as condições de trabalho das agências em que atuam (LISTA, 2018).

Além da quantidade significativa de relatos dos ambientes de trabalho, outras características marcam esse objeto empírico, como o anonimato dos respondentes e a forma colaborativa e independente de sua construção e circulação. Parte-se do pressuposto que essas condições contribuem para participações que tendem a ser mais espontâneas, uma vez que acontecem em um espaço em que o público compartilha de experiências semelhantes. Embora isso, as participações também são atravessadas por enviesamentos como o desejo de aceitação pelo grupo e o consequente excesso de críticas ao invés de elogios, visto que essa aparentemente é a proposta da lista.

O recorte proposto se limitará a cidade de Belo Horizonte. Primeiramente, utilizou-se um filtro para levantar apenas os comentários referentes às agências estabelecidas na capital mineira, totalizando setenta e sete participações. Os cinco pontos teórico-conceituais propostos por Rocha (1985), para tipificar o imaginário social da profissão, foram utilizados como eixos temáticos na elaboração de categorias apriorísticas, visando organizar o objeto empírico.

Para tanto, as informações coletadas da coluna comentários foram submetidas à análise de conteúdo proposta por Bardin (2010). As categorias são entendidas como “gavetas ou rubricas significativas de modo que a partir delas é possível a classificação dos elementos de significação constitutivos da mensagem” (BARDIN, 2010, p. 39). Ainda segundo a mesma autora, essa abordagem possibilita uma organização de ideias a partir de uma aparente desordem de dados nos materiais analisados. O quadro a seguir apresenta os critérios de categorização utilizados para organizar o corpus:

Quadro 1 – Descrição das categorias de análise do conteúdo

Categoria	Descrição
Remuneração e benefícios	Comentários que representam o exercício da profissão relacionando-o com a remuneração paga ou vantagens por trabalhar na área.
Atividade importante para a sociedade	Comentários que representam o exercício da profissão relacionando-o com a solução de questões sociais, ambientais ou políticas.
Formação Universitária	Comentários que representam o exercício da profissão relacionando-o com a importância da formação acadêmica.
Memória da profissão	Comentários que representam o exercício da profissão relacionando-o com os prêmios e as personalidades importantes da área.
Complexidade da atividade	Comentários que representam o exercício da profissão relacionando-o a uma atividade complexa praticada por pessoas capacitadas.
Outros	Comentários que não se enquadram a nenhuma das categorias anteriores

Fonte: Elaborado pelo autor

Para auxiliar na mineração do conteúdo do corpus, utilizou-se o Voyant Tools (<https://voyant-tools.org/>), uma plataforma de código aberto na internet, liderada pelos professores Stéfan Sinclair (McGill University) e Geoffrey Rockwell (University of Alberta), que possibilita análises do conjunto de textos nela submetida por meio de funcionalidades como a contagem de palavras, a criação de nuvens semânticas e detecção de tendências de sentido. Os gráficos gerados pela ferramenta ajudaram a mapear a frequência dos termos mais utilizados pelos participantes da lista e a apontar os padrões associativos mais comuns entre eles, o que contribuiu para identificar subcategorias dentro dessas apresentadas.

Para entender a articulação de sentidos em torno da representação profissional que os publicitários de Belo Horizonte fazem sobre si mesmos, foi resgatado o conceito de fachada em Goffman (2011). Para o autor, os indivíduos são atores, representam papéis que lhe sejam favoráveis de acordo com diversas situações (palcos). A representação está mais visível na fachada do ator, ou seja, na aparência que ele constrói para si mesmo e é compartilhada por quem com ele interage.

A preocupação de Goffman (2011) está nas estratégias cotidianas para regular as impressões causadas durante as interações, o que para ele se conforma como um verdadeiro jogo de encenação aceito pelos envolvidos por meio de um acordo tácito entre eles. Em suma, a representação é "(...) uma espécie de imagem, geralmente digna de crédito, que o indivíduo no palco e como personagem efetivamente tenta induzir os outros a terem a seu respeito" (GOFFMAN, 2013, p. 271).

Entende-se, assim, que as representações de si compartilhadas pelos publicitários belorizontinos são tentativas de se criar uma aparência para revelar aspectos identitários de suas profissões. Nesse sentido, o conceito de fachada (GOFFMAN, 2011) é convocado como um eixo analítico porque diz respeito

às representações que membros de uma determinada profissão fazem coletivamente.

Desse modo, quando um indivíduo assume um papel profissional estabelecido, ele convoca para si uma determinada fachada socialmente construída para caracterizá-lo. As referências para esse papel estão concentradas no imaginário social da profissão. Desse modo, o imaginário, ao mesmo tempo, afeta e é afetado pelas fachadas desempenhadas pelos publicitários, revelando seu caráter de constante transformação.

Partindo desses pressupostos, podemos ver nas categorias de Rocha (1985) a consolidação de fachadas constituídas em uma situação distinta da apreendida na lista. Em Rocha, os publicitários buscam firmar a profissão visando a uma legitimação social, enquanto na lista as representações são constituídas em uma situação de relação de pares, pessoas com experiências laborais semelhantes.

Desse modo, entende-se a lista como um afrouxamento da fachada, uma situação que, de acordo com Goffman (2011), acontece quando os atores estão em uma relação de confiança e proximidade. Embasando-se nessa ideia do autor, crê-se que quando se afrouxam as fachadas emergem características distintas das de Rocha (1985), visto que essas estavam contextualizadas em aspectos de legitimação social da profissão e não de relatos do ambiente de trabalho. Essa diferença entre as distintas situações de construção de fachadas deflagra tensões entre a idealização da profissão e seu efetivo exercício através de um emprego.

Tensões entre a profissão e o emprego

A categoria Remuneração e Benefícios traz comentários que geralmente contestam o imaginário da profissão. No corpus analisado, frequentemente o salário é adjetivado como baixo ou reduzido e os benefícios são entendidos como formas de causar boa impressão e mascarar a realidade. “A empresa paga de ‘diferentona’, com paçoquinha, *happy hour*, humana, mas, no final das contas, é só mais uma exploradora”. “O lugar é lindo, mas infelizmente isso não significa nada. Como já falaram, funcionários sobrecarregados fazendo mais de uma função”. Os depoimentos representam o ambiente de trabalho do publicitário como um espaço aparentemente bem equipado, descontraído, esteticamente bonito e, inclusive, com direito a guloseimas. Contudo, o salário não corresponde ao que é esperado pelo profissional ou, em alguns casos, os direitos trabalhistas são descumpridos pelos empregadores: “a empresa não paga o FGTS dos funcionários e para receber tem que entrar na justiça.”

Deleuze (1992) ajuda a entender essa situação ao afirmar que a fábrica foi substituída pela empresa e a lógica que perpassa essa última é mais lúdica e abstrata do que a do ambiente fabril. Em outras palavras, a empresa configura um regime que promove a flexibilização e a colaboração, possibilitando formas de aparente autonomia dos trabalhadores e incentivos por meio de recompensas individuais por desempenho, no caso das agências, com doces, cervejas, *happy hours*, salas de jogos e outros supostos privilégios. “Numa área em que a criatividade é central, faz-se necessário, para obter mão de obra talentosa, seduzi-la com supervantagens, sejam elas verdadeiras ou não” (CARRASCOZA, 2011, p. 10).

Não diferente de diversas profissões na atualidade, a remuneração do publicitário está defasada. De acordo com o portal de vagas Catho³, um dos maiores sobre o assunto do Brasil, a média salarial das vagas de publicidade anunciadas é de R\$ 1.375,22. Os comentários da lista atestam uma profissão com baixos rendimentos, mas também reconhecem certas vantagens características da profissão.

Ainda a respeito dessa categoria, o publicitário é representado como alguém que trabalha muito e exerce várias tarefas. As associações mais frequentes entre os termos horas e horários são alta, reduzida, banco de horas, horas extras, contratação, *freelas* e rotatividade. As relações sugerem um trabalho caracterizado pela flexibilidade do tempo de trabalho, uma forma de gestão contemporânea que diminui

3 Disponível em: <https://www.catho.com.br/profissoes/publicitario/>. Acesso em: 02 abr. 2019.

a carga horária oficial para reduzir os salários e intensificar a produtividade, enquanto também incentiva o cumprimento de horas extras, nem sempre remuneradas, para conseguir os resultados esperados (DAL ROSSO, 2017). Em relação a isso, um participante na lista descreve seu trabalho como um lugar onde existem “funções com redução de período de trabalho e salário, mas não redução da carga de trabalho”. A situação relatada favorece a prática da contratação de trabalhadores por vias precarizadas como os *freelas*, os trabalhadores temporários ou os trabalhadores por projeto.

As vantagens e os benefícios prometidos pelos argumentos da flexibilidade não se concretizam de fato. O termo nada mais é do que uma variação das velhas práticas exploratórias dos empregadores (SENNETT, 1999). O discurso que se instaura para justificar a flexibilidade ataca as formas rígidas da burocracia e da rotina entediante, se colocando também como uma solução para o aumento de vagas. Em contrapartida, exige-se dos trabalhadores extrema agilidade, abertura às mudanças a curto prazo, o enfrentamento de riscos constantemente e a dependência cada vez menor de normatizações e procedimentos formais.⁴

Na outra ponta, estão os trabalhadores com jornada de trabalho estendida e com excesso de tarefas. “Pagam mal, não valorizam os funcionários e querem que uma pessoa tenha 10 funções”. “Funcionários mega insatisfeitos e sobrecarregados. Prometem ao cliente o que não se tem braço pra executar. Colocam preço de banana só para encherem a carteira de clientes, mas pagam salários baixíssimos aos funcionários”. “Pegam mais contas do que conseguem entregar trabalhos, equipe fica sobrecarregada”. Aqui, novamente, a remuneração é uma queixa recorrente, com o agravante de vir acompanhada da desvalorização e exploração do trabalhador. O empregador é representado como alguém ganancioso e inconsequente, que fecha acordos com vários clientes, mas não tem uma equipe suficiente para atendê-los, uma forma de maximizar os lucros e reduzir os custos, o que basicamente é o objetivo central das organizações capitalistas. Enquanto isso, o publicitário é representado como um profissional injustiçado e sobrecarregado pelo volume de demandas.

Nesse aspecto, a representação feita pelos trabalhadores se mostra diferente da que legitima o privilégio social da profissão. Nos comentários da lista, ser publicitário é trabalhar muito e ganhar pouco. É ter um ambiente com estímulos emocionais que maquiam a real condição trabalhista e ser explorado pelos patrões. Enfim, sentidos diferentes do imaginário coletivo da atividade.

Outro aspecto de distinção entre as representações da profissão feitas pelos publicitários de BH e os identificados por Rocha (1985) está relacionado à legitimação da publicidade como uma atividade complexa que envolve conhecimentos específicos da ciência e da arte. Os comentários da lista sugerem que, na prática, o domínio de conhecimentos específicos não é uma qualidade dos proprietários das agências. A análise do conteúdo mostra associações como: dono babaca, dono omissivo, amadores, chefe sem noção, “proprietário pensa que entende” e “dono pensa que sabe”. Nos relatos, muitas vezes, os empregadores do setor são associados a pessoas que se apresentam como eficientes, mas na verdade são despreparadas. “Chefes machistas e sem noção do que fazem. Vendem digital, mas não sabem nem do que se trata”. “Chefes e equipes machistas e preconceituosos, donos sem noção, grossos, sem educação. Prometem mil coisas de ambiente digital, mas não sabem nem o que estão fazendo”. “Amadora. Donos não entendem nada de publicidade”.

Se a profissão em Rocha (1985) é valorizada pelo seu conhecimento técnico complexo, os donos de agências são representados como despreparados para lidarem com as práticas da profissão e com os profissionais que lideram. Provavelmente, o fato da profissão ser marcada por atores sociais que se

4 Na verdade, é uma tarefa difícil definir os parâmetros que cancelam uma atividade laboral como flexível. Isso porque a definição é polissêmica e está submetida a fatores extrínsecos ao seu regime alternativo, ou seja, varia historicamente e geograficamente de acordo com o padrão normativo vigente. Desse modo geralmente se considera uma forma flexível de trabalho toda aquela que é diferente ou oposta ao que está estabelecido pelas regras de um país ou sua tradição trabalhista, no caso do Brasil, 44 horas semanais.

identificam como detentores de capacidades bem específicas faz com que os profissionais se incomodem em estarem subordinados a pessoas que não atendam a essas expectativas de conhecimento da área. Não ser reconhecido pelas suas habilidades e ainda vender seu conhecimento para patrões aparentemente desqualificados parece ser uma característica representacional do profissional publicitário belorizontino.

Além disso, a conflituosa relação trabalhista nas agências faz emergir traços da personalidade dos gestores que soam como negativos. Nos relatos, os chefes são frequentemente representados como homens poderosos e machistas. Isso revela que as agências são espaços dirigidos por uma classe rica e majoritariamente masculina, um perfil historicamente privilegiado por sua condição social e pela opressão a figuras consideradas por ele submissa, como as mulheres. Em matéria divulgada pelo site *Meio e Mensagem*, são apresentados dados de uma pesquisa realizada entre as trinta maiores agências do Brasil. Na investigação, constatou-se que apenas 20% das vagas de criação são ocupadas por mulheres (SACCHITELLO e LEMOS, 2016). A reportagem aponta que, nas agências, as mulheres são empregadas em tarefas consideradas menos cognitivas em relação à criação, como o atendimento, e acabam desempenhando um papel de quase secretárias dos homens. De certo modo, a predominância de mulheres nesses tipos de atividades demonstra como o trabalho reproduz as desigualdades de gênero presentes também em diversos âmbitos da sociedade.

De acordo com Oliveira-Cruz (2018), a divisão sexual do trabalho começa a se destacar desde o ambiente familiar. É no âmbito doméstico que meninos e meninas são iniciados na distinção de atividades adequadas para cada gênero. No universo feminino, encontra-se o lúdico das tarefas domésticas ou das profissões associadas ao cuidado do espaço privado. Enquanto no universo masculino, há uma predominância de jogos ligados à força, a criatividade e à coragem, o que acaba incentivando-os, desde pequenos, a protagonizarem o espaço público para demonstrarem sua dominação sobre o outro gênero.

A desigualdade de gênero é ainda mais grave quando se transforma em assédios ou abusos. Os comentários a seguir revelam alguns casos sobre isso nas agências: “ambiente pesado e machista”; “tirando o RH desagregador, o salário baixo, o dono que faz assédio sexual na mulherada, o ambiente contaminado e os donos omissos e trancados na própria sala, o resto é ok”; “o dono é a pessoa mais babaca e escrota desse planeta, isso porque eu não vou entrar no mérito do assédio moral diário, dos e-mails de esculacho e tudo mais”.

Os relatos dessa categoria demonstram como a relação opressora entre patrão e empregado interfere diretamente sobre as formas como o publicitário se representa profissionalmente. O poder exercido pelos proprietários das agências perpassa toda a dinâmica da atividade e diz muito sobre as experiências que dali emergem. O trabalhador descreve seu patrão como alguém distante de seu grupo de pertencimento. Um inimigo, alguém que causa sofrimento. Não há referências de admiração, respeito ou identificação nas falas analisadas. São algozes, não se misturam e estão em constante disputa.

No corpus, há apenas um comentário que menciona um outro ponto de Rocha (1985), a importância da formação universitária para a consolidação da profissão.

Fiz todos os cursos possíveis, me qualifiquei, me entreguei de alma. Foram não sei quantas etapas, umas 7 para escolher “o cara foda”, como eles dizem na vaga. Fui indicado e tal por gente de confiança. (...). Por que me dispensaram do processo seletivo com um e-mail frio de template? Pedi por e-mail às responsáveis um feedback...Vácuo. Que pena. Tá quebrando mesmo (Comentário da lista *Como é trabalhar aí?*).

Apesar de demonstrar a importância da qualificação, o trabalhador revela que ela não foi suficiente para garantir sua vaga em uma seleção de emprego. A quantidade significativa de cursos feitos pelo relator, sete, dizem sobre uma profissão que, como já apresentado, exige o desenvolvimento de inúmeras capacidades para seu exercício. A consequência da busca incessante por ser “o cara foda”, como foi solicitado na vaga, podem levar ao endividamento dos trabalhadores, visto que agora precisam investir

constantemente em si próprios para se manterem *desejáveis* pelo mercado (COCCO, 2011).

Como aparentemente é o objetivo da lista, os comentários analisados trazem perspectivas negativas da profissão em diversos aspectos já apresentados: gestão, remuneração, carga horária, abusos e baixo retorno do valor investido na carreira. Contudo, há uma rara ocorrência que destoa desse cenário desfavorável:

Ao ler os comentários desta planilha fiquei assustado e com a sensação de que ou nosso mercado é totalmente desprezível ou é composto por um monte de gente mimada e preguiçosa para levantar bunda da cadeira e tramar para mudá-lo. Trabalho na X Comunicação⁵ e sou feliz. Não é o lugar que me realiza totalmente até porque não deposito nele a responsabilidade de me realizar. Me contrataram, me passam os jobs, eu entrego meu trabalho e no final do mês eu ganho minha grana. Pronto! Se quisesse que fosse diferente, montava minha agência. Mas aí, pensando que as pessoas que eu poderia contratar para minha agência é essa galera aqui da planilha, fico com preguiça (Comentário da lista *Como é trabalhar aí?*).

Há aqui uma tentativa de representação profissional diferente das demais ao posicionar a culpa da percepção negativa não nos proprietários, mas nos trabalhadores. Esses são colocados no depoimento como pessoas mimadas e preguiçosas. A partir do conceito de consciência de classe em Marx (1996), pode-se inferir que o depoimento traz um tom conformista da relação de trabalho, visto que, segundo a visão desse participante, só poderia ser alterada se o publicitário tivesse sua própria agência. Isso demonstra uma certa descrença de que haverá alguma mudança nas características da profissão. Por meio de uma visão menos emocional do trabalho, o argumento descarta todos os pontos de legitimação social da atividade, fazendo uma leitura da profissão com menos preocupação com os aspectos humanos, tanto com os do próprio participante, quanto dos demais respondentes.

Os demais pontos que legitimam o imaginário da profissão não foram identificados nas representações presentes no corpus analisado. A dimensão socioeconômica da publicidade e as narrativas históricas da área não foram resgatadas como argumentos para os publicitários se representarem. Possivelmente, pelo fato desses dois aspectos estarem mais ligados a uma conotação social e, portanto, se tornam ofuscados pelas formas de representação profissional ligadas às experiências mais pessoais como a opressão, a exploração, a decepção e a desvalorização da ocupação. Isso demonstra que o trabalho não é somente uma atividade objetiva, mas uma prática que envolve sentimentos e subjetividades, revelando um ator social subjugado como um recurso humano meramente executor de tarefas, obliterando sua dignidade, autonomia, agenciamentos e emoções.

Considerações finais

A profissão, um conjunto de técnicas bem definidas que caracteriza um grupo de atividade, é regida por questões normativas, institucionais e, principalmente, identitárias. Desse modo, os sentidos em torno de uma classe trabalhista estão ligados à busca do reconhecimento de sua relevância para seus próprios membros e para a sociedade. O reconhecimento dessa última é um item indispensável para consolidar a legitimação de uma profissão e, conseqüentemente, contribuir para a sua valorização em diversos aspectos: sociais, financeiros e legais. Para isso, os profissionais de um determinado grupo ocupacional se utilizam do gerenciamento de fachadas que lhe sejam favoráveis em diversas situações.

No caso dos publicitários, essas fachadas se apoiam em argumentos relacionados à técnica, à história, à contribuição para a humanidade e à complexidade da aplicação do conhecimento. No entanto, quando se desloca do campo idealizado da profissão para sua práxis ocorrem distorções derivadas de um cenário em que, de um lado, têm-se o esforço para ser socialmente reconhecido como profissional

5 O nome da agência foi alterado por uma questão de ética e por não ser necessário, uma vez que se trata de um texto geral da profissão e não de um local de trabalho específico.

e do outro os embates decorrentes de uma estrutura social de classes. Essas contradições são mais facilmente reveladas quando as fachadas são afrouxadas (GOFFMAN, 2011) por situações em que não se faz necessário a busca por reconhecimento social.

No caso desta pesquisa, identificou-se que as representações que os publicitários fazem de sua profissão quando estão em uma situação de pareamento são fundamentadas nos conflitos cotidianos, o que as levam a divergirem do imaginário coletivo da profissão visto que foram também construídas em um contexto que estimula a denúncia dos aspectos negativos. Isso leva a crer que dificilmente os pontos elencados por Rocha (1985) fossem compartilhados pelos respondentes, afinal partem de estratégias de fachada diferentes. No caso da lista, as representações estavam mais próximas das experiências com o emprego do que do imaginário da profissão, portanto são consequências de situações de sofrimento, angústia e submissão. Entre elas, podemos elencar: um profissional que recebe pouco e trabalha por muitas horas exercendo várias funções; que usufrui de vantagens vistas por ele como maquiagens da exploração de um empregador ganancioso e machista; que precisa vender sua força de trabalho para patrões que conhecem pouco sobre a profissão; que sofre assédios morais e sexuais e, por fim, que precisa investir constantemente em cursos de qualificação.

Cabe lembrar que, por mais distante que o imaginário social de uma profissão esteja de seu exercício concreto, nem por isso ele deva ser desprezado, uma vez que é dele que partem elementos significativos para os processos de identificação dos trabalhadores, o que ajuda a reconhecer traços que distanciem a prática dos princípios básicos da ocupação. Na lista, imaginário coletivo e fachadas se misturam e dão seu tom comunicacional, percebido na tentativa dos participantes de constituírem elos identitários para além das marcas socialmente consagradas. Assim, a lista vai além de uma descrição dos ambientes de trabalho, ela também é uma instância de compartilhamentos de sentidos que ajudam a sedimentar a ideia de pertencimento a um grupo não por meio daquilo que o consagra, mas pelo o que sofre no dia a dia. Ela dá voz a esses profissionais e cria conexões entre eles, o que pode ajudá-los em possíveis lutas por dignidade e reconhecimento.

Do mesmo modo, por mais que a lista traga relatos pessoais dos ambientes de trabalho, derivados de um afrouxamento das fachadas, esses não são constituídos apenas por subjetividades sobre uma mesma realidade, eles são também formas de encontrar sentidos comuns entre experiências laborais semelhantes que, quando compartilhadas, ajudam a caracterizar uma profissão assim como é feito através dos elementos de seu imaginário social consolidado.

Certamente, esse artigo não esgota o objeto. Pelo contrário, ele suscita ainda mais questões visando a ampliar o debate acerca das tensões entre os argumentos que caracterizam uma profissão e outros que podem surgir de situações de afrouxamento das fachadas, revelando divergências entre o imaginário social e os sentidos que os pares se reconhecem em outras regiões do país.

Referências

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 4. ed. Lisboa: Edições 70, 2010.

CONSELHO Nacional de Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Comunicação Social**. Parecer nº 492, de 3 de abril de 2001. Relatora: Silke Weber.

CARRASCOZA, João Anzanello. E o vento mudou: as transformações do trabalho publicitário. *In*: CASAQUI, Vander; LIMA, Manolita Correia; RIEGEL, Viviane (Orgs.). **Trabalho em publicidade e propaganda**: história, formação profissional, comunicação e imaginário. São Paulo: Atlas, 2011. p. 1-30.

COCCO, Giuseppe. As biolutas e a constituição do comum. **Le Monde Diplomatique Brasil**, Edição – 46, 02 maio 2011. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/as-biolutas-e-a-constituicao-do-comum/>. Acesso em: 25 set. 2019.

DAL ROSSO, Sadi. **O ardil da flexibilidade**: os trabalhadores e a teoria do valor. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

DELEUZE, Guilles. **Post Scriptum sobre as Sociedades de Controle**. Conversações. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FIGARO, Roseli. Comunicação e trabalho para mudanças na perspectiva sociotécnica. **Revista USP**, n. 86, p. 96-107, 2010.

GOFFMAN, Ervin. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2011.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. **Trabalho imaterial**: formas de vida e produção de subjetividades. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LISTA sobre condições de trabalho em agências ganha versão 2.0. **Meio & Mensagem**, 04 maio 2018. Disponível em: <http://www.meioemensagem.com.br/home/ultimas-noticias/2018/05/04/lista-anonima-sobre-condicoes-de-trabalho-em-agencias-ganha-versao-2-0.html>. Acesso em: 25 de setembro de 2019.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política (Coleção Os Economistas). São Paulo: Nova Cultural, 1996.

OLIVEIRA-CRUZ, Milena Freire. **Publicidade e Desigualdade**: leituras sobre gênero, classe e trabalho feminino. Porto Alegre: Sulina, 2018.

O QUE faz um Publicitário?. **Catho**, Guia de Profissões e Salários, Barueri-SP, sem data de publicação informada. Disponível em: <https://www.catho.com.br/profissoes/publicitario/>. Acesso em: 25 set. 2019.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. **Magia e capitalismo**: um estudo antropológico da publicidade. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SACCHITIELLO, Bárbara; LEMOS, Alexandre Zaghi. Mulheres são 20% da criação das agências. **Meio & Mensagem**, 12 jan. 2016. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/comunicacao/2016/01/12/mulheres-sao-20-porcento-da-criacao-das-agencias.html>. Acesso em: 25 set. 2019.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter**: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Dôuglas Aparecido Ferreira é professor da Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso. Doutorando em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Comunicação Social - Interações Midiáticas pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2015), com período sanduíche na Ural Federal University (Urfu, Ecaterimburgo, Rússia). Especialista em Gestão de Marcas e Identidade Corporativa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2013) e bacharel em Comunicação Social (Gestão da Comunicação Integrada), habilitado em Publicidade e Propaganda, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2009). Membro do Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS/UFGM) e do Núcleo de Pesquisa em Comunicação, Política e Cidadania (CICLO/UFMT). Vencedor do Prêmio ABRAPCORP de Teses e Dissertações em 2017.